



UNIVERSIDAD DE VALPARAISO
FACULTAD DE HUMANIDADES
INSTITUTO DE FILOSOFIA
CARRERA DE MÚSICA

“ADAPTACION DE CANCIONES DE LOS TRES
PARA CORO MIXTO”

Proyecto de tesis para optar al título profesional de músico
con mención en ejecución instrumental o canto y al grado de
licenciado en arte, tecnología y gestión musical.

DIEGO ALONSO OYARZUN ARANCIBIA

Profesor Guía: Paul Hernández Mendoza

Valparaíso, Chile

2013

ÍNDICE

	Pág.
RESUMEN	4
INTRODUCCION	5
Capítulo 1 MARCO TEORICO	
Panorama musical del rock chileno	7
Panorama Musical de los años 60 hasta 1973	8
La nueva ola	8
Invasión Británica	8
Fusión Latinoamericana	9
Década de 1970	9
Panorama musical de los años '80	10
El éxito de los prisioneros	10
El punk chileno	10
Heavy metal	10
Década de 1990	11
2 Biografía grupo los Tres	13
3 Reseña coral en Chile	16
Capítulo 2 Procedimientos para el replanteamiento armónico	
4 Procedimiento empleados para el replanteamiento armónico	19
5 Procedimiento armónicos (Tensiones)	20
6 Análisis melódico	22
7 Formas canción	23
8 Técnicas de armonía	26
Escrituras 4 voces	
Estructuras	27
Escritura 5 y 6 voces	30

9	Técnicas de rearmónización	31
	Funciones armónicas	31
	Tensiones	32
	“b2 con la melodía”	33
	13 con la melodía, segunda y novena	34
	Cuarta u oncenena, sexta o trecena	35
10	Modulaciones	36
11	Acordes	38
	Acordes invertidos	39
	Intercambio Modal	41
	Función transitoria	42
	Triple apoyatura	43
	Sustitución de tritono	43
	Alternado cromático	44
	Tabla de acordes	44
Capítulo 3 Análisis canciones de rock en versión coral		
12	Queen Bohemian Rhapsody	45
	Yesterday	49
Capítulo 4 Desarrollo		
13	Análisis formal canciones originales Amor Violento	52
	Partitura Amor Violento analizada	53
	Análisis de canción Amor Violento	55
	Análisis Amor Violento Propuesta coral	58
	Partitura Coral Amor Violento	64
14	Análisis formal Dejate Caer	70
	Partitura Dejate Caer analizada	72
	Análisis de canción Dejate Caer	73
	Análisis Dejate Caer Propuesta coral	74

	Partitura Coral Dejate Caer	85
15	Análisis formal La Primera Vez	93
	Partitura La Primera Vez analizada	94
	Análisis de canción La Primera Vez	95
	Análisis La Primera Vez Propuesta coral	96
	Partitura Coral La Primera Vez	107
16	Análisis formal Me Rompio el Corazon	113
	Partitura Me Rompio el Corazon analizada	114
	Análisis de canción Me Rompio el Corazon	116
	Análisis Me Rompio el Corazon Propuesta coral	118
	Partitura Coral Me Rompio el Corazon	129
	CONCLUSIONES	135
	BIBLIOGRAFIA	136

ÍNDICE

	Pág.
RESUMEN	4
INTRODUCCION	5
Capítulo 1 MARCO TEORICO	
Panorama musical del rock chileno	7
Panorama Musical de los años 60 hasta 1973	8
La nueva ola	8
Invasión Británica	8
Fusión Latinoamericana	9
Década de 1970	9
Panorama musical de los años '80	10
El éxito de los prisioneros	10
El punk chileno	10
Heavy metal	10
Década de 1990	11
2 Biografía grupo los Tres	13
3 Reseña coral en Chile	16
Capítulo 2 Procedimientos para el replanteamiento armónico	
4 Procedimiento empleados para el replanteamiento armónico	19
5 Procedimiento armónicos (Tensiones)	20
6 Análisis melódico	22
7 Formas canción	23
8 Técnicas de armonía	26
Escrituras 4 voces	
Estructuras	27
Escritura 5 y 6 voces	30
9 Técnicas de rearmornización	31
Funciones armónicas	31

	Tensiones	32
	“b2 con la melodía”	33
	13 con la melodía, segunda y novena	34
	Cuarta u oncena, sexta o trecena	35
10	Modulaciones	36
11	Acordes	38
	Acordes invertidos	39
	Intercambio Modal	41
	Función transitoria	42
	Triple apoyatura	43
	Sustitución de tritono	43
	Alternado cromático	44
	Tabla de acordes	44

Capitulo 3 Análisis canciones de rock en versión coral

12	Queen Bohemian Rhapsody	45
	Yesterday	49

Capitulo 4 Desarrollo

13	Análisis formal canciones originales Amor Violento	52
	Partitura Amor Violento analizada	53
	Análisis de canción Amor Violento	55
	Análisis Amor Violento Propuesta coral	58
	Partitura Coral Amor Violento	64
14	Análisis formal Déjate Caer	70
	Partitura Déjate Caer analizada	72
	Análisis de canción Déjate Caer	73
	Análisis Déjate Caer Propuesta coral	74
	Partitura Coral Déjate Caer	85
15	Análisis formal La Primera Vez	93
	Partitura La Primera Vez analizada	94
	Análisis de canción La Primera Vez	95
	Análisis La Primera Vez Propuesta coral	96

	Partitura Coral La Primera Vez	107
16	Análisis formal Me Rompió el Corazón	113
	Partitura Me Rompió el Corazón analizada	114
	Análisis de canción Me Rompió el Corazón	116
	Análisis Me Rompió el Corazón Propuesta coral	118
	Partitura Coral Me Rompió el Corazón	129
		135
	CONCLUSIONES	
		136
	BIBLIOGRAFIA	

RESUMEN.

Este trabajo tiene como función primordial replantear temas armónicamente para coro mixto, servirá para innovar y ampliar el repertorio musical chileno coral, en lo que respecta al género del rock, específicamente del grupo "Los Tres". Para llevar a cabo esto, se trabajó en una propuesta de repertorio de rock chileno que tuviera una representación popular juvenil, que a la vez incluya aspectos sociales culturales chilenos y latinoamericanos. Para desarrollar este trabajo se seleccionó un total de cuatro obras del grupo nacional Los Tres, las cuales fueron replanteadas para ser interpretadas por un coro mixto, de preferencias que las voces sean soprano, contralto, tenor y bajo. Las obras seleccionadas son: "Amor violento", "Déjate caer", "Me rompió el corazón" y "La primera vez", todos estos temas tendrán un análisis musical, rítmico, melódico y armónico.

INTRODUCCIÓN

El rock como género irrumpe a mediados de la década del `50, teniendo un rápido desarrollo que ha llegado a muchos lugares del mundo, esto no dejó fuera a Chile, que mantuvo una evolución que se vio interrumpida en los años de la dictadura, llevando el rock a la vanguardia en la década de los `90 con la llegada de la democracia. Esto creó una apertura musical a lo que venía, que era el rock de vanguardia de “Los Tres”, el cual aparecía con una identidad de amplios rasgos chilenos sociales y musicales latinoamericanos

En este trabajo lo primordial es adaptar y armonizar para coro mixto, cuatro canciones del grupo chileno “Los Tres”, utilizando procedimientos armónicos y las virtudes de las voces con un concepto analítico de la música, empleando los procedimientos y técnicas que beneficien el replanteamiento de las obras. Las canciones de este grupo fueron elegidas debido a su variedad musical y amplio estilo que abarca.

. Es por eso que se decidió elegir a esta agrupación, con la idea de resaltar este estilo musical, ya que siendo muy popular en Chile no se utiliza como recurso y no abarca importancia en las enseñanzas musicales chilenas, basándonos siempre en la ya conocida música occidental, la cual está impuesta desde hace décadas en el país. En cuanto a la música chilena se le hace énfasis a la música folclórica, latinoamericana, jazz y clásica, dejando un muy pequeño espacio a estilos como el rock y el pop. Debería tomarse en cuenta otros países latinoamericanos como Argentina, el cual desarrolla y ocupa como recursos estos estilos musicales, donde ya se conoce repertorio de rock llevado al ámbito coral, y no se pueden tomar lo propio a otra identidad musical ya conocida¹.

Como el repertorio coral tiene un poco de desarrollo del género del rock, sobre todo en nuestro país, para esta tesis se han rescatado ideas del repertorio que tiene el Coro de Cámara de la Carrera de Música de la Universidad Valparaíso, que abarca estilos latinoamericanos, folklore, cuecas, son cubanos, de la nueva canción chilena como Víctor Jara, Violeta Parra, Pedro Humberto Allende entre otros, el cual están incluidos en los elementos musicales de Los Tres, ya sea folklore urbano, jazz huachaca. También se interpreta repertorio más complejo como tangos de Astor Piazzolla y una fuga de

¹ León Gieco, Soda Stereo, Rata Blanca, Charly García etc.

Carlos Guastavino, en cuanto repertorio en otro idioma, un villancico a 6 voces y una piezas de rock del grupo The Beatles, que amplió una visión sobre la música coral y aportó más ideas al respecto. Se debe tomar en cuenta también al grupo británico Queen, quienes integraron la música coral al rock, llevando este género a un nuevo contexto, con sus famosas canciones, Bohemia and Rhapsody y Somebody to love.

Con la intención de acotar el ámbito de trabajo de esta tesis, se ha decidido que las obras que se trabajarán deberán ser necesariamente del grupo Los Tres y que en su trabajo exploren los ritmos, armonías, rasgos musicales chilenos, aspectos sociales, culturales, folklóricos y latinoamericanos que involucran la historia de este grupo adaptando estas músicas para coro, buscando utilizar las herramientas y técnicas musicales aprendidas en el proceso académico que se ha desarrollado en la Carrera de Música de la Universidad de Valparaíso .La idea es innovar y ampliar el repertorio en el área musical de coro chileno, llevando canciones de rock al ámbito coral chileno, tomando en cuenta esta agrupación que marca una fuerte identidad musical chilena sobre todo de la década de los 90.

MARCO TEÓRICO

Capítulo 1

Panorama musical del rock chileno

Delimitaciones

Se nombrará las ideas y puntos más relevantes para esta tesis

El término rock chileno, se refiere a la música rock chilena y sus subgéneros que han sido creados y producidos en Chile, el cual la mayoría se canta en español. El rock empezó a interpretarse a finales de 1950 imitando a bandas extranjeras, de Estados Unidos e Inglaterra, todo este grupo que tocaba rock and roll se llamó la Nueva Ola Chilena. Luego del éxito del rock and roll a mediados de los 1960 nació en Chile la Fusión Latinoamericana, mezclando ritmos de rock, jazz, folklore con latinoamericanos.

En la década del 1970, hubo una disminución en el rock chileno debido al régimen militar que estuvo desde 1973 hasta 1990, prohibiendo toda manifestación de música rock, consideradas de protestas y liberales el cual deterioró la industria discográfica chilena. La década de 1980 marcó un impulso en la música rockera chilena, marcado por su sofisticación en la música, ampliándose nacionalmente como internacionalmente, teniendo muchos subgéneros derivados de sí mismo. (Salas, Fabio, 2003)

Panorama Musical de los años 60 hasta 1973 (Dictadura Militar)

La Nueva Ola

El ascenso inicial del rock and roll en Chile y la formación de La Nueva Ola, vio el nacer de varios artistas como Danny Chilean, el primer artista de La Nueva Ola en componer un tema original, Luís Dimas en Los Twisters, Gloria Benavides y Osvaldo Díaz, con canciones como "la gotita".

Las agrupaciones musicales que destacan Los Cars Twins, Los Ramblers y Los Twisters por componer las primeras canciones en español de La Nueva Ola, gracias a sus canciones , "El rock del mundial", "Vida Mía" y "Penas Juveniles". También destacaron los Red Juniors y Bric Brac, este último por su sencillo "Nunca jamás" , la que determinó su participación en el Festival de Viña del Mar en 1968 y 1969, también hubo bandas regionales como Los New Demons en Iquique y Los Blues Splendor en Valparaíso, agrupación que hasta el día de hoy sigue vigente.

La segunda generación estuvo encabezada por, artistas como Buddy Richard, Patricio Renán, José Alfredo Fuentes y Cecilia, considerada la mayor estrella juvenil de mediados de los 60. (Peña, Cristóbal, 2009)

Una de las características musicales de esta generación es que la mayoría de las canciones son en forma de blues, donde la melodía se mueve en torno a una base armónica de I, IV y V; donde puede ser lento o rápido dependiendo del carácter que se le quiera dar.

Invasión Británica

En la década de los 60, el rock británico, tuvo una gran aceptación a nivel mundial, inspirando a grupos chilenos como Los Jockers, Los Macs y Los Vidrios Quebrados, todos influenciados generalmente por los Rolling Stones. Esto llevó a las agrupaciones a preocuparse por la producción visual, que era ocupar pelo largo y ropas de colores, algo fuera de lo común en Chile en ese entonces.

Fusión Latinoamericana

“Durante la segunda mitad de los 60 surge una identidad con lo autóctono y lo latinoamericano, el cual tiene su mayor expresión en el movimiento neofolclórico a finales de los 50, con La Nueva Canción Chilena, un ideal que buscaba recuperar la musical tradicional chilena y mezclarla con los ritmos latinoamericanos, esta escena tuvo gran influencia posterior, la era del rock que mezclaba los instrumentos y ritmos de América latina, y los fusionaron con el rock, entre las bandas destacadas están Los Jaivas, Congreso y Los Blops”.²

Este estilo musical contempla muchos cambios y progresos en torno a lo musical, las estructuras de desarmar un poco en cuanto a una forma de canción fija, la armonía se enriquece con texturas tomadas de culturas latinoamericanas, la ejecución musical es mejor y más progresiva agregando instrumentos andinos, que pertenecen a las mismas culturas latinoamericanas, las canciones suelen ser de forma binaria y ternaria, algunas de carácter instrumental, cabe mencionar que algunas bandas toman influencias de la revolución hippie que está ocurriendo en otros países en ese momento.

Década de 1970

En los primeros años de la década de los 70 hubo un gran ascenso de bandas, cosa que acabó con el golpe de estado ocurrido el 11 de septiembre de 1973, prohibiendo las manifestaciones de grupos musicales considerados liberales, esto tuvo un daño industria discográfica en el país y sobre todo de la escena chilena del rock. Los ejemplos más claros de bandas fusión latinoamericana, bandas como los Blops se disolvieron, los Jaivas tuvieron que irse a otro país, Congreso tuvo que darle un giro a su estilo musical e Inti-Illimani que tuvo que quedarse fuera del país por prohibición de entrar hasta 1988, aún así siguieron existiendo bandas de rock en una escena más underground.

La escena underground estuvo dividida en varios subgéneros del rock, como hard rock heavy metal y punk rock, bandas como Tumulto, Los Prisioneros, Electrodomésticos y Fiskales Ad-hok.

² http://es.wikipedia.org/wiki/Fusi%C3%B3n_latinoamericana

Panorama musical de los años '80 y la escena Underground

Éxito de Los Prisioneros

“Esta década marcó un renacer del rock chileno, pero esto llegó a mediados de los '80 con el grupo Los Prisioneros con su disco “La voz de los 80”, grabado en 1984, dejándolos como líderes de la escena musical chilena. Las características más notables fueron sus letras con contenido político social, en plena dictadura militar, cosa que le costó en reiteradas veces altercados con el gobierno militar de Chile. Pero internacionalmente no tuvieron problemas logrando el éxito en países como Perú, Colombia y Ecuador”.³

El estilo de este grupo se basa en tomar influencias de los ya nombrado como la nueva ola y fusión latinoamericana enfocándose en la letra de protesta y cosas de la vida cotidiana y social. Las estructuras son más básicas en torno a la forma de canción popular, de carácter más binario que ternario, donde la armonía es simple trabajando la mayor de las veces en I, IV y V; con algunas influencias de blues.

