

Dos arreglos y una composición para coro mixto

En el género de rock en español

Luis Fernando Buitrago Gamba

Asesor

Luis Alberto Ramírez

Universidad Nacional Abierta y a Distancia – UNAD

Escuela de Ciencias Sociales Artes Y Humanidades (ECSAH)

Programa de Música

Bogotá D.C.

2023

Agradecimientos

Las palabras se quedan cortas para agradecer a tantas personas que me han apoyado a crecer en el ámbito académico, personal y laboral.

A Dios, a la vida y al universo gracias por tantas oportunidades y por brindarme la posibilidad de culminar este sueño musical, a pesar de las adversidades. A mi padre Rafael Buitrago Santiesteban, que con seguridad tiene una sonrisa en su rostro y se enorgullece de mí en el cielo. A mi madre Feliciano Gamba y a mis hermanos, por brindarme su apoyo y rodearme de motivos para seguir adelante.

Al todo el equipo de la red nacional de monitores de la UNAD, bajo el liderazgo de la profesional Daian González, por brindarme la oportunidad de hacer parte de este maravilloso proyecto, para crecer como persona y culminar mis estudios profesionales en música.

Al cuerpo docente del programa de música de la UNAD, en especial mi asesor de grado el maestro Luis Alberto Ramírez, quien admiro por sus valiosas enseñanzas.

A todos aquellos amigos, cantantes y colegas que me apoyaron en brindarme su talento y su esfuerzo para lograr que mis composiciones y arreglos se hicieran realidad.

A la música, que siempre ha sido mi acompañante, mi muza y uno de mi grandes motivos para seguir esforzándome.

Resumen

El rock es uno de los géneros musicales más importantes del siglo XX, que se ha consolidado como un movimiento cultural en todo el mundo hasta nuestros días; sus letras invaden un espíritu de rebeldía hacia la cotidianidad de la vida, la política, la relación del ser humano con su contexto social, además por su puesto de su particular sonoridad que lo caracteriza. Este trabajo de investigación –creación pretende en primera instancia, establecer un acercamiento entre este género musical para adaptarlo al formato coral, por medio de la composición de tres obras para coro mixto.

La metodología empleada consistió en la recopilación de información por medio del análisis musical de partituras de arreglos de los Maestros Joaquín Martínez y Luis Alberto Ramírez, relacionados con el rock. El tema de investigación se relaciona con el tratamiento tímbrico en un formato de coro mixto, mediante el uso de técnicas compositivas en relación al discurso literario de las obras. El resultado de la investigación fue la creación de tres obras corales del género de rock en español.

Finalmente de acuerdo con la investigación realizada, se concluye que el análisis del discurso literario de una obra, es una alternativa para realizar arreglos y composiciones corales, puesto que se pueden aplicar varias técnicas y recursos musicales teniendo en cuenta esta relación.

Palabras claves: Arreglos, rock en español, coro mixto, discurso literario.

Abstract

Rock is one of the most important musical genres of the twentieth century, which has established itself as a cultural movement around the world until today; its lyrics invade a spirit of rebellion towards the everyday life, politics, the relationship of human beings with their social context, in addition to its particular sound that characterizes it. This research-creation work aims in the first instance, to establish an approach between this musical genre to adapt it to the choral format, through the composition of three songs for mixed choir.

The methodology used consisted in the compilation of information by means of the musical analysis of scores of arrangements of the Masters Joaquín Martínez and Luis Alberto Ramírez, related to rock music. The research topic is related to the timbre treatment in a mixed choir format, through the use of compositional techniques in relation to the literary discourse of the songs. The result of the research was the creation of three choral works of the Spanish rock genre.

Finally, according to the research carried out, it is concluded that the analysis of the literary discourse of a work is an alternative to make choral arrangements and compositions, since several techniques and musical resources can be applied taking into account this relationship.

Key words: Arrangements, rock in Spanish, mixed choir, literary discourse.

Contenido

Introducción	11
Planteamiento Temático	12
Justificación.....	15
Objetivos	17
Objetivo General	17
Objetivos Específicos	17
Marco Teórico	18
El surgimiento del rock y su impacto en el mundo.	18
Surgimiento del Rock en Latinoamérica y su impacto en Argentina	19
El rock en la música coral de Bogotá.	20
Los arreglos corales.	22
El coro como formato instrumental	23
Tipos de coros.....	24
Armonía aplicada a los arreglos y composición de obras corales	26

Arreglos corales de músicas populares y contemporáneas.....	28
Arreglo para coro mixto de Joaquín Martínez - No llora.	30
Arreglo para coro mixto de Joaquín Martínez - Casiopea.....	34
Arreglo para coro mixto de Luis Ramírez – La Barca de los locos.....	37
Desarrollo metodológico	40
Proceso de creación de dos arreglos y una composición para coro mixto del género rock en español.	40
Explicación y documentación del proceso de creación utilizado	42
Maribel se Durmió.....	44
Quiero saber qué es el amor.	55
El Salto	68
Plan de circulación – Exhibición.....	82
Conclusiones	83
Referencias Bibliográficas	85
Anexos.....	88

Lista de tablas

Tabla 1. Estructura del arreglo Maribel se durmió	45
Tabla 2. Estructura del arreglo Quiero saber qué es el amor	56
Tabla 3. Estructura de la obra El Salto	69

Lista de figuras

Figura 1. Clasificación de las voces humanas	24
Figura 2. Imagen del boceto compositivo del arreglo No llora, de Joaquín Martínez.....	31
Figura 3. Uso del solo en la soprano y la técnica de melodía acompañada	32
Figura 4. Uso del dueto en entre las voces femeninas y el bajo rítmico “tum”	33
Figura 5. Uso del recurso de la homofonía para representar la fuerza del estribillo	34
Figura 6. Uso del recurso de la nota pedal, en el colchón armónico del interludio.	35
Figura 7. Uso de la modulación, para representar el cambio de lugar que menciona la letra.....	36
Figura 8. Uso de las dinámicas para representar la palabra “debilidad” en el texto.	37
Figura 9. Uso del recurso de divisi en las voces femeninas.....	38
Figura 10. Contrapunto imitativo y el uso de la técnica de melodía acompañada en la Coda.	39
Figura 11. Distribución de la melodía principal en las voces de Soprano y Contralto.	47
Figura 12. Progresiones armónicas del arreglo Maribel se durmió.....	48
Figura 13. Sucesión de acordes no funcionales y uso de voicings cerrados.	49
Figura 14. Ostinato de todo el formato coral en la introducción.....	50
Figura 15. Uso del recurso percusivo “shhh” homofonía y melodía acompañada.	51
Figura 16. Homofonía, movimiento de la melodía y proceso cadencial para la modulación	53
Figura 17. Cierre del arreglo Maribel se durmió.....	54
Figura 18. Contramelodías por parte del tenor y el barítono gesto de respuesta	58
Figura 19. Progresiones armónicas del arreglo Quiero saber qué es el amor.	60
Figura 20. Proceso cadencial para realizar la modulación en la reexposición del estribillo.....	61
Figura 21. Distribución del formato coral, para emular la introducción original de la obra.	62
Figura 22. Uso de la técnica del solo en la voz de la contralto, según el discurso literario.	63
Figura 23. Uso de la técnica del unísono en las voces oscuras y la onomatopeya “Cum”	64
Figura 24. Aplicación de la técnica del dueto entre la contralto y el tenor.....	65
Figura 25. Melodía acompañada por medio de onomatopeyas y la nota mi como pedal.	66
Figura 26. Homofonía en todo el coro y onomatopeya “du ru”	67
Figura 27. Aplicación del contrapunto imitativo en la sección B de la pieza.	67
Figura 28. Aplicación del dueto entre la voz de la soprano y la contralto	71
Figura 29. Progresiones armónicas de la composición El Salto.	72

Figura 30. Uso del acorde Fsus4 para armonizar la nota Bb de la melodía principal.....	73
Figura 31. Uso de la nota pedal de sol en el bajo, para el círculo armónico de la sección A.	74
Figura 32. Proceso cadencial para realizar la modulación a la tonalidad de Am.....	75
Figura 33. Uso de la nota pedal sol en el bajo, para representar musicalmente el desierto	76
Figura 34. Uso del contrapunto imitativo para representar la confusión que menciona el texto ...	77
Figura 35. Uso de las onomatopeyas “tic-tac” para representar que se acaba el tiempo.	78
Figura 36. Homofonía en todo el formato coral para representar “El Salto” en el estribillo.....	79
Figura 37. Aplicación de diversas técnicas compositivas en la estrofa 3 de la obra.....	80
Figura 38. Utilización del dueto entre las voces femeninas	81

Lista de anexos

Anexo 1. Letra Maribel se durmió de Luis Alberto Spinetta	88
Anexo 2. Letra Quiero saber qué es el amor de Barilari y JAF	89
Anexo 3. Letra El Salto	91
Anexo 4. Enlace drive audios y partituras de las obras realizadas.....	93
Anexo 5. Imagen del proceso de postproducción del arreglo Maribel se durmió	93
Anexo 6. Imagen del proceso de masterización del arreglo Maribel se durmió.	94
Anexo 7. Boceto compositivo del arreglo No llora de Joaquín Martínez.	95

Introducción

El presente trabajo de investigación –creación, se realiza desde el uso de diferentes recursos vocales y la aplicación de técnicas compositivas, en relación al texto de la obra. Las obras musicales constan de dos arreglos de las canciones Quiero saber qué es el amor, de Barilari y JAF; Maribel se durmió, de Luis Alberto Spinetta y una composición original denominada El Salto para coro mixto.

Este proyecto toma como referentes académicos a compositores y arreglistas de obras corales de géneros musicales contemporáneos como: Luis Alberto Ramírez y Joaquín Martínez; este último, a través de sus diversos arreglos corales, muestra la aplicación de diversas técnicas compositivas basadas en el discurso literario de la pieza, brindando así un aporte significativo al desarrollo de esta investigación.

En primer lugar, se exponen las generalidades y la reseña histórica del movimiento coral en Colombia; el contexto del surgimiento del rock en el siglo XX y cómo a través de la propuesta compositiva se puede enriquecer el repertorio para este conjunto instrumental. Como soporte investigativo, se abordan los diferentes referentes artísticos y conceptuales en los temas de arreglos corales de músicas populares y la relación de las técnicas compositivas aplicadas en el formato instrumental con el texto de la pieza. Finalmente se muestra el proceso de creación de las obras musicales y el plan de circulación y exhibición de las mismas.

Planteamiento Temático

Las primeras agrupaciones corales en Colombia dedicadas al estudio de la música folklórica y popular, surgen en el siglo XX por músicos colombianos y extranjeros. Sin embargo a partir de la segunda mitad de este siglo se posiciona el movimiento coral del país, por medio de la creación de diversos eventos como El Festival y Concurso Nacional de Clubes de Estudiantes Cantores en 1962, el Concurso Polifónico Internacional de Ibagué en 1977, el Festival de Música Religiosa de Popayán, entre otros. (Pérez, et al, 2017, p. 11)

El movimiento coral en Bogotá ha crecido a través de los diferentes eventos que han surgido en la ciudad y que aún hoy en día algunos de estos siguen vigentes, como por ejemplo: El Festival Internacional de Coros Integración de la Universidad Nacional (1992), El Festival Internacional de Coros de Bogotá (1981), Festival Distrital de Coros OFB (2014), entre otros. (Pérez, et al, 2017, p. 11).

Dentro de las muchas agrupaciones corales que hay en la ciudad, se destacan por un lado la Ópera de Colombia, la cual surgió desde el año 1992 y se ha consolidado como un coro líder en la interpretación de repertorio vocal lírico y de música popular latinoamericana. Otra agrupación importante es el Coro Filarmónico Juvenil, el cual surgió en el 2014 como un proyecto de la Orquesta Filarmónica de Bogotá, que fomenta la calidad artística e interpretativa del repertorio clásico, sinfónico coral y de obras populares del continente.

Por otro lado, el rock es un género musical que marcó el mundo en el siglo XX, al ser el producto del sincretismo musical que se dio en Norteamérica; al contener elementos, detalles y formas de otros géneros de principios del mismo siglo como el jazz y el blues. Debido a la gran influencia que tuvo este género musical por bandas de Estados Unidos e Inglaterra que traspasaron barreras de popularidad, surgieron en Latinoamérica nuevas corrientes musicales

como el rock en español, para poder establecer una identidad y una evolución propia con el paso del tiempo. (Motoche, 2017, p. 14-15)

El rock argentino es uno de los más importantes de la región, no solo por la gran cantidad de exponentes y agrupaciones que han surgido en este país, sino porque su estilo contiene unas características musicales muy definidas, cómo es la importancia de la línea vocal en sus melodías, los tratamientos musicales están basados en elementos armónicos más que rítmicos, entre otros. Estos elementos técnicos musicales generan una relación interesante entre la música y la letra, lo cual es un pilar fundamental en el presente proyecto de grado.

Revisando el repertorio de algunas agrupaciones corales en Bogotá, se logra identificar que este es escaso en obras de rock en español. Un ejemplo de lo anterior se muestra en el legado musical del Maestro Alberto Carbonell Jimeno (1932-2018), pues dentro su catálogo de más de 200 obras, se evidencia que ninguna de las que realizó tiene una aproximación hacia el género del rock en español. (Eljach, et al, 2018, p. 89 - 96) De igual manera revisando los programas de mano de algunos de los festivales más recientes de música coral, se evidencia que es muy poco el repertorio de rock usado en las agrupaciones corales de la ciudad. (Programa de Mano Festival Distrital de Coros, 2019)

Algunos coros de Bogotá, como La Compañía Coral Colombiana y Tenuto coro de cámara, han interpretado arreglos corales de algunas canciones de rock en inglés y en español, con el fin de interpretar este tipo de música en el repertorio coral de los diversos eventos que hay en la ciudad. De igual manera en el álbum Kraken Filarmónico, que lanzó la banda de Rock colombiana Kraken en el año 2006, se evidencia un trabajo de composición y arreglos para adaptar 13 canciones de esta agrupación a un formato filarmónico coral, junto a la Orquesta y el Coro Filarmónico de Bogotá. (Kraken, 2006)

Al pensar en obras de rock en español compuestas y arregladas para coro mixto, en relación al discurso literario, permite plantearse el uso de diferentes recursos vocales, la aplicación de varias técnicas compositivas para este formato, entre otros aspectos. No obstante, los arreglos y composiciones de rock en español para coro son escasos, no existe mucha información al menos publicada y de esta certeza nace la inquietud de contribuir al enriquecimiento del repertorio coral en Bogotá, con este estilo de música y ayudar a difundir el rock en español en diferentes ambientes a los tradicionales que hay en la ciudad.