El Punk Chileno

“Este nació en la escena underground, bandas como Dadá, Pinochet Boys, Índice de Desempleo y Fiskales Ad-hok, donde los mensajes políticos eran aún más directos, a finales de la década muchas de estaba bandas desaparecieron de la escena, cabe mencionar el escaso material registrado por estas bandas ya nombradas, incluso algunos ni siquiera registraron nada, como por ejemplo la banda Dadá, la única que sigue hasta la actualidad son Los Fiskales Ad-hok”.⁴

Heavy Metal

“Luego de la llegada del hard rock a mediados de los 70, vino una corriente más agresiva a mediados de las 80, el cual es el heavy metal, estilo más agresivo que el hard rock y cantando incluso sus temas en inglés, bandas

³ Salas Zúñiga, Fabio “La Primavera Terrestre. Cartografías del Rock Chileno y la Nueva Canción Chilena”. Editorial Cuarto Propio, 2003.

⁴ Salas Zúñiga, Fabio “La Primavera Terrestre. Cartografías del Rock Chileno y la Nueva Canción Chilena”. Editorial Cuarto Propio, 2003.

como Pentagram, Dorso, Necrosis, Massacre, y Rust, lideraron este subgénero en el país, algunas de ellas aún siguen hasta la actualidad".⁵

Estos dos estilos musicales trabajan una armonía simple donde la voz no cumple un rol muy melódico, la base armónica es simple siempre donde pueden ser dos o tres acordes y no variando de esa progresión, donde se ocupaban muchos riff (acordes por quinta o frase que identifica el tema).

De este estilo musical el heavy metal se puede desprender una ejecución instrumental de buena calidad ritmos más acelerados, lo único que difiere este estilo es que no se toman muchas influencias nacionales o latinoamericanas a diferencias de los otros estilos, abarca mucho a la copia de estilos y moda de países europeos y de Norteamérica.

Salas Zúñiga, Fabio "La Primavera Terrestre. Cartografías del Rock Chileno y la Nueva Canción Chilena". Editorial Cuarto Propio, 2003.

Década de 1990

“El rock chileno se caracterizó en los 90 por su sofisticación en la música, el comienzo de varias bandas al mercado internacional y mayor expansión en los subgéneros del rock, esto se debió al fin de la dictadura militar en 1990.

Entre las bandas destacadas internacionalmente están Los Tres, que mezclaban rock, jazz, rockabilly y cueca, considerada la banda de rock más importante de los 90, debido al éxito internacional, tras realizar su disco unplugged en 1996, que sería record de ventas en Latinoamérica, la banda tomó un receso el 2000 para luego juntarse el 2006, y sacar un nuevo disco.

En esta época la fusión de sonidos fue variada, bandas de éxito internacional también como La Ley, ganando un premio Grammy y un MTV award, mezclando el rock con el pop, destacan también Lucybell, quienes mezclaron rock alternativo con pop británico, Los Tetas agrupación underground de funk y en 1994 aparece Chancho en Piedra, con su divertido rock funk, letras locas y anécdotas reales, todos estos nombrados de muy buena ejecución musical”.⁶

El Hip Hop funk también se dejó ver con bandas como La Pozze Latina, los Panteras Negras y Tiro de Gracia siendo esta la más exitosa con su disco Ser Humano.

El Reggae también sobresalió con la banda Gondwana la cual los llevó a varias giras internacionales

En lo que corresponde a la musicalidad de esta década se toma influencias de todas las épocas del rock chileno, la calidad y musicalidad sigue creciendo debido a los recursos tecnológicos, en cuanto a la formas musicales muchas varían los estilos sobre todo, pero la mayoría cae en el ámbito popular donde las estructuras son simples de carácter armónico más armonizado, de carácter binario y ternario, algunas agrupaciones toman muchas influencias latinas y nacionales para agregar una identidad nacional a sus canciones la improvisación también se ve presente.

⁶ http://es.wikipedia.org/wiki/Rock_de_Chile

2. Biografía del grupo Los Tres

“La historia del grupo se remonta en Concepción por el año 1984 donde Álvaro Henríquez Petinelli, y Roberto Lindl Romero y Francisco Molina Cornejo, eran compañeros, en el colegio Charles de Gaulle. Con el paso del tiempo hubo muchas bandas informales con esa formación, y algunos otros músicos también participaron de estas, haciéndose llamar, los Dick Stone, Los Escalímetros y Los Ilegales, todos ellos ligados al rock and roll y rockabilly. Luego de que Roberto Lindl llegara después de haber estado un año y medio en Austria estudiando música, en 1987 se tomaron la música de una manera más profesional y se bautizaron como Los Tres.

En 1987 tuvieron sus primeras presentaciones en Santiago, pero como una visita a terreno, para poder conocer el ambiente de esa ciudad, pero los integrantes no solo se limitaban a la banda, sino también participaban en otros proyectos, Roberto Lindl en la orquesta sinfónica juvenil y Álvaro Henríquez relacionado al teatro, pero la consolidación del trío fue cuando ingresó a la banda Ángel Parra, un músico con estudios en París y California, proveniente de una familia de personajes creativos, siendo una su difunta abuela Violeta Parra, en ese momento Los Tres se afirmaron como un grupo de grandes logros aunque su nombre ya no era matemáticamente certero.

La baja musical que llevaba el rock chileno en esa época, hacía considerar la música como una profesión no seria, esto no importó en la agrupación, donde el 4 de diciembre de 1991 presentaron su primer disco llamado “Los Tres”, un disco de una fusión jazz, rock and roll y pop, cabe mencionar sus temas más conocidos son de este álbum, como “La primera vez”, “Somos tontos, no pesados”, “He barrido el sol” y “Amor Violento” todos estos éxitos puso al grupo en el camino definitivo al éxito.

Luego de estar en el sello Alerce pasaron a estar en Sony Music, donde publicaron su primer disco con presupuesto profesional el cual se llamó “Se remata el siglo” el cual fue lanzado en 1993, su debut fue muy bien recibido, en la discoteque “OZ”, con temas como “No sabes qué desperdicio tengo en el alma” o “Feliz de perder” sonaban como ningún otro grupo del país y fue el disco que catalogó al grupo en un estatus masivo.

Los Tres lograron mejorar cada vez más sus discos, en 1995 lanzan su disco "La espada y la pared", resultado de un enfoque más seguro, aunque el disco contenía canciones que serían cumbres de su repertorio "Déjate caer", "Tírate", "Te desheredo", eligieron presentarlo con un tema ajeno, el cual fue "Tu cariño se me va" una vieja canción de Buddy Richard, que la banda volvió a grabar con acento rockero y el propio autor compartiendo micrófono con Henríquez, tema que fue muy bien recibido.

En 1995 el grupo fue invitado a MTV a participar en Unplugged o desenchufado, donde hubo un par de músicos invitados más al evento, tocando unos temas del ya fallecido Roberto Parra y un tema nuevo "Traje de Sastre", la grabación fue lanzada en 1996 donde fue recibida comercialmente muy bien, vendiendo 110 mil copias solo ese año, sobre todo la canción de Roberto Parra "Quién es la que viene allí" fue un tema pegadizo el cual se escuchaba en la mayoría de las radios, mismo año en el que debutaron en el Festival de Viña del Mar.

"Debido al éxito del Unplugged, el grupo se sintió incomodado según el mismo Álvaro Henríquez, dijo una vez, sacaron en 1997 el disco "Fome" disco más electrónico, con versos incómodos sobre fama y muertes violentas temas como "Me Arrendé" y "Toco Fondo" eran títulos de su incomodidad en ese momento." (García Marisol)

Se fueron a México a promocionar su disco pero no fue muy bien recibido, tratando de no compararse con la otra banda nacional La Ley, la que si se mudó a ese país, cosa que Los Tres no hicieron, tuvieron su mejor momento allá, cuando el grupo local Café Tacuba escogió seis temas del grupo chileno para incluirlos en su disco de tributo "Vale Callampa" el 2002.

El año 1999 sacan su último disco antes de la separación anunciada el cual se llama "La Sangre en el cuerpo" un disco muy delicado, el cual el tema elegido para lanzar es "No me falles" el disco tuvo la participación especial de Roberto Márquez de Illapu y la mexicana Julieta Venegas.

El año 2000 la banda anuncia su separación llevando una gira nacional, la cual terminó el 19 de Mayo en Concepción. Álvaro Henríquez formó su

agrupación llamada los Petinellis y Roberto Lindl con Ángel Parra, trabajaron en una potente fusión “Ángel Parra Trío”⁷

“La nostalgia forjó en lo que en marzo del 2006 se anunció como una reunión de Los Tres, que venía organizándose ya desde fines del 2005, aunque sin Francisco Molina, llegó en su reemplazo Manuel Basualto como invitado estable, el 2006 lanzaron su disco “Hágalo usted mismo” grabado en New York”. El grupo trabaja desde entonces de modo estable, entendiéndose que su lógica esencial admite también proyectos paralelos de sus integrantes. (García Marisol).

⁷ http://www.los3.cl/index.php?option=com_k2&view=item&layout=item&id=47&Itemid=274

3. Reseña Coral en Chile

“En el siglo XVI, se trataba una música especialmente coral, o canto llano en España, con la conquista española se difundía, primero en México y hacia las demás ciudades del continente.”

“En Chile el ámbito era más humilde. Desde mediados del siglo XVII, la música se centró principalmente en la Catedral de Santiago, en la de Concepción y en otros templos importantes del país, que contaban con coros e instrumentistas. El repertorio provenía de la Catedral de Lima y se componía de obras de compositores europeos, junto con otras, escritas por maestros de capilla de Latinoamérica. A estas se agregaban las compuestas por los maestros locales. Fuera del ámbito eclesiástico, hubo participación coral dentro de las representaciones teatrales, que se contaban entre las principales y más populares formas de entretenimiento durante el período colonial. A partir de 1830, aparecen en Chile las primeras representaciones de ópera italiana, ejecutadas por cantantes italianos. En 1844 se realizan nuevas presentaciones de ópera y es con esta verdadera temporada con lo que se da inicio a un gran auge de este género que acaparó el interés del público y prácticamente monopolizó la vida musical por un largo tiempo.” (Minolett Guido, 2000, Pág. 87-94))

“Ya con el tiempo la música coral era interpretada por gente profesional especializada, en lo que se refiere a los aficionados va apareciendo lentamente debido a las tendencias europeas y a los cambios de pensamientos ocurridos posteriores a la Revolución Francesa, gracias al desarrollo de la burguesía democrática ayudo a crear una gran cantidad de coros aficionados, interpretando sinfonías y otros repertorio”.

“Hay antecedentes de una sociedad italiana de música en Copiapó de 1877, que tenía fama por sus conciertos corales en la iglesia de Merced, también un concierto en Valparaíso donde se reunieron 74 voces en el teatro nacional de Valparaíso, aunque se desconoce su repertorio”.

“Hacia 1915 se crea la sociedad coral Santa Cecilia, y sus actividades son el antecedente de la sociedad Bach que se consolidó en 1924, naciendo como un pequeño coro de estudiantes universitarios que cantaban a voces solas, interpretando obras de Palestrina, todo esto llevó a la reforma del Conservatorio Nacional, creando en 1929 la facultad de bellas artes”.

“Algunos socios de la Sociedad Bach en 1932 formaron otro coro que fue encargado de dar origen al movimiento coral en Chile dando a conocer todo el repertorio Renacentista”.

“En 1934 nació La Institución llamada Coros Polifónicos De Concepción, como a su vez en 1945 se fundó el coro de la Universidad de Chile. “Las actividades de difusión de este coro junto a la mística, el entusiasmo y la incansable labor de su director y fundador, con su lema "para que todo Chile cante"(Minolett Guido, Una visión de la vida coral en Chile. Rev. Music 2000, Pág. 87-94)), fueron los que dieron un impulso decisivo al movimiento coral chileno, principalmente por la cantidad de coros y directores que surgieron gracias a su estímulo a lo largo de todo el país.” A medida que pasaba el tiempo se consideró hacer grupos más pequeños de coro, que fueron denominados a capella, coro de cámara y eso llevó a los años 60 a la separación de coros dejando al principal como coro sinfónico, cabe mencionar que muy importante es el coro de la Universidad de Chile, ya que difundió la música coral por todo el país, y algunos países de Latinoamérica, Estados Unidos y Europa.”

“En Valparaíso, con su larga historia de interesantes logros e iniciativas corales, merece destacarse en forma especial el alto grado de excelencia artística que llegó a alcanzar, en la década del sesenta, el Coro de Cámara de ese puerto, bajo la dirección de Marco Dusi, quien lo fundara en 1955, y que recibiera un merecido reconocimiento nacional e internacional”.

“Otro coro famoso y con éxito internacional fue el Coro de la Universidad Técnica del Estado, fundado en 1957 por Mario Baeza Gajardo y dirigido por él hasta 1974 que crea el Grupo Cámara Chile, agrupación independiente que se dedicó, más allá de una intensa labor de cultivo y promoción del canto coral, a hacerse cargo de una amplia y variada actividades culturales como seminarios, exposiciones, concursos, encuentros, publicaciones y otros”.

“Otros grupos independientes, de destacada trayectoria nacional e internacional por más de dos décadas, es el Coro Ars Viva, fundado y dirigido hasta la actualidad por Waldo Aránguiz, este coro ha abordado repertorios de variada naturaleza, desde piezas a capella hasta obras sinfónico-corales, incluyendo una cantidad de primeras audiciones”.

“Un papel muy importante lo constituyen también los coros de las universidades, siendo estos de muy buena calidad y gran dedicación”.

“Entre los elementos que han contribuido al desarrollo del canto coral chileno, merecen una mención particular las agrupaciones de coros que, durante años, han estado coordinando actividades y estableciendo vínculos entre los conjuntos corales. La más antigua es la Federación de Coros de Chile, fundada en 1957 y a su vez La Sociedad Coral de Profesores de Chile, que agrupa a más de cuarenta coros a lo largo de todo el país, ha realizado una labor ininterrumpida desde su fundación en 1958, organizando cada año un Festival Nacional de Coros de Profesores en una ciudad distinta de Chile. De más reciente formación son la Sociedad Coral Universitaria de Chile de 1986 y la Asociación Nacional de Coros Municipales de Chile de 1996. Ambas realizan festivales nacionales anuales en diversos puntos del país”.

“Varios de nuestros compositores han dedicado parte de su producción a la música coral. Entre ellos han destacado especialmente Pedro Humberto Allende, Juan Amenábar, Gustavo Becerra, Roberto Falabella, Federico Heinlein, Alfonso Letelier, Juan Orrego Salas, Domingo Santa Cruz y Sylvia Soublette”⁸.

“De lo expuesto aquí hasta ahora, se puede deducir que en Chile hemos tenido un interesante movimiento coral durante el siglo veinte, con antecedentes que se remontan a los siglos anteriores.” (Minolett Guido, Una visión de la vida coral en Chile. Rev. Music 2000, Pág. 87-94))

⁸ Minolett Guido, Una visión de la vida coral en Chile. Rev. music 2000, Pág. 87-94

Capitulo 2

4. Procedimientos empleados para replanteamiento armónico

Procedimientos a utilizar

Se realizará el análisis melódico y armónico, se clasificarán las tonalidades, las notas adecuadas para la adaptación, como a su vez la métrica y el pulso. Se elegirá una forma musical básica o estándar, o se mantendrá la forma original del tema, también las articulaciones y la dinámica de la canción, se emplearán las técnicas de soli y de melodía y contra melodía, arreglo de cuatro a seis voces.

Cabe mencionar que se explicará en las siguientes hojas los procedimientos y técnicas de arreglo que se conocen, pero se limitará a nombrar las que se emplearán esta tesis.

Adaptación

Se seleccionará cuatro temas de la agrupación Los Tres, las cuales tendrán un análisis, armónico melódico, rítmico y textual. Para la elección del tema, se tomará en cuenta la letra y como esta se desarrolla en el contexto melódico, ya sea, en las respiraciones, y en la forma que se puede adaptar.

Rearmonización

Luego de realizar el análisis correspondiente, ya sea rítmico, armónico y melódico, se replantearán las propuestas, ya sea de 4 a 6 voces, ocupando técnicas de armonía.

5. Procedimientos Armónico

Técnicas a utilizar

Tensiones⁹

Las tensiones representan la lógica expansión de un acorde.



Las tensiones que un acorde puede soportar sin perder la sonoridad de la especie a la que pertenecen son:

Five rows of musical notation in treble clef, each showing a chord and its possible tensions. The notes are placed on a staff to illustrate their positions relative to the chord's structure.

- Row 1: C(6) chord with tensions T7, T9, and T#11.
- Row 2: Cmaj7 chord with tensions T7, T9, and T#11.
- Row 3: Cm6 chord with tensions T7, T9, and T11.
- Row 4: Cm7 chord with tensions T9 and T11.
- Row 5: Cm7b5 chord with tensions T9, T11, and Tb13.

⁹ Herrera, Enric, "Técnicas de Arreglo para la Orquesta moderna", Editorial Antonio Bosch, Pág., 18

C7 Tb9 T9 T#9 Sus4 T#11 Tb13 T13

A musical staff in treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb). The staff contains eight chords, each represented by a single note with a stem and a flag. The notes are: C4 (labeled C7), Bb3 (labeled Tb9), Bb3 (labeled T9), B#3 (labeled T#9), C4 (labeled Sus4), B#3 (labeled T#11), Bb3 (labeled Tb13), and Bb3 (labeled T13).

C7 T9 T#11

A musical staff in treble clef with a key signature of two flats. The staff contains three chords, each represented by a single note with a stem and a flag. The notes are: C4 (labeled C7), Bb3 (labeled T9), and B#3 (labeled T#11).

Cø7

A musical staff in treble clef with a key signature of two flats. The staff contains four chords, each represented by a single note with a stem and a flag. The notes are: C4 (labeled Cø7), Bb3, Bb3, and Bb3.

CSus4 T9 T13

A musical staff in treble clef with a key signature of two flats. The staff contains three chords, each represented by a single note with a stem and a flag. The notes are: C4 (labeled CSus4), Bb3 (labeled T9), and Bb3 (labeled T13).

6. Análisis Melódico

Se clasificarán las notas en principales y secundarias, las cuales son:

Principales

- Notas del Acorde
- Tensiones del acorde

Secundarias

- Diatónicas
- Cromáticas

Son diatónicas las notas de aproximación que pertenecen a la tonalidad o a la escala del momento.

Son cromáticas las notas que se mueven por semitonos hacia su objetivo (nota principal).

7. Formas de Canción

Una forma básica de iniciar un arreglo de un tema determinado, es analizar su organización (sintaxis), la manera en que un tema está organizado será básica a la hora de desarrollar su estructura.

Formas Básicas

El binario simple (A, B)

“Esta estructura está formada por dos secciones llamadas, principalmente, “verso” y “estribillo o coro”. La música popular y la canción de música moderna se pueden encuadrar por lo general en esta forma, que consiste en una frase de duración no inferior a ocho compases; el verso, y un coro también no inferior a ocho compases, que se usan repitiéndolos alternativamente.

<u>Verso</u>	<u>Estribillo</u>	<u>Verso</u>	<u>Estribillo</u>	
8	8	8	8

En la canción es usual que el verso cambie de letra cada vez que se interpreta, mientras que el coro generalmente repite casi siempre el mismo texto.

Se pueden encontrar binarios simples de muy distinta duración en compases, en el verso o en el coro, aunque la mayor parte serán frases cuadradas de ocho compases, o, a medio tiempo o doble tiempo, dando apariencia de frases de cuatro a dieciséis compases.

Algunos compositores añaden a la estructura del binario simple, una frase más de una duración no inferior a 4 compases, como medio de puente o relajación entre las formas de verso y estribillo, este puede ser instrumental en una canción.

<u>Verso</u>	<u>Estribillo</u>	<u>Verso</u>	<u>Estribillo</u>	<u>Puente</u>	<u>Verso</u>	<u>Estribillo</u>
8	8	8	8	8	8	8

Binario Compuesto

Esta es la forma preferente en los estándares de la música, sobre todo en la música de "Show". Esta estructura, originalmente tenía dos secciones, igual que el binario simple; el verso y el coro.

La primera, el verso funcionaba como introducción bastante larga que daba paso al coro que se repetía hasta el final del tema, no volviendo a tocarse el verso"¹⁰.

Verso Estribillo Estribillo Estribillo Estribillo Estribillo...

¹⁰ Herrera, Enric, "Técnicas de Arreglo para la Orquesta moderna", Editorial Antonio Bosch, Pág., 43,44

Análisis de canciones

Las canciones originales se analizarán en un formato en el cual se enfocará la armonía, la melodía, identificando los motivos, semifrase frases y periodos de cada canción. Además de los inicios y terminaciones de cada frase o período. También se realizará un análisis armónico de cada canción.

Ejemplo de lo analizado y como se analizará

M1 : motivo 1

M2 : motivo 2

SF : semifrase

F : Frase

The image displays two staves of musical notation in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The notation is annotated with various labels and brackets to indicate structural analysis:

- Staff 1:** Labeled 'A' at the beginning. It contains a sequence of notes with chords Bm, A7, Em, and F# below. Above the staff, a large bracket labeled 'F1' spans the entire staff. Below the staff, two brackets labeled 'SF1' and 'SF2' group the first and second halves of the staff, respectively. Within these, smaller brackets labeled 'M1', 'M2', and 'M3' identify specific motifs.
- Staff 2:** Labeled 'B' at the beginning. It contains a sequence of notes with chords Em, C, Bm, F#, and Em below. Above the staff, a large bracket labeled 'F2' spans the entire staff. Below the staff, a bracket labeled 'SF3' groups the second half of the staff. Within this, a bracket labeled 'M5' identifies a motif.

8. Técnicas de Armonía

Escrituras a 4 voces

“Con la escritura a tres voces, se entra en el contexto de armonía vertical, ya que con tres voces se pueden implicar acordes de tres o cuatro notas. Se puede duplicar la cuarta voz al unísono o en octava”.¹¹

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in 4/4 time. The Soprano part is written in treble clef and has a 'S' label. The Alto, Tenor, and Bass parts are written in bass clef and have 'A', 'T', and 'B' labels respectively. The Soprano part has a 'C' label above the first measure, F above the second, C above the third, G above the fourth, and C above the fifth. The Soprano part has a 'C' label above the fifth measure. The Soprano part has a 'C' label above the fifth measure. The Soprano part has a 'C' label above the fifth measure.

Hay variadas técnicas de composición y arreglos para cuatro voces, en esta tesis se enfocará sobre la técnica cerrada a cuatro voces, debido que se saldrá de algunas reglas básicas de escritura, guiándose más por intuición auditiva, la armonía estará presente, pero la única diferencia es la disposición de las voces la cual es abierta cerrada y mixta, donde los primordial está en las técnicas de rearmornización.

Cerrada

“Como toda disposición cerrada, tendrá las cuatro voces en el ámbito de una octava. La realización se consigue al rellenar debajo de la melodía con las restantes notas del acorde, inmediatamente debajo de ella. En las adaptaciones la melodía principal no estará en la voz superior en este caso la soprano sino, se desplazará por más de una voz”.

¹¹ Herrera, Enric, “Técnicas de Arreglo para la Orquesta moderna”, Editorial Antonio Bosch, Pág., 148

Am7 D7 Gm7 C7 Fmaj7

S
A
T
B

Estructuras

“Las estructuras que se pueden producir sobre las diferentes especies de acordes, en este caso se mostrará bajando la cuarta voz en una disposición más abierta. Se agregan tensiones del acorde para embellecer este mismo el cual no pierde su función”.¹³

Acorde mayor con séptima mayor (1, 3, 5, 7)

Cmaj7 Am/E Cmaj7/E Am7add11/G Cmaj7/G C6

S
A
T
B

¹² Herrera, Enric, “Técnicas de Arreglo para la Orquesta moderna”, Editorial Antonio Bosch, Pág., 148

¹³ Herrera, Enric, “Técnicas de Arreglo para la Orquesta moderna”, Editorial Antonio Bosch, Pág., 155

Acorde menor sexta (1, b3, 5, 6)

Cm6 Cm6/Eb Cmmaj7/Eb Cm6/G Ebmaj7/G Cm6/A Fadd9/A

Musical notation for the minor sixth chord (1, b3, 5, 6) in four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The notes are: Soprano: C4, Eb4, G4, Ab4; Alto: Bb3, C4, Eb4, G4; Tenor: C4, Eb4, G4, Ab4; Bass: C3, Eb3, G3, Ab3.

Acorde menor con séptima menor (1, b3, 5, b7)

Cm7 Cm7/Eb Cm7/G Ebmaj7/G Cm7/Bb Gm11/Bb

Musical notation for the minor seventh chord (1, b3, 5, b7) in four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The notes are: Soprano: C4, Eb4, G4, Bb4; Alto: Bb3, C4, Eb4, G4; Tenor: C4, Eb4, G4, Bb4; Bass: C3, Eb3, G3, Bb3.

Acorde menor, séptima menor y quinta disminuida (1, b3, b5, b7)

Cm7b5 Ebsus4 Cm7b5/Eb Cm7b5/Gb Cm7b5/Bb Gm11/Bb

Musical notation for the Cm7b5 chord in four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The notes are: Soprano (Bb, Eb, Ab, Gb), Alto (Bb, Eb, Ab, Gb), Tenor (Bb, Eb, Ab, Gb), and Bass (Cb, Fb, Bb, Eb).

Acorde mayor con séptima menor (1, 3, 5, b7)

C7 C13 C7/E C7/G Bb11 C7/Bb

Musical notation for the C7 chord in four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The notes are: Soprano (C, E, G, Bb), Alto (C, E, G, Bb), Tenor (C, E, G, Bb), and Bass (C, G, Bb, F).

Escritura a 5 y 6 voces

Para la escritura de acordes de cinco y seis voces se limita a ocupar las tensiones ya nombradas y agregarlas a los acordes ya expuestos, es por eso que se plantea la escritura a 4 voces como ejemplo de escritura ya que siempre estará fija la triada del acorde en las adaptaciones, donde se omitirán a veces notas fundamentales de ellas como sus terceras o quintas, y también se dará el caso que se duplique algunas de estas notas. En el caso de la tensiones, novena, oncen y trecena, solo se agregará en algunas ocasiones donde se estime conveniente el embellecer el acorde.

The image shows a musical score for six voices, arranged in two systems of three staves each. The music is in 4/4 time and B-flat major. The lyrics are: "O come, all ye faithful, joy-ful and tri-um-phant, O come ye, o come ye to". The score includes vocal lines for Soprano, Alto, Tenor, and Bass in both systems, with lyrics written below each staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

9. TÉCNICAS DE REARMONIZACIÓN

Funciones armónicas

Se mostrará las funciones armónicas para explicar algunas formas de armonización, como sustitución de acordes, intercambios modales y embellecimientos de acordes.

Escala Mayor

Musical staff showing chord functions for the Major scale: Maj7, m7, m7, Maj7(#11), 7, m7, m7b5.

Escala menor armónica

Musical staff showing chord functions for the Harmonic minor scale: mMaj7, m7b5, AugMaj7, m7, 7b9, Maj7, dim7.

Escala menor melódica

Musical staff showing chord functions for the Melodic minor scale: mMaj7, m7, AugMaj7, 7(#11), 7(13b), m7b5, m7b5.

Tensiones

“La nota no del acorde, tensión, se armoniza teniendo en cuenta que esta omite a la inmediata inferior del acorde.

Musical score for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) in 4/4 time. The score illustrates the placement of tensions for various chords. The chords and their tensions are: Am7 (Soprano), D7 (Alto), Gm7 (Tenor), C7 (Bass), and Fmaj7 (Soprano). The tensions shown are: b7 (Alto), Tb13 (Alto), T9 (Alto), T13 (Alto), and T9 (Alto). The notes are written on a grand staff with four staves.

Existen también las notas de aproximación las cuales se emplean en las adaptaciones de esta tesis en tiempo de ataque débil, en donde se procura realizarlas en el bajo, con tal de seguir una línea musical parecida a la que realiza el “walking bass” en el jazz y no en otras voces al mismo tiempo para que no ocurra un choque de notas disonancias, a no ser quiera conseguir esa sonoridad. En este ejemplo el C# y el Ab son notas de aproximación en tiempo débil”.¹⁴

Musical score for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) in 4/4 time. The score illustrates the use of approximation notes (C# and Ab) in the bass line. The chords are Am7, D7, and Gmaj7. The notes are written on a grand staff with four staves.

¹⁴ Herrera, Enric, “Técnicas de Arreglo para la Orquesta moderna”, Editorial Antonio Bosch, Pág., 149

“b2” con la melodía

“Este caso se produce cuando el acorde es mayor con la séptima mayor (1, 3, 5, 7) y la fundamental está en la melodía. Para evitar esta segunda menor entre las dos voces superiores se utiliza la sexta en lugar de la séptima del acorde”.¹⁵

A musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in 4/4 time. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score consists of four staves. Above the staves are three chords: Gm7, C7sus4, and Fmaj9. The Soprano and Alto parts have a melodic line that moves from G4 to A4, Bb4, and C5. The Tenor and Bass parts have a similar melodic line, starting an octave lower. The Soprano and Alto parts are in unison, while the Tenor and Bass parts are in unison with each other but an octave below the Soprano/Alto parts.

Este intervalo se puede producir libremente en otras dos voces.

A musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in 4/4 time. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score consists of four staves. Above the staves are three chords: Fm7, Bb7, and Cmaj7. The Soprano and Alto parts have a melodic line that moves from F4 to G4, Ab4, and Bb4. The Tenor and Bass parts have a similar melodic line, starting an octave lower. The Soprano and Alto parts are in unison, while the Tenor and Bass parts are in unison with each other but an octave below the Soprano/Alto parts.

¹⁵ Herrera, Enric, “Técnicas de Arreglo para la Orquesta moderna”, Editorial Antonio Bosch, Pág., 149

"13" con la melodía

Este caso se produce cuando el acorde es menor con la séptima menor (1, 3b, 5, 7b, 13) se omite la 13 en este caso, debido a que se produce un choque de intervalo de segunda entre la 13 y la b7, por eso es recomendable reemplazar el acorde con trecena por un acorde con sexta donde esta tendrá omitida la séptima menor.

Musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in 4/4 time. The score shows three measures of music. The first measure is labeled 'Dm6', the second 'G9', and the third 'Cmaj7'. The Soprano part has a whole note in each measure. The Alto part has a half note in the first two measures and a whole note in the third. The Tenor part has a half note in the first two measures and a whole note in the third. The Bass part has a half note in the first two measures and a whole note in the third.

Segunda o novena

Más comúnmente llamada novena, porque crea una gran disonancia al estar en la misma octava que la tónica, y se suele colocar una octava por encima. Usada como segunda propiamente dicha podría incluso dar lugar a confusión al identificar el acorde en oídos poco experimentados.

Musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in 4/4 time. The score shows two measures of music. The first measure is labeled 'Dm6' and the second 'G9'. The Soprano part has a whole note in each measure. The Alto part has a half note in the first two measures and a whole note in the third. The Tenor part has a half note in the first two measures and a whole note in the third. The Bass part has a half note in the first two measures and a whole note in the third.

Cuarta u onцена/onceava

Llamada onцена por la misma razón que la novena, es más fácil de confundir que ésta, pues poniéndola como tónica, la tónica del acorde original corresponde a su quinta, y esta es la más estable de las consonancias entre dos notas.

Musical score for the interval of a fourth (Cuarta u onцена/onceava) in 4/4 time. The score is written for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) voices. The first measure is labeled 'Dm11' and the second measure is labeled 'Fmaj7#11'. The notes are: S: D4, F4; A: D4, F4; T: D4, F4; B: D3, F3.

Sexta o treceava

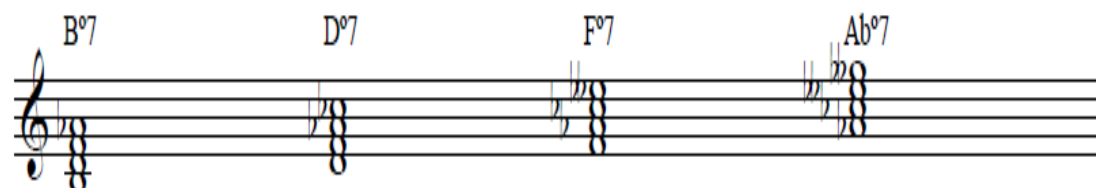
Esta a diferencia de las demás es conocida con frecuencia de ambas formas, por ser la relativa menor (siempre hablando de escalas mayores, pues si fuera una escala menor esta relativa sería mayor) y tener un gran potencial para la modulación entre escalas, ya que se encuentra a una tercera menor por debajo de la tónica.