De tal modo, en este proyecto de investigación creación se centrará en responder a la pregunta, ¿Qué técnicas compositivas se deben emplear para la creación de dos arreglos y una composición original para coro mixto en el género de rock en español, según su discurso literario?

Justificación

Los dos temas centrales que abarca este proyecto de investigación – creación son, el rock en español y el formato coral, en el que se incorporan las características musicales del rock argentino, pretendiendo dar un aporte disciplinar en el campo de la investigación de las músicas populares adaptadas a diferentes formatos instrumentales.

Dentro del recorrido artístico como corista y participante de varios eventos corales en Bogotá, no es común, y se podría decir que es muy poca la presencia de repertorio de rock en español en un formato coral. Lo anterior se refleja en los programas de mano de algunos de los festivales más recientes de música coral en la ciudad. Esta premisa es tomada como una de las razones por las cuales se ha decidido explorar en este campo, puesto que puede haber un gran potencial en la creación de obras y arreglos corales con este tipo de música.

Por otro lado, la razón por la cual se justifica el uso del rock argentino como género musical de referencia, es que este ha tenido a través de la historia un papel fundamental de contestación contra los sistemas de gobierno y los hechos de represión en ese país. Lo anterior se evidencia en la dictadura argentina (1976- 1982), donde los rockeros fueron los únicos artistas que se quedaron haciendo música, optando por una perspectiva más sofisticada y menos clara en sus letras que la canción protesta; ya que en este país había censura antes de la dictadura y durante la misma. Por ende, estos sucesos históricos lograron que el rock argentino posea un desarrollo narrativo y textual diferenciador, en donde el uso de figuras literarias como la metáfora entre otras, permiten una exploración mediante la representación musical. (Uribe, 2021)

El coro es el único formato instrumental que tiene una relación directa entre el elemento textual y musical, porque está compuesto por varias voces humanas que interpretan el texto de la obra en el idioma que esté escrito. Por ende este elemento justifica el presente trabajo, porque el

eje temático principal del proceso compositivo es poder utilizar técnicas compositivas y estilísticas en un formato coral, en relación a los contenidos narrativos de la pieza.

Teniendo en cuenta que las publicaciones y discos de arreglos vocales fusionados con el rock en español son escasos y que es muy poco el repertorio que sirve de guía para hacer arreglos vocales en música popular en general; otra intención artística de este trabajo es dejar por escrito un experiencia que sirva de referencia, para quienes estén interesados en acercarse a los arreglos vocales de estos tipo de música.

Para la UNAD, este trabajo de investigación - creación puede abrir diferentes posibilidades; una de ellas es involucrar de mayor manera al programa de música con el aporte compositivo que brinda el formato coral y los temas relacionados con la voz como instrumento musical; pues en la actualidad los resultados académicos e investigativos están concentrados en los formatos instrumentales. En ese sentido, podría ser un incentivo para abrir quizás una cátedra con énfasis vocal, que aporte a la diversificación en la oferta académica y el empleo de técnicas que aporten la voz en la composición musical.

Objetivos

Objetivo General

Experimentar el comportamiento tímbrico en relación al discurso literario, mediante la aplicación de recursos y técnicas compositivas, para la creación de una composición y dos arreglos para coro mixto en el género de rock en español.

Objetivos Específicos

Analizar las técnicas compositivas presentadas en los arreglos corales “No Lloro” y “Casiopea” de Joaquín Martínez y “La barca de los locos” de Luis Ramírez, con el fin de identificar los recursos compositivos empleados.

Categorizar los recursos compositivos encontrados en las obras analizadas, para definir cuales se aplicarán en el proceso de composición de la obra original “El salto” y los arreglos corales “Quiero saber que es el Amor” y “Maribel se durmió”.

Aplicar las técnicas compositivas empleadas en la obra original “El salto” y los arreglos corales “Quiero saber que es el Amor” y Maribel se durmió, que establezca una relación entre el discurso literario y el formato coral.

Marco Teórico.

El surgimiento del rock y su impacto en el mundo.

El rock como género musical surgió en Estados Unidos en la década de 1950, en el periodo de la posguerra, cuando este país se convirtió en la primera nación industrial avanzada, después de ganar la segunda guerra mundial. Este resultado le dio a EEUU una ventaja económica sobre las demás naciones y a partir de esto surge el rock como un movimiento original y contestatario, que mezcló las raíces de la música norteamericana afrodescendiente como el jazz y el blues, con la música folk de este país. (Uribe, 2021)

De igual manera este género musical, también surgió en Inglaterra sobre la misma época pero en condiciones diferentes a los EEUU, puesto que el pueblo inglés pasó situaciones económicas y sociales muy difíciles en este periodo. Sin embargo, esto no fue impedimento para que surgiera el rock en este país; ya que surgió una nueva sociedad en el mundo después de la segunda guerra mundial y la mayoría de los rockeros ingleses fueron los hijos de los héroes de la guerra, que encontraron en este género musical, la oportunidad de expresar su sentir y pensamientos sobre los acontecimientos de su pueblo.

A partir de los años 60's el rock comenzó a consolidarse como un género musical en el mundo, puesto que los jóvenes querían escribir su propia historia y a partir del rock crearon uno de los movimientos más importantes en toda la contracultura para parar la guerra de Vietnam (1955-1975) y crearon en los EEUU el concierto de Woodstock, como un espacio de música y protesta en contra de esta situación política. Simultáneamente surgió la invasión británica, con la llegada de la música de los Beatles y los Rolling Stones a Estados Unidos, del cual salió un sonido que se fue reproduciendo por toda la tierra y se articuló el rock como movimiento, como

rebeldía, como una manera de confrontar un sistema que de una u otra manera no ofrecía la libertad y las posibilidades que los jóvenes querían para su propia vida. (Uribe, 2021)

Surgimiento del Rock en Latinoamérica y su impacto en Argentina

Dos países latinoamericanos están muy ligados históricamente al nacimiento del rock en Latinoamérica como son México y Argentina. En el caso del primero, surgió este género musical al compartir frontera con EEUU; esto ocasionó que todo lo que ocurría en el pueblo estadounidense, se convirtiera en una gran influencia para el pueblo mexicano, de ahí comenzó a surgir el rock en este país a partir de los acontecimientos descritos anteriormente.

Por el lado del pueblo argentino, aparte de estar influenciado por el gran movimiento del rock estadounidense, este país tiene una relación profunda y cercana con Inglaterra a partir del siglo XIX, por la gran migración que hubo de europeos al continente americano. Entonces para los argentinos, los europeos que llegaron a su patria son sus abuelos o sus padres. (Uribe, 2021)

Posteriormente el rock en la argentina va tener un papel fundamental en la contestación contra el sistema y la represión, puesto que como pueblo latinoamericano tienen una inestabilidad política permanente, al pasar por periodos de su historia tan fuertes como la dictadura (1976-1982) y la guerra de las Malvinas (1982). Por lo tanto, la sociedad latinoamericana se destaca por la inequidad apabullante, las injusticias sociales son enormes y donde la seguridad social tiene un sello trágico en el continente hasta nuestros días.

A partir de lo anterior, los argentinos desarrollaron un sonido único y van apareciendo varios grupos de rock que van creando un mundo sonoro, influenciado por una parte por un género musical como el tango, y por su literatura; pues Argentina más allá de tener grandes

cantantes, tienen grandes letristas como Cortázar y Borges, como grandes escritores del Boom latinoamericano. (Uribe, 2021)

Luego surge el movimiento de Rock Nacional en este país, donde aparecen una gran cantidad de personajes con grandes historias, que van a dar una gran hilación de sonidos, para construir una narrativa sonora única y particular sobre todo lo que acontece en Argentina. Entonces surgen grandes bandas como Almendra, Sui Generis, Soda Stereo, entre muchas otras y exponentes tan importantes como Luis Alberto Spinetta, Charly García, Gustavo Cerati, Fito Paéz, etc.

Finalmente el rock en Argentina es como una religión, donde cada agrupación o exponente tiene sus propios coros, como pasa con los equipos de fútbol, donde las letras de las canciones son muy importantes, por la literatura tan impresionante que tienen, porque todo va unido a un pueblo pensante que tiene una capacidad artística colosal y que la expresa de muchas maneras. (Uribe, 2021)

El rock en la música coral de Bogotá.

En cuanto al rock en la música coral de Bogotá, es importante decir que es poco común encontrar este género musical en los coros de la ciudad. Sin embargo se destacan los montajes que ha realizado la Compañía Coral Colombiana, en temas como Somebody to love del cantante y compositor Freddie Mercury, con arreglo coral de Philip Lawson. De este arreglo sobresalen la distribución de la melodía en la mayoría de las voces, mantener la armonía original de la obra, el uso de la homofonía, melodía acompañada y contra melodías como recursos compositivos, el respeto por la estructura morfológica de la obra, el acompañamiento armónico, melódico y

rítmico de un formato instrumental tradicional de banda de rock con bajo eléctrico, guitarra eléctrica, teclado y batería.

De igual manera se destaca el trabajo realizado por la agrupación de rock colombiana Kraken, al adaptar algunas de sus canciones a un formato filarmónico coral a partir, del año 2006; con el lanzamiento del álbum Kraken Filarmónico. La barca de los locos es una de las obras donde se realizó este proceso de adaptación, bajo el arreglo coral del maestro Luis Alberto Ramírez. En este arreglo se evidencia el uso de recursos compositivos como la homofonía, melodía acompañada, el uso de efectos percutivos en la voces oscuras, contrapunto imitativo, el respeto por la estructura morfológica de la obra, y el acompañamiento armónico, melódico y rítmico de un formato tradicional de banda (Bajo eléctrico, guitarra eléctrica, teclado y batería) junto con orquesta filarmónica.

También se encuentra el arreglo coral de la canción *Finisterre*, de la agrupación de rock español Vetusta Morla, bajo la interpretación de la agrupación Bogotana Tenuto coro de cámara. Este arreglo fue realizado por su director Juan Triviño, en donde se destacan el uso de onomatopeyas en la introducción, las técnicas de melodía acompañada, homofonía, el uso de *divisis* en algunos acordes de la obra y contrapunto imitativo.

Teniendo en cuenta lo anterior, se evidencia que hay algunos trabajos compositivos que le apuestan a la relación entre el movimiento de la música coral de Bogotá y el género del rock. Sin embargo, se hace necesario presentar más repertorio con la exploración de nuevas sonoridades, armonías extendidas, onomatopeyas y otros recursos compositivos encontrados en los arreglos presentados anteriormente.

Los arreglos corales.

Cómo este proyecto se basa en la creación de arreglos corales, es preciso dedicar un espacio a comprender lo que se entiende por arreglo y algunos aspectos que se deben tener en cuenta para realizar los mismos:

Lo que se entenderá por arreglo musical Según Ramírez (2020), es la intervención musical de una idea previa, teniendo en cuenta al menos tres factores:

Grado de transformación

Se entiende que una intervención o arreglo musical, puede abarcar desde una *transferencia instrumental* (Donde a la información musical abstracta, se le asignan fuentes sonoras e instrumentales) o una *adaptación a un formato instrumental* (Donde a la información musical no solo se le asignan fuentes sonoras, sino que se compone también material nuevo en función del formato instrumental); en las cuales se conserva un alto porcentaje de ideas musicales provenientes de la composición original. En este punto también cabe destacar el concepto de intervención compositiva (En donde la idea musical original es apenas reconocible y se ha compuesto en su mayoría el material musical resultante).

Categoría del discurso sonoro intervenido

Se entiende que el ejercicio del arreglista puede hacerse desde una intervención armónica, rítmica, estructural, orquestal, interpretativa, melódica o de sucesión de sonidos. El estudio de los

arreglos musicales se ha enfocado en las posibilidades de intervención armónica y en menor caso de la instrumentación; sin embargo estas transformaciones pueden hacerse desde cualquiera de las categorías mencionadas.

Intereses y necesidades del arreglista

Se entiende que la música puede ser llevada a diferentes momentos, espacios y culturas, en donde puede o no, ser común el tipo de música arreglada.

El coro como formato instrumental

El coro es un conjunto instrumental, que permite explorar las sonoridades, estilos y formas que la diversidad de voces humanas puede alcanzar. Construir un arreglo para un coro, conlleva a conocer algunos aspectos importantes para que el producto musical sea de calidad y digno de ser escuchado. Por ende, en este apartado se tendrá en cuenta los siguientes aspectos:

Tipos de voces humanas adultas:

Las voces humanas para el canto, se clasifican teniendo en cuenta la tesitura, entendida esta como la capacidad de cantar una nota cómodamente sin lastimar la laringe. Lo anterior se evidencia mejor en la siguiente imagen.

Figura 1.

Clasificación de las voces humanas.



Lo anterior es muy importante a la hora de componer música vocal, para no exceder los límites que tiene cada voz y poder realizar arreglos corales coherentes y bien escritos.

Tipos de coros.

Las agrupaciones corales se clasifican teniendo en cuenta la mezcla de voces que las conforman.