Musical score for the interval of a sixth (Sexta o treceava) in 4/4 time. The score is written for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) voices. The first measure is labeled 'Dm6' and the second measure is labeled 'D13'. The notes are: S: D4, F5; A: D4, F5; T: D4, F5; B: D3, F3.

10. Modulaciones

Modulación Enarmónica

Es cuando un acorde disminuido cumple función como sensible de varias tonalidades, y las notas del acorde siguen siendo las mismas solo con otro nombre, que sería la enarmónica.



Modulación desarrollada

En esta modulación se realiza un puente la relativa a continuación una progresión de acordes que muestra tal modulación.

C – F - G/F- Em - Am - Dm7 - G7 – **Em** - F#7 - Bm7 - C°#7 - Dmaj7

Modulación Pivote

Se consigue utilizando acordes pivote, es decir, acordes que pertenecen a la tonalidad de origen y a la de destino, pero que cumplen diferentes funciones en una y en otra.

Acorde C – Dm – G7 – Am – F – **Am** – D – G – Am – C – D – G

Función I - II - V - VI - IV – **VI ó II** - V – I – II – IV - V – I

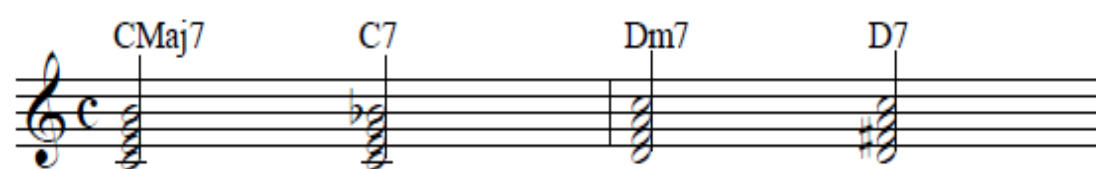
Modulación directa

Se consigue mediante un cambio repentino de tonalidad, sin utilizar puente, ni procedimientos de preparación, para cambiar a dicha tonalidad

Dmaj7 – G – Am7 – Bm7 – G – **Abma7**- Db - Bbm – Eb7- Ab

Alternado cromático

Se cambia una nota cromáticamente del acorde cromático y esta cambia de función. En el siguiente ejemplo un acorde como tónica o cuarto grado cambia a dominante cual sirve para modular a otra tonalidad.



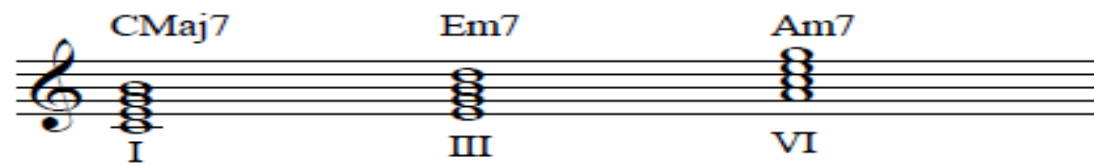
11. Acordes

Sustitución de acordes

Una de las primeras sustituciones que se planteará es sobre los acordes que tiene notas en común.

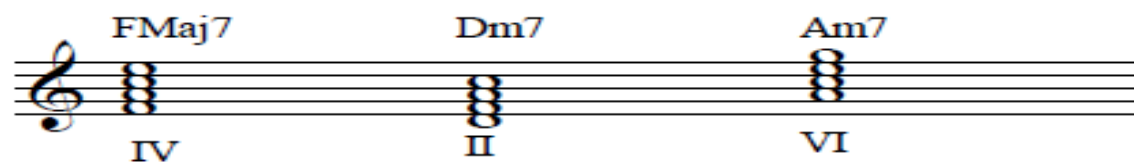
Tabla Tónica	I	-	III	-	VI
Subdominante	IV	-	II		
Dominante	V	-	VII		

Ejemplo 1



Acá un claro caso de cómo sustituir este acorde por otro grado de la tonalidad, el cual el grado de tónica se puede cambiar sustituir por una de esos acordes que corresponden a un tipo de grado de la tonalidad en este caso C mayor.

Ejemplo 2



Otra opción de sustituir un acorde del mismo ámbito armónico, en este caso el cuarto grado, y el sexto vuelve a tener una doble función.

Ejemplo 3

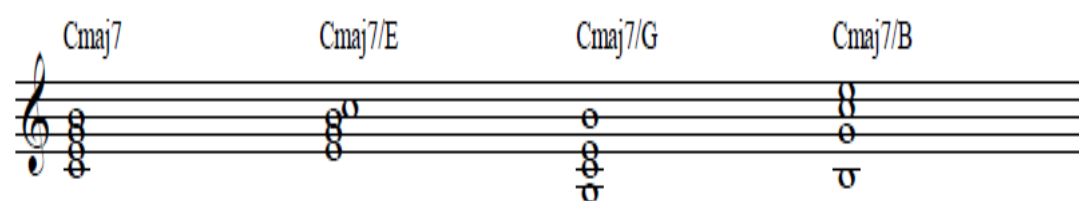


Sustitución del acorde dominante dentro del mismo campo armónico.

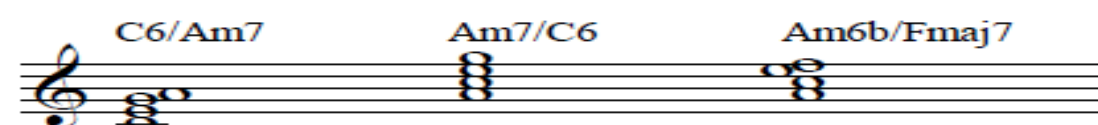
Acordes invertidos

1. Acordes y sus inversiones

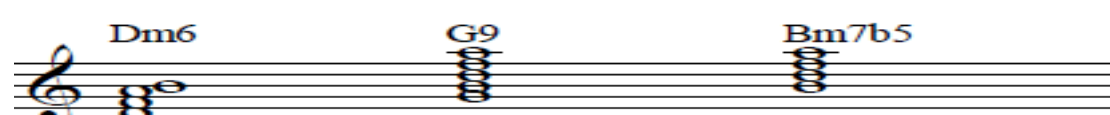
Las primeras inversiones que se mostrarán serán cuando esté en el bajo la 1, 3, 5 y 7.



En esta parte se mostrará un acorde y como es similar a otro acorde cuando está invertido.



En este caso tres acordes los cuales tiene dos funciones, C6 o Am7, Am7 o C6, Am6b o Fmaj7.

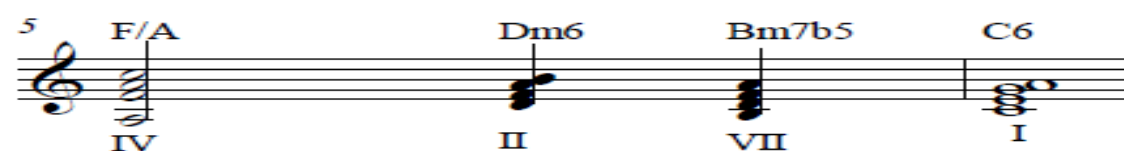


Acá un acorde menor con su tensión invertido cambia su función, el cual en algunos casos tiene doble función, como el caso de Dm6, el cual puede ser segundo o primero de una tonalidad, en este caso se emplea como segundo grado.

Ejemplos de uso



Sustitución



Acordes Híbridos

El siguiente acorde denominado Híbrido, es cuando el acorde tiene una nota en el bajo que no corresponde a su estructura, o decirlo de otra forma, cuando tiene una nota de tensión en el bajo.

Ejemplo 1

Example 1 shows four hybrid chords on a single staff in treble clef. The chords are: Cmaj9, Cmaj9/D, Fmaj7#11, and Fmaj7/B. Each chord is represented by a vertical stack of notes with a stem and a brace. The notes are: Cmaj9 (C, E, G, Bb, D, F), Cmaj9/D (C, E, G, Bb, D, F, D), Fmaj7#11 (F, Ab, C, Eb, G, Bb, D), and Fmaj7/B (F, Ab, C, Eb, G, Bb, B).

Ejemplo 2

Example 2 shows four hybrid chords on a single staff in treble clef. The chords are: G9, G9/A, Am6, and Am6/F#. The notes are: G9 (G, B, D, F, Ab, C), G9/A (G, B, D, F, Ab, C, A), Am6 (A, C, Eb, G, Bb, D), and Am6/F# (A, C, Eb, G, Bb, D, F#).

Ejemplo 3

Example 3 shows eight hybrid chords on a grand staff (treble and bass clefs). The chords are: Gm/C, Gm7/C, Bb/C, Bb7/C, C/D, C7/D, Bb/E, and C/F. The notes are: Gm/C (G, Bb, D, F), Gm7/C (G, Bb, D, F, Ab), Bb/C (Bb, D, F, Ab), Bb7/C (Bb, D, F, Ab, Cb), C/D (C, Eb, G, Bb, D), C7/D (C, Eb, G, Bb, D, F), Bb/E (Bb, D, F, Ab, Cb, E), and C/F (C, Eb, G, Bb, D, F).

Intercambio Modal

El intercambio modal corresponde a tomar un acorde de la familia de la tonalidad contraria

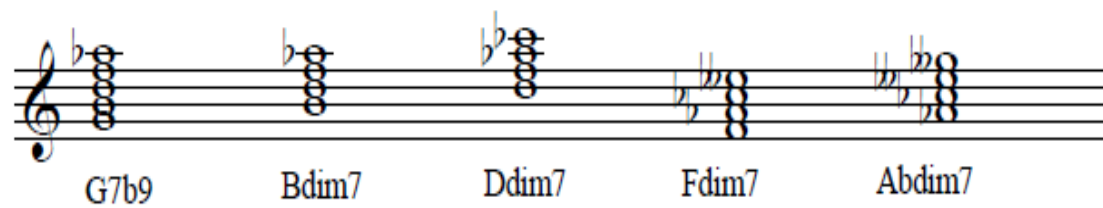
Ejemplo

CA	Dm7	Em7	FΔ	G7	Am7	Bm7b5
CmΔ	Dm7b5	EbΔ	Fm7	G7b9	AbΔ	Bo7

Un claro ejemplo de cómo se cambio todos los acordes de una tonalidad contraria.

Dominante “b9” asociado como acorde disminuido

Este acorde que corresponde al quinto grado de la escala armónica se puede asociar como acorde disminuido, tomado en cuenta desde sus tensiones, dándonos cuatro dominantes sensibles posibles, donde se produce una enarmonía entre las notas.



Ejemplo 1

Dm7	G7b9	 	CMaj7
Dm7	Bdim7	 	CMaj7

Una forma de sustituir, manteniendo la misma tonalidad.

Ejemplo 2

Dm7	G7b9	 	CMaj7
Dm7	Ddim7	 	EbMaj7

Esta técnica también se explicó como técnica de modulación.

Rearmornización de la Dominante (Función Transitoria)

La función transitoria es la desviación de la tonalidad principal, donde un acorde dominante resuelve a su tónica correspondiente, en otras palabras es anteponer una acorde de dominantes antes de otro acorde. En este caso un acorde mayor con séptima menor y un acorde disminuido con la séptima disminuida. La idea de este capítulo es salir del esquema principal de la canción, agregando tensiones con un acorde de dominante, en espacios que se estimen apropiados para agregar.

Ejemplo 1

Musical score for Example 1, showing a dominant rearmornization in 3/4 time. The score is written for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) voices. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The chord progression is: I (C major), V (F major), I (C major), IV (F major), VII (B-flat major), and V (F major). The Soprano part has a whole note chord in each measure. The Alto, Tenor, and Bass parts have a melodic line with eighth notes and quarter notes.

Ejemplo 2

Musical score for Example 2, showing a dominant rearmornization in 3/4 time. The score is written for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) voices. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The chord progression is: I (C major), V (F major), I (C major), IV (F major), VII/V (B-flat major), and V (F major). The Soprano part has a whole note chord in each measure. The Alto, Tenor, and Bass parts have a melodic line with eighth notes and quarter notes.

Triple Apoyatura

Consiste en resolver al acorde de tónica bordeando la nota fundamental y la tercera del acorde, ya sea en el caso de la tónica desde la novena y la séptima y la tercera desde la cuarta y queda triplicada la nota fundamental del acorde como el ejemplo que se muestra a continuación:

Ejemplo

The musical score shows four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Soprano part has notes for I, V7, and I with a 7-8 interval. The Alto part has notes for I, V7, and I with a 9-8 interval. The Tenor part has notes for I, V7, and I with a 4-3 interval. The Bass part has notes for I, V7, and I.

Sustitución de tritono

Se reemplaza la dominante por un acorde que contiene el tritono del mismo acorde, acá se muestra de donde se encuentra el tritono del acorde en este caso el fa y si, donde el si del acorde Db7 esta enarmónicamente como Cb. El tritono esta señalado por los corchetes.

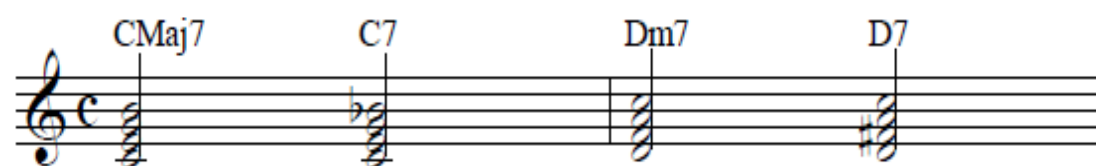
The musical score shows three chords: G7/D, Db7, and Cmaj7. The G7/D chord has a tritone between F and C. The Db7 chord has a tritone between F and Cb. The Cmaj7 chord has a tritone between F and C.

Ejemplo

F	G7	I	CMaj7
F	Db7	I	CMaj7

Alternado cromático

Se cambia una nota cromáticamente del acorde y esta cambia de función. En el siguiente ejemplo un acorde como tónica o cuarto grado cambia a dominante, y en el siguiente compás un acorde menor con séptima menor cambia a dominante, ambos cambiados por dos notas cromáticas.



En este ejemplo se cambia la quinta y la fundamental

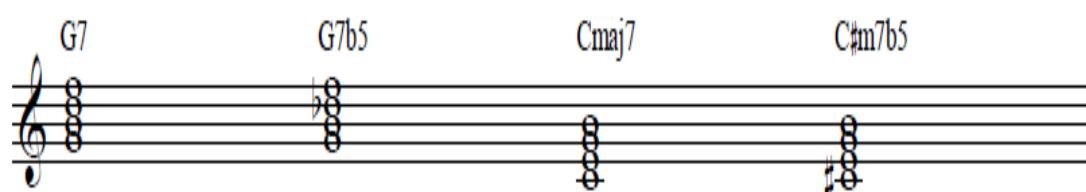


Tabla de acordes

Tonalidad de C mayor	
Acorde Básico	Embelllecimiento
I (C o Cmaj7)	C6, Cmaj9, C6/9, Cmaj9#11
II (Dm7)	Dm9, Dm7b5, Dm11
V (G7)	G9, G7b9, G7#9, G7b5, G7#5 G7b5b9, G7b9#11, G7#9#11, G9#5 G7#5b9, G9#11, G13

Capítulo 3

12 .Análisis canciones de rock en versión coral

Para esta tesis se analizarán extractos de las versiones, desde una perspectiva general y no tan detallada, para mostrar una idea y otras formas de replantear una canción de rock al ámbito coral.

1. Artista : Queen
Canción : “Bohemian Rhapsody”
Arreglo : William Blanco

sf Is this the real life is this just fan ta sy_ caught in a land slide

sf Is this the real life is this just fan ta sy_ caught in a land slide

sf Is this the real life is this just fan ta sy_ caught in a land slide no es

sf Is this the real life is this just fan ta sy_ caught in a land slide no es

El inicio de la canción podemos identificar, una homofonía en las 4 voces, la séptima es empleada como recurso en el segundo sistema donde esta el acorde de C7. En este caso no hay cambios de dinámica para las voces, todas realizan la misma, no se resalta ninguna voz, la métrica cambia en el tercer compás y la letra es la misma para todas las voces, es decir, no varía mucho de la versión original. Se mantiene la misma armonía y estructura de la canción original.

poor poor boy *sf* because I'm ea sy come ea sy go *sf* li ttle high

I'm just a poor boy I need no sim pa thy *sf* li ttle high

poor poor boy *sf* because I'm ea sy come ea sy go *sf* li ttle low

poor poor boy *sf* because I'm ea sy come ea sy go *sf* li ttle low

En esta sección ya podemos encontrar que aparece una voz principal que en este caso es la voz alto, mientras las otras voces actúan como base armónica. Las voces aun funciones homofónicamente salvo la voz que se quiere resaltar, y existe pregunta y respuesta en el último compás que se muestra, la armonía no varía de la versión original. Podemos ver que en el primer compás se emplea el mismo texto en las voces de base y la palabra “poor boy” que es la que resalta en esa frase.

p tum tim tim tum tim tim tumtim tim

p me *f* Ma ma just

p tum tum tumt um tum tum tum tum tum tum tum

p tom tom tom

En esta sección se resaltarán los recursos que se emplea para esta parte que son los Tum, Tim Tom, para crear una base armónica y utilizar las emes finales y no vocales. En el último compás entra la melodía principal, cabe destacar las dinámicas se mantienen y cambia solo la de la voz alto.

49

ran da ba da ba da ti ri ru ti ri ru ra tan ta ra ran ta ra
 juh! tan ta ra ran ta ra ti ru ra
 juh! tan ta ra ran ta ra ran ta ra ran ta ra
 tom tom tom tom to po tom to po tom to po

Acá se destaca las mismas articulaciones vocales en la voz del bajo, pero aparecen otras sílabas como recurso.

p dum dum dum dum dum dum dum dum *ff* he's just a poor boy from a poor fa mi ly
p dum dum dum dum dum dum dum dum *ff*he's just a poor boy from a poor fa mi ly
p I'm just a poor boy no bo dy loves me *ff*he's just a poor boy from a poor fa mi ly
p I'm just a poor boy no bo dy loves me *ff*he's just a poor boy from a poor fa mi ly

En esta sección podemos ver como las voces graves pasan a ser la melodía principal y aun existe acompañamiento en las voces superiores. La homofonía siempre está presente y la armonía no varía de lo original.

2. Autor : The Beatles
 Canción : Yesterday
 Arreglo : José Blasco

Musical score for measures 81 and 82 of 'Yesterday'. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a bass line. The lyrics are: 'Yes - ter - day all my trou - bles seemed so far a -'. Dynamics include *mp* and *mf*. The bass line in measure 82 has an accent (>) and a dynamic change to *mf*.

En esta canción se puede ver al principio la Homofonía con respecto a las 4 voces, la letra de la canción es la mismas en todas las líneas, pero en el último compás la voz del bajo, mantiene la tónica del acorde, mientras la voz de la soprano aún mantiene la voz original de la canción. Se emplea el recurso vocal para el bajo como base armónica como texto de la canción adelantándose a lo que viene. Las dinámicas son para todas las voces iguales.

Musical score for measures 83, 84, and 85 of 'Yesterday'. The score continues with four vocal parts and a bass line. The lyrics are: 'far a - way, Now it looks a though they're here to stay. Oh way, so far a way, Oh'. Dynamics include *mp* and accents (>). The bass line in measure 84 has a dynamic change to *mp*.

En esta sección se mantiene la misma idea del sistema anterior pero el bajo utiliza como recurso la misma palabra “so far away” y no como la partitura anterior de tum, tom donde existen sílabas que terminan en M.

86 87 88 *mf sf*

I be - lieve in yes - ter - day. Why she

I be - lieve in yes - ter - day. Why she

I be - lieve in yes - ter - day. Why she

I be - lieve in yes - ter - day. Why she

Este sistema vuelve a la homofonía donde las dinámicas están marcadas para todas las voces.

89 90 91 92 *mp*

had to go I don't know, she would-n't say. I said

had to go I don't know, she would-n't say. I said

had to go I don't know she would-n't say. I said

had to go I don't know she would-n't say. I said

En este sistema se mantiene la misma letra de la canción, donde la rítmica varía en el bajo y el tenor.

103 *p* 104 105

I be - lieve in yes - ter - day.

I be - lieve in yes - ter - day.

I be - lieve in yes - ter - day.

I be - lieve in yes - ter - day.

Detailed description: This is a musical score for four voices, likely SATB. It consists of four staves, each with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music is in a 4/4 time signature. The first staff is marked with a piano (*p*) dynamic and a measure number of 103. The second staff is marked with a piano (*p*) dynamic and a measure number of 104. The third staff is marked with a piano (*p*) dynamic and a measure number of 105. The fourth staff is marked with a piano (*p*) dynamic. The lyrics 'I be - lieve in yes - ter - day.' are written below each staff. The music features a melodic line with a long note on 'day' that is held across measures, and a bass line with a similar melodic structure. The score is presented in a clean, black-and-white format.

En este sistema final se puede ver el movimiento de voces cruzadas y la misma homofonía que caracterizó el arreglo.

CAPITULO 4

DESARROLLO

ANÁLISIS DE LOS TEMAS REPLANTEADOS

13. ANALISIS FORMAL CANCIONES ORIGINALES DE LOS TRES

Amor violento

El tema está en A parte con una introducción de dos compases que se repite con una armonía de A, Bm y E7.

El primer motivo es anacrúsico, con terminación femenina, el M2 es anacrúsico, con terminación femenina, el M3 es acéfalo, con terminación femenina, dan inicio a la primera semifrase antecedente. El M4 es acéfalo, con terminación femenina, el M5 es acéfalo con terminación femenina, el M6 es acéfalo con terminación femenina, eso da inicio a la semifrase 2, esto forma la primera frase antecedente.

El M7 acéfalo con terminación femenina, el M8 acéfalo con terminación femenina, el M9 acéfalo con terminación femenina, eso forma la SF3, que a su vez forma parte de la Frase 2 consecuente, esta parte se repite dos veces, en la partitura se puede ver la repetición. Esta repetición forma el primer período. Los motivos de este período son negativos.

El período se repite de forma igual, donde varía el coro en un par de notas en la altura musical, pero aún así es un período tautológico.

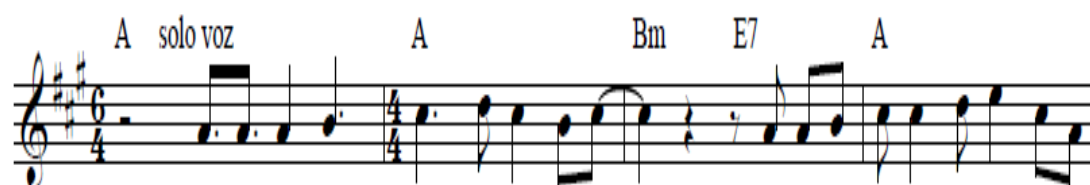
Indicada en la partitura la semifrase variación donde el M10, M11 y M12 siguen siendo acéfalos, con terminación femenina y negativo.

La armonía de la canción la primera Frase está en A mayor donde los acordes son siempre los mismos A como I, Bm como II y E7 como V.

La Frase 2 empieza en C#m como III, F#m como Vi y B7 como V/V es decir, dominante de la dominante. En la frase variación el final de la canción desciende diatónicamente con B, A, G y F# para llegar E7 y empezar la última frase.

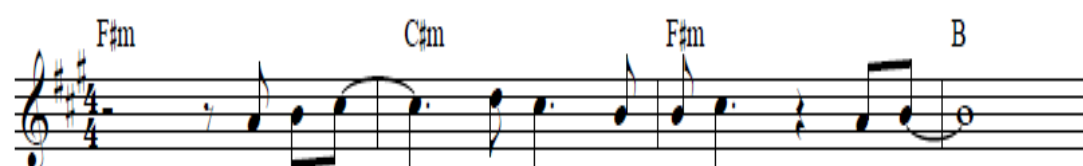
Verso

Parte en el compás 15, manteniendo la misma base armónica de la introducción, terminando en el compás 30, la melodía no se desvía en ningún momento de su tonalidad, a continuación los primeros cuatro compases del verso.

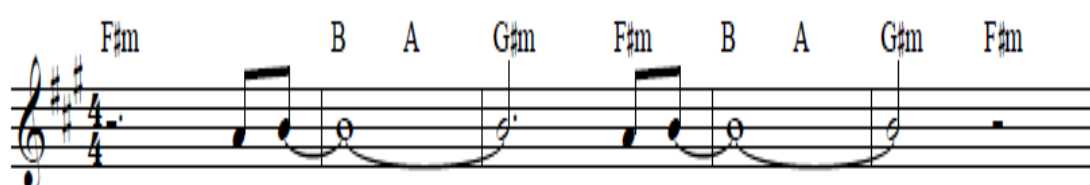


Coro

El coro parte en el compás 31, teniendo de base C#m y F#m, durante al termino del coro sufre un cambio en el aspecto tonal mayorizando el segundo grado el cual sería Bm, esto ocurre en el compás 38. Se mostrará los últimos compases del coro con la melodía correspondiente



Nota: se repite el verso una vez y el coro igual pero este finaliza de forma diferente saliéndose otra vez de la tonalidad la base armónica.



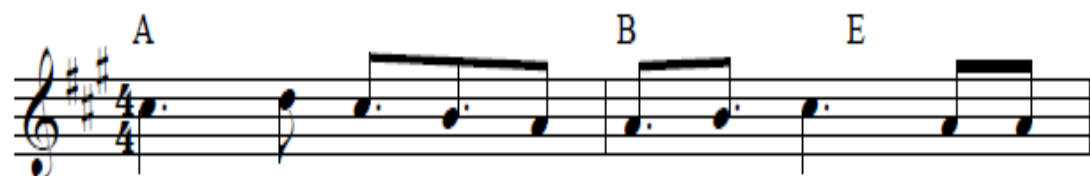
Solo

Comienza un solo de guitarra acústica desde el compás 73 hasta el 87, la base armónica es la misma de la introducción, al terminar el solo vuelve al coro

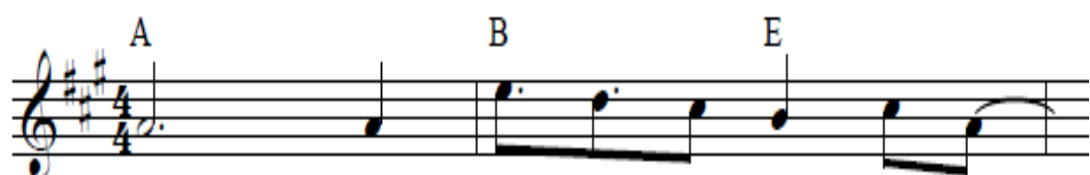
Coda final

La coda final consta de la misma base armónica de la introducción, y se divide en dos partes una parte cantada con letra y otra con vocales, para dar al término de la canción.

Parte cantada con letra



Parte cantada con Vocales



Análisis musical de “Amor Violento”, Propuesta Coral

Tonalidad A Mayor

5 voces: Bajo, Barítono, Tenor, Alto, Soprano.

Métrica 4/4

Forma (A-B)

La estructura de la canción forma de 4 partes:

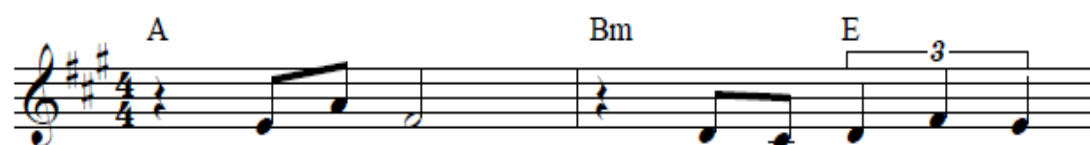
- a) Introducción
- b) Verso
- c) Coro
- d) Coda final

Introducción

Comienza con la imitación del tema original en los primeros 7 compases, manteniendo la misma base armónica de tres acordes A, Bm y E, en esta adaptación no se repite la introducción como en el original.

Original

La Melodía la realiza la guitarra



Adaptación

La melodía original está en la segunda voz que corresponde a la contralto, donde la voz del tenor realiza una imitación real y en el segundo compás la voz de la soprano realiza una imitación tonal. Mientras el bajo sigue marcando la tónica de los acordes A, Bm y E. Las sílabas empleadas son *Uh* en todas las voces salvo en la alto que se emplea la sílaba *La* y el bajo *Dm*

Verso

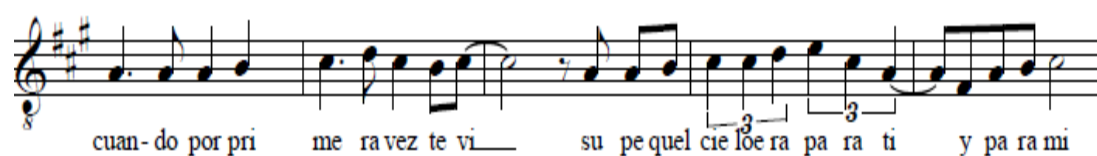
El comienzo del verso varia del original en la métrica, en esta adaptación, se cuadró a la métrica de 4/4 sin variación en todo el transcurso del tema. Se dividirá el estribillo en dos partes debido a su modificación armónica que ocurre en la adaptación.

La primera parte empieza en el compás 8 donde se cuadra el inicio de la melodía principal, que realiza el tenor como se ve aquí.

Original



Adaptación



Se modifica en el cuarto compás como se ve en la imagen, donde se cambia la figura rítmica de síncopa por unos tresillos.

Continuando con la melodía principal que está en el tenor, mientras la contralto realiza una segunda voz por terceras, el barítono y el bajo acompañan en movimiento contrario con las mismas figuras rítmicas, y la soprano acompaña con notas largas y al final de la primera estrofa se une con el barítono y el bajo en el mismo ritmo para terminarla.

Las otras voces que no llevan la línea melódica, emplean como letra silabas de la melodía principal.

La estructura armónica varía de acuerdo a las voces

Original

A Bm E A Bm E

me ra vez te vi.....

Adaptación

Amaj7 Bm E Amaj7 G#m7b5 F#m Bm7 E7

me ra vez te vi su pe quel cie loe ra.....

Amaj7 G#madd11 Dmaj7/F# Bm6 E9 Amaj7

La segunda parte consta de alteraciones armónicas al inicio de la repetición de la melodía principal como se muestra acá:

Original

A Bm E A Bm E A Bm

Adaptación

Musical notation for the 'Adaptación' section, showing two staves of music in G major, 4/4 time. The first staff has chords A, F#7, Bm9, E7, A/C#G#madd9, and F#madd11A#. The second staff has chords Bm, C#m7/B, and A.

Luego este último compás que se muestra es imitado por la voz del barítono y el bajo para dar inicio al coro.

Coro

Comienza en el compás 24, donde la melodía principal todavía sigue en la voz del tenor, donde la voz de la alto y el barítono le hace voicing en movimiento paralelo y movimiento contrario, en armonía de terceras y sextas, mientras la soprano y el bajo van acompañando con notas largas, salvo el compás 27 donde la soprano y el bajo realizan una imitación tonal del compás anterior el voicing se mantiene hasta llegar al final del coro, acá una imagen de cómo es:

Musical notation for the 'Coro' section, showing five staves for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Baritone (Bar.), and Bass (B.). The lyrics are: "uh uh en com prar uh", "re to da mi vi da en com prar la tu ya gas ta", "re to da mi vi da en com prar la tu ya gas ta", "re to da mi vi da en com prar la tu ya gas ta", and "uh uh uh uh". Chords A/C# and Eadd11 are indicated above the Soprano staff.

La estructura armónica no varía de la original, teniendo solo inversiones y agregando algunas tensiones dentro de la tonalidad, salvo el último compás que se muestra. Las sílabas de acompañamiento son *Uh*.