Por lo tanto a continuación se describen los tipos de coros más comunes y sus características:

Coro de voces blancas

Es el que está compuesto por voces femeninas o infantiles y su escritura se realiza en clave de sol. Por lo general es una agrupación que puede cantar desde unísonos hasta seis voces, suele usar una armonía cerrada por la limitación que hay entre voces iguales. Sin embargo se pueden escribir obras que prescindan del bajo sin afectar la sonoridad. Este coro puede tener

distribución de voces como: Soprano - Contralto, Soprano - Mezzosoprano - Contralto, Soprano 1 - Soprano 2 - Contralto 1 y Contralto 2, etc. (Ponce, 2020)

Coro de voces oscuras

Es aquel que está conformado únicamente por voces masculinas y suele escribirse en clave de Fa, o en clave de sol con octava baja. Con este puede lograrse un coro de cuatro voces oscuras, gracias a la versatilidad de la voz masculina, con los agudos en el caso del tenor y al usar la fundamental del acorde por medio de la voz del bajo, podría emular un clásico coro mixto en un registro más grave. Sin embargo algunas veces hace falta la sonoridad de los agudos de las voces femeninas. Las posibles distribuciones de este coro pueden ser: Tenor - Bajo, Tenor - Barítono - Bajo, Tenor1 - Tenor 2 - Barítono y Bajo, etc. (Ponce, 2020)

Coro mixto a cuatro voces

Es la agrupación más tradicional y clásica de este tipo de formato instrumental, las voces femeninas se escriben en clave de sol, el tenor en clave de sol octava abajo o en clave de Fa y la voz del bajo en clave de Fa. Es el coro más presente en la escena coral; la mayoría de arreglos y composiciones están escritos para este tipo de agrupación y su distribución más tradicional es Soprano - Contralto - Tenor y Bajo. (Ponce, 2020)

Coro mixto a más de cuatro voces

Son aquellos coros que tienen más posibilidades sonoras, en el sentido de duplicar o triplicar notas en una misma voz, para conformar acordes extendidos, tener la posibilidad de

hacer contrapuntos entre las voces, la disposición de los acordes pueden ser abiertos o cerrados para enriquecer la armonía, etc. Sin embargo es importante tener en cuenta que este tipo de coros requieren que sus integrantes tengan mayor adiestramiento en su instrumento vocal y que por lo menos se cuente como mínimo con dos cantantes por voz para poder interpretar obras corales. Sus distribución puede ser Soprano 1- Soprano 2 - Contralto 1 -Contralto 2- Tenor 1 - Tenor 2 - Bajo 1 y Bajo 2 y las demás variantes que surjan y según la necesidad del compositor de la obra. Aunque es cierto que no existen más de 4 voces diferenciadas en este tipo de formatos, gracias al uso de la técnica del *divisi* una voz puede dividirse en 2 o más partes. (Ponce, 2020)

Armonía aplicada a los arreglos y composición de obras corales

En general, se aplican todas las normas y teorías de la armonía y las normas de la conducción de voces, teniendo en cuenta la capacidad de las voces humanas y su tesitura. En este apartado se describen a continuación algunas nociones a tener en cuenta en la elaboración de arreglos y composición de obras corales:

Es importante recordar los *tipos de movimiento armónico* así: *Paralelo* (cuando dos notas se mueven en la misma dirección), *Contrario* (cuando dos notas se mueven en dirección opuesta la una de la otra) y *Oblicuo* (Una nota se mantiene y la otra se mueve en cualquier dirección); *Mixto* (combinación de las anteriores). (Archila, 2017)

Conducción de voces

De acuerdo con Walter Piston, existen dos reglas prácticas para enlazar acordes y por tanto conducir las voces. La primera de ellas es “si dos triadas tienen una o más notas en común,

estas notas comunes se repiten normalmente en la misma voz, y la voz o voces restantes se mueven a las notas más cercanas del segundo acorde” (ibíd. p.24). Respecto a la segunda regla práctica, Piston indica que “si las dos triadas no tienen notas en común, las tres voces superiores se mueven en dirección opuesta al movimiento del bajo, pero siempre hacia las posiciones disponibles más cercanas. No obstante el mismo autor indica que también debe tener en cuenta el interés musical adicional que se puede obtener incumpliendo las reglas” (1995, p.25)

Contrapunto

Se pueden tener en cuenta el contrapunto según su movimiento:

Doble, Triple, Cuádruple etc. Las voces permutan sus melodías entre sí, sin alterar la armonía y técnicas aplicadas en su ubicación original. Se llama doble cuando son 2 voces las que permutan, Triple cuando participan 3, etc. Uno de los contrapuntos más usados es el de octava, ambas melodías conservan la misma nota y línea melódica original. (Archila, 2017)

Alla diritta: Cuando los movimientos melódicos se dan por grado conjunto.

Saltando: Cuando los movimientos melódicos ejecutan saltos

D’un solo paso: (Ostinatto) Melodía o Ritmo repetitivo contra la emisión de un tema.

Alla mente: Improvisación sobre un tema dado, que se realiza sin escribirse.

Mov. Inverso: La segunda melodía ejecuta movimientos opuestos al tema dado.

Otros aspectos

Se deben tener en cuenta las siguientes consideraciones sobre las notas ajenas al acorde, (Archila, 2017)

Nota de paso: Se aborda y abandona por grado conjunto y en la misma dirección, generalmente va entre terceras.

Bordura: Se aborda y abandona por grado conjunto en direcciones opuestas, Nota Cambiatta: variante de las notas vecinas, bordeando a la nota propia del acorde. (Archila, 2017)

Apoyatura: Se aborda por salto y se resuelve por grado conjunto, exige una resolución.

Nota Pedal: Se mantiene durante varios acordes sucesivos, realmente solo pertenece al primero y al último de la serie en la cual suena.

Nota de Anticipación: Nota que se anticipa a su propio acorde, suena en uno cuando realmente pertenece al siguiente acorde.

Arreglos corales de músicas populares y contemporáneas

Dentro de los muchos compositores y arreglistas que se pueden encontrar en músicas populares como el rock y el pop, en este trabajo se destacan tres, dos argentinos y un colombiano. A continuación se describen los mismos para identificar las técnicas compositivas más representativas en los arreglos corales y la relación de algunas de estas con el discurso literario de la obra:

Joaquín Martínez Dávila

Músico, compositor, arreglista, cantante y director de coros de Mendoza Argentina, quién ha desarrollado una exitosa carrera como compositor, arreglista, profesor, director y en diferentes ensambles musicales. Con respecto a su trabajo como compositor y arreglista, se destaca por la creación de más de 50 arreglos corales en diversos género musicales, como música folclórica, rock, reggaeton, salsa, entre muchos otros; donde se destaca el uso de varias técnicas compositivas en relación al discurso literario de la obra, el uso de herramientas para desarrollar de manera óptima la creatividad y las posibilidades expresivas que tienen las voces en conjunto para expresar la música.

Luis Alberto Ramírez Montaña

Ha adelantado varios estudios en arreglos y composición, contrapunto y fuga, e instrumentación con varios maestros, complementando la interpretación de Bajo, con la composición. En 2021 obtuvo el Máster Universitario en Composición Musical en nuevas tecnologías, en la "UNIR - Universidad Internacional de Rioja". Dentro de la escena del rock ha estado involucrado en diversas agrupaciones, desde 1995 es un músico activo en la escena del country rock y ha actuado como intérprete y arreglista en varios proyectos. En la agrupación Kraken ha actuado como arreglista de varios temas del "Kraken Filarmónico" con la Orquesta Filarmónica de Bogotá, y la Orquesta Nueva Filarmónica, participó activamente en la producción musical para los proyectos discográficos "Kraken Filarmónico", "Humana des – humanización", y en vivo DVD para celebrar los 30 años del grupo, y "Kraken VI, Sobre esta Tierra". Actúa como

músico supernumerario, Orquesta Filarmónica de Bogotá, para la obra "Viola, Tango y Concierto de Rock" del compositor Benjamín Yusupov presentaciones en mayo de 2007 y junio de 2009.