La re exposición del tema mantiene la misma estructura armónica con la cual se plantea, los cambios realizados son los siguientes, el verso en vez de empezarlo el tenor lo hace la soprano llevando la melodía principal, salvo hasta el compás 43 donde vuelve al tenor y sigue tal como se presentó al principio, en el coro la melodía principal nuevamente se desplaza a la voz de la soprano y el tenor actúa como voz acompañadora, volviendo al tenor en el compás 59, cabe mencionar que en la repetición hay mas juegos de voces, es decir se mueves más la melodía principal que al principio del tema, luego de esto da término al coro donde el bajo marca la tónica del acorde como se muestra a continuación:

B A G#m F#m Esus4

S. uh mas

A. vi da y mas

T. vi da y mas

Bar. vi da y mas

B. uh mas

Coda Final

Empieza en el compás 66 donde se acorta con respecto al tema original, empieza la melodía sin ninguna alteración, pero para concluir se realiza una imitación tonal que empieza en el tenor, luego se mueve a la soprano cambiando a la contralto para terminar en la voz del barítono, todo esto en un rall que empieza desde el compás 68, para así tomar el penúltimo acorde del tema con una triple apoyatura la cual resuelve a la tónica de la canción. Termina con la sílaba Uh

Coda Final

68 Bm7 E6 A Bm7 E7 A

S. uh un a mor uh uh
rall. cresc.

A. uh uh un a mor uh uh cresc.

T. 8 des lum bro uh uh uh cresc.

Bar. uh uh rall. un a mor uh uh cresc.

B. uh uh uh uh uh cresc.

14. DEJATE CAER

La canción consta de tres partes, estrofa (A) coro (B), y puente (C)

Parte A: La parte A consta de 4 motivos.

El motivo 1 (M1), es de carácter tético y terminación femenina. El motivo 2 es tético y de terminación femenina, estos dos motivos forman la primera Semifrase.

Motivo 3 es anacrúsico de terminación femenina. El motivo 4 es anacrúsico de terminación femenina, estos dos motivos forman la segunda Semifrase. Las dos semifrases forman la Frase 1 la cual es binaria de carácter afirmativo.

Parte B: la parte B consta de 4 motivos.

El motivo 5 es anacrúsico con terminación femenina. El motivo 6 es anacrúsico con terminación femenina, estos dos motivos forman la tercera semifrase.

Motivo 7 es anacrúsico con terminación femenina. El motivo 8 es anacrúsico de terminación femenina, de carácter afirmativo. Estos dos motivos forman la cuarta semifrase, estas dos semifrases forman la segunda frase que forma el primer período. Como el tema se repite y no varía los períodos son tantológicos

Parte C: es instrumental de 10 compases.

El tema está en Bm, la parte A esta compuesta por Bm como I grado A7 como VII grado, Em como IV grado, F# como V grado y el acorde de C como sustitución de tritono.

La parte B va está formada por F# como V grado, Em como IV grado, Dm como III grado, pero de intercambio modal tomado de una tonalidad mayor y C como sustitución de tritono y Bm como I.

La parte C instrumental modula a Cm, y Cm como I grado, Fm como IV grado y G como V grado.

“Déjate Caer”.

Análisis musical Original

Tonalidad B menor.

Métrica 4/4

Forma (A-B)

La estructura del tema consta de 4 partes:

- A) Verso
- B) Coro
- C) Solo
- D) Interludio

Antes de empezar el análisis de esta canción se ha decidido denominar verso y coro a estas partes para poder realizar una mejor diferenciación en cuanto análisis se refiere, ya que esta canción no tiene una letra definida como coro, solo se mantiene la base armónica y melódica que se repite a lo largo del tema, la cual modifica su letra en toda la canción, denominando así las partes ya nombradas para no enmarcar cada parte por separado debido al cambio de letra.

Verso

El tema comienza inmediatamente cantando en el primer compás manteniendo como motivo rítmico sobre todo el tema una figura sincopada. La base armónica del estribillo es Bm, A, Em, F#, y C el cual emplea como sustitución de tritono para volver al tono original. La figura rítmica y melódica se presenta de nuevo a través de la canción con la misma base armónica.

The image displays two staves of musical notation in G major (one sharp). The first staff contains the melody for the first two lines of the verse. The lyrics are "de ja te ca er___ de ja te ca er___ la". The chords indicated above the staff are Bm and A. The second staff continues the melody for the next two lines. The lyrics are "tierraes tal re ves___ la sangres a ma ri___ lla de ja te___ ca er". The chords indicated above the staff are Em, F#, Em, C, and Bm.

Coro

El coro el cual mantiene una figura rítmica similar al del verso se va al sexto grado de su relativa mayor es decir al F#m, y la base armónica del coro es la siguiente F#m, Em Dm, y C donde minoriza el tono mayor que es D y se sigue utilizando el C como dominante.

Musical notation for the chorus, showing two staves of music in G major. The first staff contains the lyrics: "el vien to ya no so pla la bo ca bien ce rra da a". The second staff contains the lyrics: "ma rra te los pies pien sa tu ma drey de ja te ca er". The chords are: F#m, Em, F#m, Em, F#m, Em, Dm, C.

Solo

Comienza un solo de guitarra el cual mantiene la misma base armónica que el verso y el solo frasea con la misma figura rítmica que el principio.

Musical notation for the guitar solo, showing a single staff of music in G major. The chords are: Bm, A, Em, F#, Em, C, Bm. The text "SOLO DE GUITARRA" is written across the staff.

Interludio

En esta parte no hay melodía solo armonía por los instrumentos, donde se modula medio tono más arriba, y lo utiliza como puente para volver a la re exposición del tema y como final, en esta parte los acordes son Cm y Fm, con la siguiente duración:

Musical notation for the interlude, showing a single staff of music in G major. The chords are: Cm, Fm, Cm, Fm Cm, Fm, Cm. The text "INTERLUDIO" is written across the staff.

“Déjate Caer”, Propuesta Coral

Análisis musical

Tonalidad Bm Menor

5 voces: Bajo, Barítono, Tenor 1, Tenor2, Alto1, Alto 2, Soprano.

Métrica 4/4

Antes de empezar este análisis se decidió no realizar una línea de escritura aparte para las voces del barítono, tenor 1 y alto 1, debido a que su aparición es esta adaptación es solo ocasionalmente, por eso está incluida en las voces de sus iguales, el bajo con el barítono, los dos tenores y las dos altos.

Forma (A –B)

La estructura del tema consta de 4 partes

- a) Introducción
- b) Verso
- c) Coro
- d) Puente
- e) Interludio

Introducción

Comienza con una figura rítmica muy simple de negras y blancas en la voz superiores salvo en el bajo, que realiza una rítmica opuesta a las demás voces, es decir, las voces superiores caen en tiempo débil, mientras el bajo cae en tiempo fuerte. Se mantiene la misma base armónica que el verso de la original, y esta dura solo ocho compases para así entrar al verso.

S. Uh uh uh uh uh uh uh uh

A. Uh uh uh uh uh uh uh uh

T. Uh uh uh uh uh uh uh uh

B. Dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

Introducción

Acá continua la introducción con el mismo patrón rítmico y armónico, las únicas diferencias con respecto a la base armónica original es, que cambia el primer compás que aparece en esta imagen que corresponde a la de un Em con el bajo en su quinta (Em7/B) y la agregación de la séptima menor y el otro cambio es la agregación de la séptima menor en el último acorde de dominante.

The musical score consists of four staves labeled S., A., T., and B. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Soprano (S.), Alto (A.), and Tenor (T.) parts have lyrics 'uh uh uh uh uh uh uh uh' under each of the eight measures. The Bass (B.) part has lyrics 'dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum' under each of the eight measures. Above the Soprano staff, the chord 'E' is written above the first measure and 'F#' above the fifth measure. A '5' is written above the first measure of the Soprano staff. An '8' is written below the first measure of the Bass staff.

Las sílabas para esta sección son *Uh* en las voces superiores y *Dum* en la voz del bajo.

Verso

El verso comienza con la entrada de la voz principal, la melodía empieza en la soprano e imita en la voz del tenor, acá ya se puede identificar una separación de voces en el tenor y la alto.

Original

de ja te ca er de ja te ca er la tierraes tal re ves la

7 san gres a ma ri lla de ja te ca er

Adaptación

La melodía original se mantiene, salvo la duración de las notas de cada frase en este caso el primer compás en la soprano y el segundo compás en el tenor, acá se divide la voz de la alto y el tenor, la base armónica solo varía en agregar la tensión de la séptima menor en el primer compás y en el cuarto compás se agrega la novena.

9 S. de ja te ca er uh uh uh de ja te ca er la

A. uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh

8 T. uh uh uh uh de ja te ca er uh uh uh uh uh uh uh

B. uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh

Verso

En la mitad del verso se sigue manteniendo el mismo patrón rítmico sincopado que la imagen anterior y de cortar la duración de las frases, también se cortan palabras para que cada compás sea más cuadrado y cada nota mantenga la misma figuración con la nota que va sonando a la vez.

En cuanto a la imitación la contralto con la soprano entran juntas con la melodía principal, donde la alto va en la misma figuración en el mismo compás imitando en un intervalo de sexta mayor, y ocurre lo mismo en el compás 15 y 17 donde el tenor realiza el mismo procedimiento.

La base armónica varía con respecto a la original el compás 13 debería un Em, el cual reemplacé por un G mayor y vuelve a su bases original en compás 15 pero con la séptima menor, en el compás 16 se ocupa la misma sustitución de tritono, solo que en este caso se omitió la quinta del acorde y esta resuelve a su tónica correspondiente. En el compás 14 en la última corchea, la soprano, alto y bajo, se altera para caer como nota de aproximación al siguiente compás.

El acompañamiento de la voces que no realizan la letra principal y actúa como base en bloque y se emplea la palabra **Uh**.

G F# Em7 C7 Bm

S. tierraes tal re ves... uh uh uh sangres a ma ri...lla de ja te ca er uh

A. tierraes tal re ves...uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh

T. uh uh uh uh tierraes tal re vessangres a ma ri uh uh uh te...ca er uh

B. uh

Verso

A lo largo de la adaptación se repite la base armónica, realizando cambios de voces diferentes a los ya expuesto, pero ocurre una pequeña modificación en la melodía principal con respecto a la original y la presentada en el primer verso.

Verso 1

La melodía en el 5 compás se mantiene en D.

de ja te ca er___ uh uh uh de ja te ca er___ la

5

tierraes tal re ves___ uh uh uh sangres a ma ri___ lla de ja te ca er uh

Verso 2

La melodía en el 5 compás se baja a B

mi rael cie lo ce der___ uh uh uh ia la tie rra des pues la tie rra des pues

5

vuelve a cre er uh uh uh uh la sangres a ma ri___ lla de ja te ca er uh

Este cambio de línea melódica afecta solo a la voz de la soprano mientras la otra voz realiza la imitación en D en otra voz.

Puente

Se realiza un puente para entrar al coro donde la voz de la soprano va en movimiento contrario con la voz de la contralto y el bajo, mientras el tenor actúa como pedal con la nota B. En esta parte se pensó realizar choques de intervalos ya sean segundas, cuartas, en un ámbito más abierto, donde en algunos acordes se omiten quintas y terceras, cambiando el estado del acorde que debería corresponder a los acordes de la tonalidad. Debido al movimiento contrario de notas y choques de intervalos se producen acordes con tensiones, ya sea sexta (trecena sin séptima), séptimas, novenas y oncenas. Cabe mencionar que al tener movimientos contrarios, las voces cambian de estado en los bajos. La silaba para esta parte es Oh.

Los puentes que se emplean en la adaptación no son todos iguales, para variar el arreglo, la idea es mantener la figuración rítmica, pero cambiar la base armónica como se muestran acá en las siguientes imágenes.

Puente 1

18 Bmadd9 C#m7 D6 Em7 F#madd11 D6 C#m7 Gadd11

S. oh

A. oh

T. oh

B. oh

The musical score for 'Puente 1' is written for four vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 18. The Soprano part starts on a whole note G4, followed by a half note A4, and then a whole note B4. The Alto part starts on a whole note G4, followed by a half note A4, and then a whole note B4. The Tenor part starts on a whole note G3, followed by a half note A3, and then a whole note B3. The Bass part starts on a whole note G2, followed by a half note A2, and then a whole note B2. The lyrics 'oh' are written below each vocal line. The chord progression is: Bmadd9, C#m7, D6, Em7, F#madd11, D6, C#m7, Gadd11.

Puente 2

Sigue como nota pedal el B en el tenor pero ocurren otros tipos de tensiones como la oncenena sostenida, y el acorde de Cm7 lo denomine así, porque ocurre un unísono en las voces de tónica y séptima. Ocurre el mismo procedimiento de cambio de estado en las voces, debido al movimiento contrario de las voces, además aparece un acorde formado por cuartas el F#madd11.

39 Gadd11/B Aadd9/C# Bm7/D C#m7b5/E F#madd11 Bm7/D C#m7 Gadd#11

S. oh

A. oh

T. oh

B. oh

Puente 3

La variación de este puente es que el B deja de actuar de pedal como en los puentes anteriores y ocurre el mismo procedimientos que en los puentes anteriores con respecto a tensiones y cambios de estado.

77 Bmadd9 Aadd9/C# Dadd11 Em F#m Bm C#m7 Gadd#11

S. oh

A. oh

T. oh

B. oh

Coro

El coro comienza en F#m y dura 9 compases se mantiene la misma base armónica que la original salvo algunos detalles que serán explicados en la imagen de la adaptación.

Original

Musical notation for the original chorus. The first staff shows the melody with lyrics: "el vien to ya no so pla la bo ca bien ce rra da a". The second staff continues the melody with lyrics: "ma rra te los pies pien sa tu ma drey de ja te ca er". Chords are indicated above the notes: F#m, Em, F#m, Em, F#m, Em, Dm, C.

Adaptación

Se mantiene la misma base rítmica y armónica, con respecto a la armonía se agrega la tensión de la trecena bemol en el F#m, también se acorta la letra para que la figuración rítmica calce en bloque, solo que se diferencia con el verso de la notas prolongadas y la ausencia de silencios. Para caer al compás de Em el tenor y el bajo realizan una aproximación cromática en tiempo débil. Fijar el Fa natural y el Ab como bordean cromáticamente para entrar al siguiente compás.

La conducción de la voz sigue en la soprano y se mueve por imitación en la contralto y el tenor. La sílaba de acompañamiento es Ah.

Musical notation for the adapted chorus. It features four staves: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The Soprano staff has lyrics: "el vien to ya no so pla ah uh bo ca bien ce rra da a". The Alto staff has lyrics: "ah ah ah el vien to ya no ah ah ah ah ah". The Tenor staff has lyrics: "ah ah ah ah ah ah ah ah ah bo ca bien ce rra". The Bass staff has lyrics: "ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah". Chords are indicated above the Soprano staff: Dmaj7/F#, Em7, Dmaj7/F#, Em7.

Coro

Adaptación

La continuación del coro mantiene la misma estructura armónica de la original salvo las tensiones de 13b que desaparecen y Dm7 del compás 26 que aparece, la aproximación cromática se sigue empleando incluso en tiempo fuertes como el compás 24 donde choca el F# de la soprano con el F natural de la contralto. En el compás 26 se juntan las voces de la soprano y tenor en intervalo de tercera menor y sexta menor.

24 F#m Em Dm7 C Bm

S. marra te los pies... pien saentu ma drey de ja te ca er

A. marra te los pies ah ah ah ah ah ah ah ah ah

T. ah ah ah ah ah ah saentu ma drey de ja te ca er

B. ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah

Los otros coros mantienen la misma base armónica solo cambia el desplazamiento de las voces, las cuales se mueven por distintas voces y hacen bloques con una voz diferente a la que se presentó en el primer coro.

Interludio y final

El interludio original se basa en solo música y no hay voz se ha decidido emplear esta parte agregando solo un acorde mas.

Original

19 Cm Fm Cm Fm Cm Fm Cm



Adaptación

En esta sección los acordes son Cm, Fm7 Gadd9 y Cm, se creó una figura rítmica diferente a la ya planteada en la adaptación creando un patrón rítmico más rápido y donde la figuración rítmica va a la par con todas las voces (Homofonía), en cuanto a la armonía se agrega el G con la novena en la soprano y donde la última nota de cada compás es acentuada y staccato. La sílaba para esta sección es Po, Ro, Pom.

51 Cm Fm7 Gadd9 Cm



Interludio

Acá se sigue manteniendo el mismo patrón que la sección anterior solo que no se agrega la novena en el G mayor, sigue la misma acentuación ya nombrada solo que termina en un compás de redonda, donde todas las voces realizan un glisando cromático el cual conducirá a las voces para entrar al verso.

Musical score for Interludio, measures 54-57. The score is written for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The melody consists of eighth notes with accents, followed by a final measure with a glissando. The lyrics are "poropo pom pom pom poropo pom pom pom poropo pom pom po_". The score includes dynamic markings: *f* for Soprano and *p* for Alto, Tenor, and Bass. Chord symbols are provided above the Soprano staff: Fm7, G, Cm, Fm7, G. The word "gliss." is written above the final note of each voice part.

Cabe mencionar que esta sección se utilizó como final para esta adaptación la cual se diferencia, en que la otra lleva un crescendo y termina en un calderón.

15. La Primera Vez

El tema está en Am y parte con una introducción de 8 compases que se repite, la armonía es Am, F7, Dm y E9#. El acorde a Am como primero, F7 como dominante secundario, el Dm como IV grado y el E9# como dominante sacado de la escala menor melódica.

El primer motivo es anacrúsico con terminación femenina, el M2 es anacrúsico con terminación femenina, eso forma la primera semifrase antecedente. El M3 es anacrúsico con terminación femenina, el M4 es anacrúsico con terminación femenina, eso forma la segunda semifrase consecuente de carácter afirmativo. Esto crea la primera frase.

El M5 es tético con terminación femenina, el M6 es tético con terminación femenina, eso forma la 3 semifrase antecedente. El M7 es tético con terminación femenina, el M8 es tético con terminación femenina, eso forma la cuarta semifrase consecuente de carácter afirmativo, estas dos frases crean el primer período el cual se repite creando un periodo tantológico.

La armonía del tema es la primera frase Am, F7, Dm7 y E9#, el Am como primer grado, el F7 como VI grado dominante secundario el Dm7 como IV y el E9# como dominante alterado un intercambio modal de la tonalidad menor melódica.

La segunda frase es el acorde C como I, el segundo acorde Bb como sexto de la tonalidad menor modal, el tercer acorde F como IV y el último acorde G como V grado.

Análisis musical de “La Primera Vez”.

Tonalidad A menor.

Métrica 4/4

Se ha elegido este tema ya que aparece en el primer disco de Los Tres y en su disco Unplugged, donde se han sacado ideas de ambas versiones, y se explicarán a continuación.

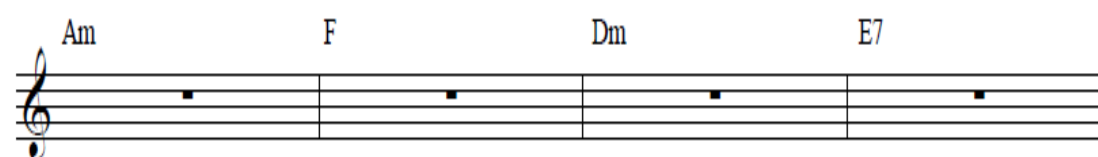
Forma

El tema consta de 4 partes, la cuales son:

- f) Introducción
- g) Verso
- h) Coro
- i) Solo

Introducción

El tema comienza con una introducción de cuatro compases, el cual se repite. En la canción original y la versión unplugged se ocupa la misma base armónica solo que varía la melodía. La base armónica es la siguiente



Verso

El verso mantiene la misma base armónica que la introducción y la misma cantidad de compases, la melodía empieza al alzar del primer compás, se muestra en la siguiente imagen los primeros cuatro compases de letra donde después solo cambia la letra y la melodía varía un poco en las repeticiones dentro del mismo tema.

A musical staff in treble clef showing the first four measures of the verse. The chords Am, F, Dm, and E7 are indicated above the staff. The melody is written with eighth and quarter notes. Below the staff, the lyrics are written: "en las calles que te dieron el poder que ahora te pudre / pe diste mil favores y dijiste al go mas".

Coro

El coro comienza inmediatamente al término del verso cambiando la base armónica, donde todos los acordes son mayores, los cuales son C, Bb (fuera de la tonalidad de Am), F y G, se muestra en la siguiente imagen los cuatro primeros compases del coro que luego se vuelve a repetir, la línea melódica es la siguiente:

Musical notation for the chorus melody and chords. The melody is written on a treble clef staff with a 4/4 time signature. The chords are C, Bb, F, and G. The lyrics are: nun ca he de sea do mal a na die es taes mi pri me ra vez a

Solo

En esta parte hay un solo de guitarra el cual lleva como base armónica la parte del verso y del coro, en la siguiente imagen se muestra con la duración correspondiente.

Musical notation for the guitar solo chords. The chords are Am, F, Dm, E7, C, Bb, F, and G. The notation shows the duration of each chord on a treble clef staff.

Luego de este solo vuelve a la introducción, al verso y al coro, donde aparecen pequeñas variaciones en la línea melódica.

Análisis musical de “La Primera Vez”, Propuesta Coral

Tonalidad Bm Menor

4 voces: Bajo, Tenor, Alto, Soprano.

Métrica 4/4

Antes de empezar este análisis se utilizaron ideas de la versión original y de la versión unplugged, se indicará su empleo en su respectivo momento. No se realizará una comparación con la notación musical original debido al cambio de tonalidad, pero se explicarán las diferencias de grados, alteraciones rítmicas, melódicas y armónicas.

Forma (A –B)

La estructura del tema consta de 4 partes

- a) Introducción
- b) Verso
- c) Coro
- d) Puente

Introducción

La introducción consta de ocho compases para entrar al verso, donde las voces superiores del tenor, alto y soprano llevan una figura rítmica de blancas y el bajo realiza un walking en tiempo de negra la letra empleada para esta parte te Ah, la armonía varía de la siguiente forma con relación a la original.

S. $Bm6\ 9$ D G $GMaj7\ 9$ $Em7$ $GMaj7\ 9$ $F\#7\ 9$ $Em11/D\ 13$
Ah ah ah ah ah ah ah ah

A. Ah ah ah ah ah ah ah ah

T. Ah ah ah ah ah ah ah ah

B. 9 Ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah 13 Ah ah ah ah

Introducción

En la repetición solo cambia el primer compás el Bm6 por un Bm13, y en la segunda re exposición del la introducción cambia también el primer compás por un Bm y el D por un D6. En esta sección se agregaron tensiones y cabe mencionar que el acorde de G en la versión original tiene función de dominante, en esta parte de la adaptación se empleó como cuarto grado mayor, al dejar su séptima mayor sin alterarla.

Repetición

5 Bm13

S. ah ah ah ah ah ah ah
A. ah ah ah ah ah ah ah
T. ah ah ah ah ah ah ah
B. ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah *f* en las

Re exposición

29 Bm6 D6

S. ah ah ah ah ah ah ah
A. ah ah ah ah ah ah ah
T. ah ah ah ah ah ah ah
B. ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah *f* nau sea

Verso

El verso comienza con la entrada de la voz principal, la cual empieza en el bajo y se mueve por todas las voces, la estructura rítmica de la melodía es la misma que la canción original donde varía solo la entrada que hace a cada voz, la base armónica es la siguiente que se muestra en las imágenes

9 Bm G Em7 F#7#9 F#7b9

S. ca lles pe dis te mil fa vo res y di ro on

A. ca lles vie jis teal go mas la ca

T. ca el po der que a ho ra te pu dre vie ron

B. ca lles que te die ron lles vie ron

Se muestra en el compás 4 de la imagen el intercambio modal que se emplea cambiar el F#7 que debería ir con respecto a la original por un dominante alterado y luego por un V grado de la escala menor armónica el (b9). En la continuación del verso la melodía principal realiza lo contrario a los compases anteriores partiendo por la contralto y terminando con el tenor y el bajo con la misma figura rítmica. La base armónica cambia en el segundo compás, como se mencionó que la armonía original llevaba un acorde dominante acá se cambio por un cuarto maj7, y el ultimo compás que debería ser dominante se empleó un acorde menor natural, y la sigla NC significa notas cromáticas para pasar al coro.

Con respecto a la rítmica se han modificado en esta parte de la canción las entradas a cada voz, que generalmente son saltillos, se cambian por dos corcheas, como sucede en el primer compás de la imagen anterior, el saltillo de la voz del tenor, debería ser dos corcheas.

Verso

13 Bm Gmaj7 Em7 F#m7 NC

S. en ya tra ta ba dea gra da bles per do on

A. be za en tre las pier nas tre per do on

T. en tre sta bas pre pa ra do no pe dis te per don.

B. en tre per dis te per don.

En los siguientes versos de la adaptación, se mantiene la misma base armónica para todas las voces tal como está explicada recientemente, salvo el compás 68 y 72. En el compás 68 el movimiento melódico de la línea principal, se adapta al acorde de la base armónica que es un F#7, donde anteriormente en las partes anteriores correspondía a una F#7alt, entonces sucede que en vez de bajar la línea melódica, sube hasta la quinta del acorde. En el compás 72 las voces se unen en la misma rítmica para dar termino al tema, esta vez ocupando un acorde dominante de F#7 y no F#m7 como en los compases anteriores.

65 F#7

S. ca lles del re mor di mien to que a ho ra te ha ce ca er y yo

A. ca se per die ron en la som bra ha ce

T. ca lles se nu bla ron lles ha ce

B. ca lles ha ce

Verso

69

The musical score is written for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). It is in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. The score consists of four staves. The lyrics are: S. ca y te cai gas de ro di lla y se pas mo rir... i; A. quie ro que te cai gas er y se pas mo rir... i; T. ca er cu pan en al ca ra y que se pas mo rir... i; B. ca er v se pas mo rir... i. Chords F#7 and Bm7 are indicated above the Soprano staff in the final two measures.

S.
ca y te cai gas de ro di lla y se pas mo rir... i

A.
quie ro que te cai gas er y se pas mo rir... i

T.
ca er cu pan en al ca ra y que se pas mo rir... i

B.
ca er v se pas mo rir... i

F#7 Bm7

En la sección anterior se muestra como en movimiento contrario de voces agudas con graves dan paso al final de la adaptación.

Coro

En esta sección se reúnen todas las voces en la misma rítmica la cual se resuelve en dos partes en distintas tonalidades.

17 D C6 G A

S. nun ca he de sea do mal a na die es taes mi pri me ra vez

A. nun ca he de sea do mal a na die es taes mi pri me ra vez

T. nun ca he de sea do mal a na die e e e es taes mi i i pri me ra vez

B. nun ca he de sea do mal a na die e e e es taes mi i i pri me ra vez

La rítmica no se ha modificado de la versión original, y en los compases 18 y 19 se utilizan notas para resolver al siguiente compás correspondiente, y en cuanto a la armonía no varía con respecto a la original salvo que se agrega la sexta al acorde en el compás 18.

Para las notas que no corresponden a la línea melódica original, se utilizó la vocal de la última palabra del en este caso la letra e y la letra i.

Coro

La repetición del coro ocurre en otra tonalidad, donde ocurre una modulación directa, un tono más abajo es decir en C.

21 C Bb6 F G F#7b9

S. mun ca he de sea do mal a na die es taes mi pri me ra vez a

A. mun ca he de sea do mal a na die es taes mi pri me ra vez a

T. mun ca he de sea do mal a na die e e e es taes mi i i pri me ra vez a

B. mun ca he de sea do mal a na die e e e es taes mi i i pri me ra vez a

Para volver a la tonalidad en el compás 24 el G que está en ese compás se realiza una modulación a través de un disminuido asociado con un acorde F#7b9.

Puente

En esta sección se utilizó una idea de la versión unplugged, se omitió el solo de la estructura original, y se utiliza la melodía principal de la introducción que realizan las dos guitarras en la versión unplugged, solo que en tiempo de negra y no de corchea como es en la versión en vivo.

La armonía de esta sección varía por el movimiento de la línea melódica, donde todas las voces actúan imitándose, ocurren inversiones de acordes, y ocurre el intercambio modal del acorde de G7, que está en la canción original, en el compás 52 se utiliza el V de la menor armónica, y para volver a la repetición de este puente, se emplea una función transitoria de sensible de la tónica en este caso un A#o7.

49 Bm Dmaj7 G7 Bm7b5 Em7 F#7 13b A#o7

S. ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah

A. ah ah ah ah ah ah ah ah

T. ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah

B. ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah

Detailed description: The image shows a musical score for a bridge section. It consists of four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a line of guitar chords. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The chords are: Bm, Dmaj7, G7, Bm7b5, Em7, F#7 13b, and A#o7. The vocal parts are written in treble clef, and the bass part is in bass clef. The lyrics 'ah' are placed under the notes to indicate vocalizations. The Soprano part has 11 notes, the Alto has 8, the Tenor has 11, and the Bass has 10. The guitar chords are written above the Soprano staff.

Puente

En la repetición se mantiene la misma base armónica solo cambia el primer compás donde la tónica no tiene su séptima, la sílaba para esta sección es la misma que la introducción Ah.

53 Bm Dmaj7 G7 Bm7b5 Em7 F#7 A#7

S. ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah *p*

A. ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah *p*

T. ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah *p*

B. ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah *p*

Detailed description: The image shows a musical score for a bridge section. It consists of four vocal staves labeled S. (Soprano), A. (Alto), T. (Tenor), and B. (Bass), and a guitar chord line above. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The guitar chords are: Bm, Dmaj7, G7, Bm7b5, Em7, F#7, and A#7. The vocal parts are written in a simple, melodic style with lyrics 'ah' repeated. The Soprano part has 12 notes, the Alto 10, the Tenor 12, and the Bass 10. The piece ends with a piano (*p*) dynamic marking.

Cabe mencionar que la estructura armónica de esta sección es la misma que la introducción y la segunda parte es la misma que la del coro, y es acá donde ocurren cambios armónicos más notorios con respecto a la original.

Puente II parte

Como segunda parte la rítmica son bloques de notas redondas donde el enfoque está en la armonía, se hicieron reemplazos de los acordes, D, C G y A, en la primera parte se utiliza un bajo cromático en los primeros 3 compases para formar los acordes de Dmaj7, C#m7b5 y Cmaj7, luego un acorde sensible que es un A#o7, con ese nombre ya que correspondería a un C#o7 donde está escrito la nota la# del bajo enarméricamente. En la repetición se realizan sustituciones agregando solo tensiones. La silaba utilizada es Uh.

57 Dmaj7 C#m7b5 Cmaj7 A#o7

S. uh uh uh uh

A. uh uh uh uh

T. uh uh uh uh

B. uh uh uh uh

Repetición

61 D6 A9 Em7 A#o7

S. uh uh uh uh

A. uh uh uh uh

T. uh uh uh uh e sas

B. uh uh uh uh

16. Me Rompió El Corazón

La canción esta en Dm empieza con 4 compases de introducción con un I, II, V.

El primer motivo es acéfalo terminación femenina, el m2 es acéfalo terminación femenina, estos forman la primera semifrase antecedente afirmativa. El m3 es anacrúsico femenina, m4 anacrúsico femenina, esto forma la semifrase 2 que es consecuente y negativa; estas dos semifrases forman la primera frase. Afirmativa

La segunda frase es una variación de algunas notas, pero no afecta las entradas y terminaciones, compuesta la canción por 4 frases, que al mismo tiempo son el período de carácter tautológico.

La armonía del tema, está en Dm, la primera semifrase cuenta de Dm y A7, la segunda SF pasa al IV grado Gm y hay una función transitoria un Bb7 para pasar a un II, V para terminar la semifrase Em7b5 y A7, esa armonía se repite en todas las frases que existen en la canción.

El puente es un Bb7 como función transitoria, A7, un G#o como dominante invertido un E7b9 para luego bajar diatónicamente A7, Gm, F y Em7b5, para volver a la frase.

El final consta de dos acordes repitiéndolos Dm y Bb7 como fade out.

Análisis musical de “Me rompió el corazón”.

Tonalidad D menor.

Métrica 4/4

Forma

La estructura del tema es la siguiente:

- j) Introducción
- k) Verso
- l) Puente
- m) Final

Introducción

El tema comienza con una base armónica de cuatro compases las que marcan la tonalidad de Dm armónico, donde la guitarra realiza un trino muy pianísimo, esta base armónica estará presente en el resto del tema.