Ha trabajado como compositor, arreglista y programador MIDI para contenido de audio para televisión. y multimedios. Como educador ha sido profesor en diversas instituciones del país, en teoría, composición e interpretación de Bajo, Actualmente trabaja con Kraken y el Tote Jazz band, también es profesor en la "ASAB - Universidad Distrital", y en la "UNAD - Universidad Nacional Abierta y a Distancia".

Arreglo para coro mixto de Joaquín Martínez - No llora.

Es una canción originaria de la banda de rock uruguayo "El Cuarteto de nos", donde Martínez plantea el arreglo bajo el análisis de la letra y el contexto en el cual fue compuesta por Roberto Musso así: La obra nace por la necesidad de Musso por componer una canción para su hija, para hablarle a través de esta obra musical sobre muchas cosas que hay en la vida, a medida que la niña vaya creciendo y recorriendo su propio camino.

Posteriormente a ello, Martínez realiza un análisis de toda la letra de la obra, con el fin de establecer un boceto compositivo que le permita establecer los enlaces armónicos de la pieza, que técnicas y recursos compositivos utilizar en cada sección de la obra, según lo que menciona el texto. Para ello, Martínez establece una palabra clave por cada sección de la obra, con el fin de determinar que recurso musical es el más indicado para representar.

Figura 2.

Imagen del boceto compositivo del arreglo *No llora*, de Joaquín Martínez.

No llora - Boceto

SAB + acompañamiento armónico (la menor)

Original: [Cuarteto De Nos - No Lloro \(Official Cantoyo video\)](#)

Intro: (instrumental)

I – VI – III – VII (Pregunta Am natural, armónico o melódico)

Estrofa 1

palabra clave: comenzar.

textura: unisono (piano)

Cuando la nena quiera caminar

I

se eche andar y se caiga a tropezar,

VI

se tiene que levantar, porque así mejora,

III

la nena sigue avanzando, la nena no llora.

VII

Estrofa 2

palabra clave: firmeza, postura.

textura: homofonía (registro medio)

Cuando en el jardín otro chiquilín le saque un juguete

la empuje, le tire del pelo y la apriete

y ella no interprete esa actitud invasora

la nena se defiende, la nena no llora.

Estrofa 3

palabra clave: diferente.

textura: melodía acompañada

Cuando se rían de ella por no actuar igual que otra gente

por pensar diferente y ser abierta de mente

y ellos desprecien lo que ella valora

la nena los ignora la nena no llora

A continuación se presentan algunos ejemplos sobre las técnicas que uso Martínez en el desarrollo del arreglo.

En la sección del puente le letra menciona: “*No sé si irán al viento estas palabras, pero yo he escuchado al viento hablar*” para Martínez, esta frase hace referencia a un pensamiento, por tal razón la melodía principal es desempeñada por un *solo* en la soprano con el fin de representar esta idea. De igual manera las demás voces del formato coral realizan la técnica de melodía acompañada, donde realizan un acompañamiento armónico por medio de la interpretación de redondas, unidas con ligaduras de prolongación e interpretando la onomatopeya “Uh”.

Figura 3.

Uso del solo en la soprano y la técnica de melodía acompañada.

The image displays two systems of musical notation. The first system, starting at measure 15, features a soprano line with a 'solo' marking and the lyrics 'pe-ro yo he es-cu-cha-do al vien-to ha- blar.' The piano accompaniment below it consists of a melodic line with 'uh' vocalizations. The second system, starting at measure 12, features a soprano line with a 'solo' marking and the lyrics 'no sé si- rán al vien-to es- tas pa- la - bras,'. The piano accompaniment below it includes a melodic line with 'mp' dynamics and 'uh' vocalizations, and a bass line with a rhythmic pattern.

En la estrofa 4 de la obra, la palabra clave que sintetiza Martínez según el discurso literario es coraje y aprendizaje. “*Cuando se equivoque, cuando con sus limitaciones se choque, y la sofoquen, ella asume los errores y se incorpora, la nena de eso aprende, la nena no llora*” Por ende, el arreglista utiliza la técnica del dueto entre las voces femeninas, con el fin de darle un timbre diferenciador a lo que dice la melodía y brindarle más peso y fuerza sonora. En el caso del barítono, realiza un acompañamiento melódico rítmico para la melodía, por medio de la onomatopeya “tum” para emular al acompañamiento de un bajo eléctrico.

Figura 4.

Uso del dueto en entre las voces femeninas y el bajo rítmico con la onomatopeya “tum”

27

p Cuan-do se e-qui-vo-que, cuan-do con sus li-mi-ta - cio-nes se cho-que y la so-fo-quen

p Cuan-do se e-qui-vo-que, cuan-do con sus li-mi-ta - cio-nes se cho-que v la so-fo-quen

p tu tu tum tu tum tu tu tum tu tum

29

e lla a-su-me los e-rro-res y se in-cor-po-ra, la ne na de e-so a-pren-de, la ne-na no llo-ra.

e lla a-su-me los e-rro-res y se in-cor-po-ra, la ne na de e-so a-pren-de, la ne-na no llo-ra.

tu tu tum tu tum tu tu tum tu

En el estribillo de la obra, Martínez usa la técnica de la homofonía en la dinámica de fuerte, por ser es la sección más representativa de la canción y porque la letra de esta sección habla de valentía. “Cuando no tenga a nadie cerca y el dolor no la deje pensar, y si no están mis ojos para buscar respuestas, no llora” Como recurso compositivo para preparar la homofonía en todo el coro, utiliza la onomatopeya “la” escrita en 5 corcheas con staccato, para emular esa entrada que hace el formato instrumental en la versión original.

Figura 5.

Uso del recurso de la homofonía para representar la fuerza del estribillo.

The image shows a musical score for a mixed choir. It consists of three systems of music, each with three staves (Soprano, Alto, and Bass). The lyrics are written below the staves. The first system is highlighted with a red box, and the second and third systems are highlighted with a blue box. The lyrics for the first system are 'uh' and 'la la la la Cuan-do no'. The lyrics for the second and third systems are 'ten-ga na die- cer - ca, y el do-lor no la de - je pen- sar y si no es-tán mis'.

Arreglo para coro mixto de Joaquín Martínez - Casiopea

Se trata de un arreglo coral del Maestro Joaquín Martínez, de una canción de compositor y guitarrista cubano Silvio Rodríguez. Este arreglo tiene la característica particular de tener un acompañamiento armónico para el coro mixto, donde se aplica en su mayoría la técnica de la homofonía. Sin embargo a continuación se presentan algunos fragmentos donde el arreglista aplica algunos recursos compositivos, basados en el discurso literario de la obra:

Martínez en la sección del interludio de la obra, utiliza la nota pedal mí en la voz del bajo y la soprano, con el fin de generar un colchón armónico que permita mantener una sonoridad uniforme en el formato coral para la siguiente sección, que es un proceso cadencial para el cambio de tonalidad en la obra.

Figura 6.

Uso del recurso de la nota pedal, en el colchón armónico del interludio.