Dm Em7b5 A7 Dm Em7b5 A7

Verso

El verso comienza con la misma base armónica de la introducción y la melodía principal entra al tiempo dos, del compás tres. La mayoría de las frases terminan ligadas en su última corchea a la primera negra de cada compás, salvo donde se encuentra la figura de tresillos. En relación a la base armónica, hay un intercambio modal, un acorde lidio dominante en el compás 9, Bb7 donde su melodía pasa por la séptima del acorde.

³ Dm Em7b5 A7 Dm Em7b5 A7
me rompio el co ra zon nun ca su pe muy bien si las pos
⁷ Gm Dm Bb7 Em7b5 A7
ta les quees cri bio me hu die ron muy len to muy len to

Puente

Luego de otra repetición del coro, aparece un puente armónico sin melodía principal solo base, esta dura cuatro compases. La estructura armónica es Bb7 y A7 luego aparece un acorde disminuido de G#dim7 para volver a A7 y bajar diatónicamente con un Gm, F, Em7b5 y así volver al verso en Dm. Cabe mencionar que este puente aparece en el tema una vez más y se repite la segunda vez.

Bb7 A7 G#o7 A7 Gm F Em7b5

Final

El final de la canción son solo dos acordes los cuales se repiten constantemente para finalizar con la misma base de la introducción.

Dm Bb7 Dm Bb7 Em7b5 A7 Bb

Análisis musical de “Me rompió el corazón”, Propuesta Coral

Tonalidad Dm Menor

Voces: Bajo, Tenor, Alto, Soprano.

Métrica 4/4

Antes de empezar este análisis cabe mencionar que el tema original no tiene coro, se analizarán todos los versos armonizados de este replanteamiento, ya que la mayoría de su estructura se basa en el verso.

Forma

La estructura del tema es la siguiente

- e) Introducción
- f) Verso
- g) Puente

Introducción

Consta de 4 compases donde la soprano y el bajo caen al tiempo uno del primer compás, la voz de la alto y el tenor caen al alzar del segundo tiempo. Se modifica la armonía con respecto a la original en vez de la secuencia de Dm, Em7b5 y A7, se emplea Dm, Gm y A. Las vocales para esta sección son el bajo Oh y en las voces superiores Uh, en una dinámica de mezzo forte.

The musical score is for a four-part choir in 4/4 time, D minor. It consists of four measures. The vocal parts are Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The dynamics are mezzo forte (mf). The lyrics are 'Uh uh uh uh uh uh' for the upper parts and 'Oh oh oh oh oh oh' for the bass part. The chords are Dm, Gm, A, Dm, Gm, A.

S. *mf* Uh uh uh uh uh uh

A. *mf* Uh uh uh uh uh uh

T. *mf* Uh uh uh uh uh uh

B. *mf* Oh oh oh oh oh oh

Verso N° 1

En el primer verso se mantiene la misma rítmica de la melodía que la original donde solo varía la nota de resolución de cada frase como se muestra a continuación:


Original



me rom pio el co ra zon

The original musical notation shows a melody in G major (one flat) on a treble clef staff. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a final whole note G4. The lyrics 'me rom pio el co ra zon' are written below the notes.

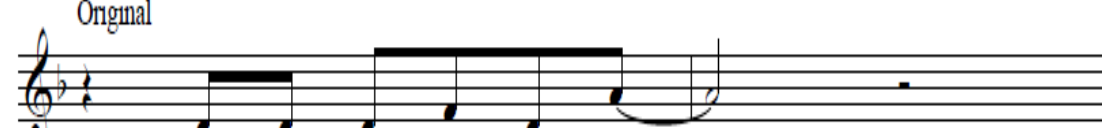
Propuesta



me rom pio el co ra zon

The proposed musical notation is identical to the original, but the final note is a half note G4 instead of a whole note. The lyrics 'me rom pio el co ra zon' are written below the notes.

Original



nun ca su pe muy bien

The original musical notation shows a melody in G major (one flat) on a treble clef staff. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a final whole note G4. The lyrics 'nun ca su pe muy bien' are written below the notes.

Propuesta



nun ca su pe muy bien

The proposed musical notation is identical to the original, but the final note is a half note G4 instead of a whole note. The lyrics 'nun ca su pe muy bien' are written below the notes.

La melodía principal se mueve por todas las voces desde el bajo hasta la soprano, las palabras utilizadas para acompañar la melodía principal se encuentran en la misma melodía, para así no perder el sentido de la letra original y siempre se mantienen en dinámica inferior a la melodía principal.

Verso N° 1

La base armónica de esta sección varía solo agregando tensiones y agregando acordes en este caso el acorde de Cadd9 no se encuentra en la versión original. La melodía principal la imita la voz del alto en el segundo compas.

Chords: Dm, Dmadd9, Em7b5, A, Dm, Cadd9, Em, A

S. *p* co ra zo on *p* mun ca su *f* si las pos

A. *p* co ra *f* me rom pio el co ra zon *p* mun ca su pe

T. *p* co ra zo on *f* nun ca su pe muy bien *p*

B. *f* me rom pio el co ra zo *p* on *p* mun ca su pe

La continuación del verso modifica toda la base armónica, empezando con el acorde híbrido de Gmadd11/Bb y las funciones transitorias que derivan al inicio del siguiente verso, se agregan 5 acordes que no están en la base original que son el F13, Bb7, Eb7/G Ab7 y C#o7/Bb.

Chords: Gmadd11/Bb, Eo add11, Fmaj7, F13, Bb7, Eb7/G, Ab7, C#o7/Bb

S. ta les ques cri bio me hun di eron muy len to muy len to
4 - 3

A. hu di *p* e ron len to len to

T. hun di *p* e ron len to len to
nota de paso

B. hun di *p* e ron len to len to

Verso N° 2

En esta sección se agregan tensiones a los acordes y se agrega un F en el tercer compás.

Chord symbols: Dm, Dm9, Em7b5, A, Dm7, F/C, Em7b5, Fadd9

S. *p* tu ve ra zon *p* lo que ce go

A. *p* tu ve *f* no se si tu ve ra zon *p* lo que ce *f* es tan do

T. *p* tu ve ra zon *f* en lo que me ce go *p*

B. *f* no se si tu ve ra zon *p* lo que ce go

En esta sección se agregan acorde en el primer compás se cambia el Gm original por un C7/G y se agrega un Bmaj7+4, las tensiones siguen agregándose en el bajo como el B7/Ab que aparece en el 3 compás. El acorde de Em7b5 es sustituido por un acorde disminuido sin séptima.

Chord symbols: C7/G, Bbmaj7+4, Dmadd9, Dm7, Bb9, Bb7/Ab, Eoadd9, Aadd9

S. *f* le jos del fi nal *p* len to len to

A. le jos del fi nal se tor na mas len to mas len to

T. le jos fi nal len to len to

B. le jos fi nal len to len to

Puente N° 1

Se mantiene la base armónica original del tema en los tres primeros compases y en el cuarto compás los tres primeros acordes están con el bajo con su séptima, el acorde de A mayor pasa A menor en ese compás.

The musical score for the bridge section is written for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The key signature is B-flat major (two flats). The guitar chords are indicated above the staff: Bb7, A7, A7/C#, G#o7, A7/GBb/AAm/G, and Em7b5. The lyrics are: "co ra zo on me rom pio co ra zon_ me ro om pio_". The dynamics are marked as *mf* and *p*. The bass line in the fourth measure shows the A major chord changing to A minor.

Como en la versión original esta sección no tiene letra se utilizó el título de la canción, para no recaer en el uso de sílabas ya empleadas Oh, Uh Ah y Dum.

Verso N° 3

Este verso sigue manteniendo el mismo patrón que los anteriores pero donde se vuelven a agregar tensiones y reemplazar acordes y sus inversiones como el Dm/F y la sustitución Em7b5 por Eo y de A por Am.

En esta parte mantiene la misma estructura que la segunda parte del verso anterior solo que cambia la base armónica del tercer compás, donde se emplea un tercer grado menor hibrido, el Fmadd11/Bb

Verso N° 4

En esta parte del verso no varía mucho de la original salvo el acorde de Em7b5 que es sustituido por un E disminuido sin séptima.

S. *p* ul ti moa dios *p* pe ra per don

A. *f* mi ul ti moa dios *p* pe ra per *f* so lo dos

T. *p* ul ti moa dios *f* noes pe ra per *p* don

B. *f* mi ul ti moa *p* dios *p* pe ra per don

En la segunda parte cae al tono correspondiente original un Gm pero en el tercer compás el acorde del tono original es cambiado por un D disminuido sin séptima, encontramos otra vez el acorde híbrido de Fmadd11/Bb.

S. la gri mas al ma al ma

A. la gri mas dea mor que ve oen tu al ma en tu al ma

T. la gri mas *f* que ve oen tu al ma al ma

B. *f* la gri mas dea mor *p* al ma al ma

Puente N° 2 (modulante)

Se emplea el mismo puente anterior solo que cambia el cuarto compás donde se emplea una progresión de acordes para modular a Fm los dos primeros acordes están en la armonía original A7 y Bb7, luego se utiliza una progresión de II, V para modular a Fm de Gm y C7.

The musical score is for a bridge section in a minor key, featuring four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and guitar accompaniment. The lyrics are: "co ra zo on me rom pio co ra zo on me ro om pio". The guitar chords are: Bb7, A7, A7/C#, G#o7, A7, Bb7, Gm7, C7. The dynamics are: *mf*, *p*, *mf*, *p*, *mf*, *p*, *mf*, *p*. The score includes a fermata over the final note of the phrase.

Verso N° 4

En este verso en Fm se mantiene los mismos acordes solo que en otra tonalidad y variando en algunos acordes en el bajo, cabe mencionar que la melodía principal entra esta vez con la soprano y el bajo para crear una entrada más fuerte a la nueva tonalidad.

En esta parte del verso vuelven a aparecer los acordes híbridos en este caso el Abmadd11/Db y la sustitución de Fm por F disminuido sin séptima con bajo en C y el Gm7b5 por Goadd11.

Verso N° 5

En esta sección se mantiene con respecto al original donde varía nuevamente el Gm7b5 por el G disminuido sin séptima.

Chords: Fm, Fm7, Go, C, Fm7, Fm7/Eb, Goadd11, C7

S. *p* ul ti moa dio *p* pe ra per *f* so lo dos

A. *f* mi ul ti moa dios mi ul ti moa *p* pe ra don

T. *p* ul ti moa dios *f* noes pe ra per *p* don

B. *f* mi ul ti moa *p* dios *p* pe ra per don

En esta parte del verso aparece un acorde sensible al Db7 se la disminuye la séptima para dejarlo en Dbo7, apareciendo tres acordes disminuidos unos con séptima y los otros séptima.

Chords: Bm, Dbmaj7/G, Ab, Fm, Dbo7, Fo, Goadd11, Cadd9

S. la gri mas dea mor *p* al ma al ma

A. la gri *f* que ve oen tu al ma en tu al ma

T. la gri *f* que ve oen tu al ma al ma

B. *f* la gri mas dea mor *p* al ma al ma

Puente N° 3 (Final)

En este puente se mantiene con respecto al original salvo el cuarto compás donde el primer acorde es sustituido donde debería ir un C7 se cambia por un Cm para luego realizar una bajada diatónica para resolver a Fm, a través de un Rall.

The musical score is for a bridge section in a key of B-flat major (three flats). It consists of four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a guitar accompaniment line. The guitar line features a sequence of chords: Db7, C7, Bo7, Cm, Bm7, Ab, G, and Fm. The lyrics are: *f* co ra zo on *mf* me rom pio *f* co ra zo on me rompioel co ra zon *rall.* rom pio *f* co ra zo on *mf* me rom pio rompioel co ra zon. The score includes dynamic markings (*f*, *mf*) and a *rall.* instruction.

CONCLUSIONES.

Al inicio de este proceso de tesis fue necesario nombrar y dar a conocer algunos hechos previos que permitirían darle forma al trabajo en su conjunto. Entre ellos podemos mencionar algunas características de la música coral occidental y chilena, el rock chileno y como los aspectos sociales influyeron en su evolución, la selección del repertorio, el análisis de las canciones ya sean originales o propuestas y las técnicas empleadas para las adaptaciones.

Gracias a este trabajo de investigación y desarrollo se ha podido realizar una labor de análisis armónico profundo, que ayuda a conocer y comprender la armonía de algunas de las canciones del grupo Los Tres. Los análisis realizados ayudaron a replantear y comprender una parte de un estilo musical, que es el rock chileno, revisando otras partituras corales de ámbito de rock.

Trabajar y adaptar canciones de este estilo al ámbito (o género) coral implicó un trabajo profundo de sonoridad personal y de gusto universal, estar implicado con el texto, la melodía, armonía y ritmos hacen que en esta tesis se demuestre lo aprendido en años de estudio musicales, siguiendo reglas y omitiendo algunas para darle un carácter personal.

El rock chileno como género goza de de muchos recursos rítmicos, melódicos y armónicos, lo cual ayuda al momento de replantear una canción y genera muchas posibilidades para darle otra sonoridad a un tema.

Lo más complicado de este trabajo fue el trabajar la conducción de las voces, pensando en la respiración y el texto y recursos corales que no cayeran en repetición y así no abusar de esta y que no se perdiera la esencia de la canción, otro punto fue el ocupar recursos de armonía moderna y aplicar disonancias que dieran un sonido diferente a cada adaptación.

Lo mejor de esta tesis es que se pudo ver una parte de la evolución del rock chileno y como la historia y la sociedad de cierto modo afectó el proceso musical en el país, donde en general la música siempre está ligada a ideologías y posturas sociales.

Bibliografía

Libros

- Alberti, Luciano, 1974, "Music of the Western World" "Música del mundo occidental". Crown Publishers, Inc., New York.
- Bas, Julio, 1947, "Tratado de la forma musical" Editorial Ricordi, Argentina.
- Cordatunopolus, Vanesa, "Curso completo de teoría de la música".
- Escárate, Tito, 1999, "Canción telepática: Rock en Chile", LOM Ediciones.
- Herrera, Enric, "Técnicas de Arreglo para la Orquesta moderna", Editorial Antonio Bosch.
- Hindemith, Paul, "Armonía Tradicional I", Editorial Ricordi, Argentina.
- Hindemith, Paul, "Armonía Tradicional II", Editorial Ricordi, Argentina.
- Jay Grout, Donald, 1988 "Historia de la música occidental", Editorial Alianza, España, Madrid.
- Salas Zúñiga, Fabio, 2003, "La Primavera Terrestre. Cartografías del Rock Chileno y la Nueva Canción Chilena". Editorial Cuarto Propio, Chile.
- Smither, Howard 1977, "A history of the oratorio. 4 tomos". University of North Carolina Press, Chapel Hill.
- Zamacois, Joaquín, 1997, "Tratado de Armonía" SpanPress, España.

Discografía

- Los Tres, "Los Tres", Sello Alerce, 1991.
- Los Tres, "Fome" Sello Sony Music Columbia, 1997.
- Los Tres, "La Espada y la Pared", Sello Sony Music Chile, 1996.
- Los Tres, "La sangre en el cuerpo" Sello Sony Music Chile, 1999.
- Los Tres, "Se Remata el Siglo", Sello Sony Music Chile, 1993.

Web grafía

- <http://www.ipl.org/div/mushist/>
- http://www.los3.cl/index.php?option=com_k2&view=item&layout=item&id=47&Itemid=274
- http://www.los3.cl/index.php?option=com_content&view=article&id=13&Itemid=9
- <http://www.arteguias.com/cantogregoriano.htm>
- http://www.angelfire.com/hero2/mis_asignaturas/romanticismo.html
- <http://www.melomanos.com/academia/formas/lieed.htm>
- <http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?action=R2VuZXJvREU=&var=MTE=>
- <http://www.melomanos.com/academia/formas/indexfor.htm>
- <http://www.melomanos.com/academia/formas/indexfor.htm>
- http://wapedia.mobi/es/Misa_%28m%C3%BAsica%29
- <http://www.ipl.org/div/mushist/ren/index.html>
- http://www.angelfire.com/hero2/mis_asignaturas/romanticismo.html

Revistas

- MINOLETTI S, Guido. Una visión de la vida coral en Chile. Rev. music. chile. [online]. 2000, vol.54, n.194, pp. 87-94.
- Revista musical chilena, v.54 n.194 Santiago jul. 2000