The image displays two identical musical stanzas for the song 'Casiopea'. Each stanza consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a soprano clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The lyrics are 'Ca-sio-pe - a...' followed by 'Ah' and 'Na na na_ na na_'. The piano accompaniment is written in a bass clef with the same key signature and time signature. The bass line features a prominent pedal point on the C note, which is highlighted with a red box and labeled '* Ped.' with a red asterisk. The piano part includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and articulation marks like accents and slurs. The two stanzas are presented one above the other, with the first one having an orange box around the vocal line and a red box around the bass line, and the second one having the same boxes.

En la segunda estrofa, Martínez utiliza el recurso compositivo de la modulación, con el fin de representar el cambio de lugar que expresa la letra de la canción, donde inicialmente en su primera estrofa habla de estar en la arena de la playa “*Como una gota fui de la marea la playa me hizo grano de la arena, fui punto en multitud por donde fui nadie me detectó y así aprendí, cuando creí colmada la tarea volví mi corazón a Casiopea*” Posteriormente en la estrofa 2 contiene el siguiente discurso literario: “*Cumplí celosamente nuestro plan: por un millón de años esperar, hoy llevo el doble dando coordenadas, pero nadie contesta mi llamada ¿Qué puede haber pasado a mi señal? ¿Será que me he quedado sin hogar?*”. De igual manera es importante

mencionar que el nombre de Casiopea hace referencia al nombre de una estrella del universo, por ello también Martínez realiza el cambio de tonalidad para representar a través de la pieza este contexto.

Figura 7.

Uso de la modulación, para representar el cambio de lugar que menciona la letra de la obra.

The image shows a musical score snippet with four staves. The first staff is marked with a tempo change from 'rit.' to 'A tempo' and a dynamic change from 'pp' to 'p'. The second staff is marked with 'p' and 'pp'. The third staff is marked with 'pp'. The fourth staff is marked with 'rit.' and 'A tempo'. The lyrics are: 'rar, es - pe - rar.', 'es - pe - rar, es - pe - rar.', 'es - pe - rar.', 'es - pe - rar.', and 'oy lle'. The score is enclosed in a red border.

En la tercera estofa, Martínez utiliza el recurso de las dinámicas de mezzoforte, mezzopiano y piano en la homofonía del coro, con el fin de representar en la obra lo que dice la letra: “*Me voy debilitando lentamente, quizás ya no sea yo cuando me encuentren*” Por lo tanto, es un recurso compositivo muy práctico e idóneo para representar la sensación de debilidad que menciona el texto.

Figura 8.

Uso de las dinámicas de mf, mp y p para representar la palabra “debilidad” en el texto.

The image displays a musical score for a choir, consisting of four staves (Soprano, Alto, Tenor, and Bass). The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are in Spanish. The first system (measures 126-129) shows the vocalists singing 'el me - jor' followed by 'Me voy de - bi - li tan - do len - ta men'. The dynamics *mf* (mezzo-forte) are indicated above the notes for 'de - bi - li tan - do'. The second system (measures 130-133) continues the phrase 'len - ta men te, len - ta men te, len - ta men te, len - ta men te'. The dynamics *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano) are indicated above the notes for 'men te, men te, men te, men te'.

Arreglo para coro mixto de Luis Ramírez – La Barca de los locos

Es una canción originaria de la banda de rock colombiana Kraken, la cual pertenece al álbum Kraken VI del año 2016. Este trabajo discográfico fue el último en el que participo Elkin Ramírez, vocalista, líder y fundador de la agrupación, puesto que fallece el 29 de enero de 2017.

Posteriormente a esto, Ramírez siendo integrante de la banda como bajista, tuvo la necesidad de hacer un arreglo coral de esta canción, puesto que esta obra se iba a presentar en un

formato filarmónico coral en un evento cercano de la banda. A continuación se presentan algunos fragmentos donde el arreglista aplica los siguientes recursos compositivos:

En la sección del solo de guitarra que abarca los compases 93 al 99, se evidencia el uso del recurso compositivo del divisi en las voces de la soprano y la contralto para construir acordes extendidos, con agregaciones de 7^a, 9^a, 11^a y 13^a, en la progresión de los acordes Db - Eb - Fm - Db - C - Bb. Lo anterior se utiliza con el fin de generar un efecto armónico particular, por medio de los divisis en las voces femeninas, que no cuentan con voces masculinas pero se usa este recurso para mantener otra sonoridad en esta progresión armónica.

Figura 9.

Uso del recurso de divisi en las voces femeninas para generar un timbre particular en la armonía.

The image shows a musical score for guitar and vocal parts. The guitar part is labeled 'Solo guitarra' and shows a chord progression: Db, Eb, Fm, Fm, Db, C, Bb. The vocal parts (Soprano and Alto) are marked with 'Ahh' and show a melodic line with a large slur over measures 93-98, indicating a sustained or extended sound. The score is enclosed in an orange border.

En la sección de la coda la cual está compuesta por los compases 129 al 144, se evidencia el uso del recurso compositivo del contrapunto imitativo, en donde la voz principal desempeña la melodía principal, acompañada por la segunda voz de la contralto; mientras que las demás voces realizan la imitación del motivo melódico, por medio de un gesto de preguntas y respuesta en

diferente orden. De igual manera se evidencia la técnica de melodía acompañada por parte de las voces masculinas, por medio de un acompañamiento rítmico con la onomatopeya “Ahh”.

Figura 10.

Contrapunto imitativo y el uso de la técnica de melodía acompañada en la Coda.

120 Coda

Vg. Ahh O to do_o na da, Tu nor tees el sur_

S. Ahh

A. O to do_o na da, Tu nor tees el sur_

T. Ahh O to do_o na da, Ahh

B. Ahh Tu nor tees el_

6 La barca de los locos

134

Vg. O to do_o na da, Tu nor tees el sur_ O to do_o na da,

S. O to do_o na da, Ahh O to do_o

A. O to do_o na da, Tu nor tees el sur_ O to do_o na da,

T. Tu nor tees el sur_ Ahh

B. sur_ Ahh

Desarrollo metodológico

Proceso de creación de dos arreglos y una composición para coro mixto del género rock en español.

Entendiendo las ideas musicales de cada compositor reflejadas en el marco teórico y teniendo en cuenta las características musicales de algunos exponentes del rock argentino, se crearon dos arreglos y una composición para coro mixto, en el género de rock en español. Para esto, se usaron diferentes técnicas compositivas con el fin de establecer la relación entre el discurso literario y el formato coral.

Se tuvieron en cuenta, los recursos compositivos y arreglísticos de músicos que se han dedicado a realizar arreglos corales con géneros musicales contemporáneos, tales como los maestros Joaquín Martínez Dávila y Luis Alberto Ramírez, cuyos recursos ya se han comentado en un apartado anterior.

Durante este proyecto se siguió el siguiente proceso metodológico que ayudó a obtener el resultado final y está compuesto por cuatro fases: La primera fue la recopilación de información y antecedentes; la segunda corresponde al análisis de la información recogida para la construcción de los referentes compositivos, incluyendo el análisis musical de partituras y canciones, la tercera incluye la creación de dos arreglos y una composición para coro mixto del género rock en español y la cuarta hace referencia a la consolidación del documento final escrito.

En la fase uno, el proceso inicia con la exploración por medio del motor de búsqueda google académico, empleando palabras clave como “composición de música coral”; “proceso de composición de arreglos vocales” y “música coral en Bogotá”, para obtener un total de 19

documentos. Después de leer, escuchar y depurar la información, se seleccionaron dos documentos académicos, uno correspondiente a un proyecto de grado de la Pontificia Universidad Javeriana (2009), el segundo perteneciente a un artículo de la Universidad nacional de la plata en Argentina (2016); relacionados al proceso de composición y creación de arreglos corales de música tradicional y popular latinoamericana.

De igual manera se exploró por internet en la búsqueda de material referente a la historia del rock, específicamente en latinoamérica y se seleccionó una serie especial en formato podcast, denominada "Hacer rock en Hispanoamérica" de la cronista, locutora, podcaster y difusora de historia universal Diana Uribe, con el fin de obtener datos precisos sobre el contexto del desarrollo del rock y su expansión por latinoamérica.

Para la segunda fase, fue importante la lectura y escucha del material concerniente al rock argentino, para poder proceder a la elección de las obras que se proponen como nuevos arreglos de música rock coral, teniendo en cuenta por un lado, algunos de los artistas más representativos de este género como Luis Alberto Spinetta, Adrián Barilari y Juan Antonio Ferreira (JAF). Como segundo factor, fue importante en la selección de las obras, el análisis musical y el estudio del discurso literario de las mismas, teniendo en cuenta lo descrito anteriormente en este documento; donde el uso de diferentes recursos vocales y la aplicación de técnicas compositivas en relación al texto de la obra, es el objetivo de este proyecto para la creación de las obras corales.

Por lo tanto, se escogió para el proceso de arreglos corales las canciones Maribel se durmió, de Luis Alberto Spinetta y Quiero saber qué es el amor, de Adrián Barilari y Juan Antonio Ferreira.

En lo que concierne a la tercera obra, El salto, la misma hace parte de una composición original para coro mixto del autor de este documento.

La fase tres incluye la creación de dos arreglos y una composición para coro mixto del género rock en español, aplicando las técnicas compositivas y algunos recursos encontrados durante el análisis de la información. Y la fase final número cuatro, trata sobre la consolidación del trabajo escrito de la presente investigación – creación.

Explicación y documentación del proceso de creación utilizado

Para el proceso descriptivo y analítico de las obras que hacen parte del presente proyecto, se establecen las siguientes categorías que permitan comprender de manera integral el ejercicio compositivo:

Tratamiento Estructural

Hace referencia a la forma general de la obra y describe la manera en que se expone cada una de las secciones que componen la misma.

Tratamiento Melódico

Establece los principios mediante los cuales se determinan las relaciones entre las diferentes alturas del sonido en un plano horizontal, (Notas musicales), en el desarrollo de la melodía de una obra.

Tratamiento Armónico

Hace referencia a las problemáticas existentes en relación de los sonidos en un plano vertical y desde las cuales se conforman acordes para el desarrollo de la armonía de la obra.

Tratamiento Tímbrico

Es la categoría central de análisis, el cual hace referencia al tratamiento de la fuente sonora, su relación con los efectos sonoros y las técnicas utilizadas, en relación al proceso compositivo y estético deseado por el compositor.

Tratamiento programático

Es el eje secundario del proceso de creación y establece el análisis del texto como insumo, contexto e idea generativa para ser representado musicalmente y crear la relación con el proceso de composición de las obras.

Tratamiento rítmico

Hace referencia al uso del tratamiento temporal en cuanto a la duración de los eventos sonoros y se establecen elementos como pulso, compás, métricas entre otros.

Presentación y Análisis de los arreglos elaborados

A continuación se presenta el desarrollo de cada una de las obras corales compuestas, detallando el proceso de creación y la consecución del resultado sonoro de la investigación.

Maribel se Durmió

Descripción general y consideraciones extramusicales

El arreglo de esta obra, se plantea bajo el análisis de la letra y el contexto en el cual fue compuesta por Luis Alberto Spinetta. Por ende los siguientes aspectos sirvieron como insumo para darle un carácter nostálgico y reflexivo a la obra:

La melodía fue derivada de la Novena Sinfonía de Beethoven y el tema está inspirado en la angustia que enfrentó Spinetta cuando su hijo Valentino enfermó gravemente. En propias palabras del autor: ‘ Yo le silbaba la Novena Sinfonía de Beethoven y de ahí surgió la melodía de la canción. Mientras la tarareaba fui llegando a la conclusión de que si a Valen le pasaba algo malo, yo iba a tener que seguir cantando esa melodía, que no iba a llorar toda mi vida ’’ (Wikipedia, s.f.)

La obra fue compuesta por Spinetta en Diciembre de 1983, cuando finaliza la última dictadura en la Argentina y se recupera la democracia en este país; Por esa razón el compositor le dedicó esta canción a las Madres de la Plaza de Mayo, para que no llorasen a todos los seres que desaparecieron, sino que les cantasen. Por ello, un fragmento de la letra de esta canción dice ‘Canta, canta aunque estés distante, canta conmigo, canta tus penas de hoy’’

La obra de Maribel se convirtió en un símbolo, pues cuenta en su letra la historia de esos años de muerte en el periodo de la última dictadura en Argentina, donde aparece el relato despojado sobre una chica que *se durmió, que se hundió; dicen que no lleva ningún papel* (claro, a la muerte se va sin nada); sensación de que *con el alma nos ve mejor* Al partir; finalmente, Maribel sentirá *una brisa de libertad*. Luego la imagen del Carrousel nos hace pensar

instantáneamente en las rondas de las Madres de la plaza de mayo. Maribel quedó entonces en el imaginario de mucha gente como la representación de uno de los tantos seres que cayeron luchando por un gran sueño. Por lo tanto, Maribel es una desaparecida. (Wikipedia, s.f.)

Tratamiento Estructural

La distribución de la obra está desarrollada como una típica estructura de canción, posee una forma A - B - C, a la cual se antepone un intro, después se inicia la primera estrofa; luego hay un primer interludio donde se reexpone la parte de la final de la introducción. Posteriormente está la segunda estrofa y el estribillo. Luego aparece un segundo interludio que es una variación de la introducción, después hay una reexposición del estribillo, para luego culminar con la reexposición de la segunda estrofa de la obra, la cual posee al final una pequeña variación para culminar el arreglo.

Tabla 1.

Estructura del arreglo Maribel se durmió.

FORMA A - B- C

Sección	Compases	Sección	Compases
Intro	1 - 11	Interludio 2	38 - 42
A (Estrofa 1)	12 - 16	C' (Estribillo)	43 - 47
Interludio 1	17 - 20	B (Estrofa 2)	48 - 55

B (Estrofa 2)	21 - 28	Final	56 - 61
C (Estribillo)	29 - 37		

Tratamiento Melódico

El manejo de la melodía en esta obra se realizó por voces, según la tesitura de cada voz y las necesidades de la melodía en cada sección del arreglo de la siguiente manera:

Primero se realizó la transcripción de toda la melodía principal de la obra, con el fin de identificar el movimiento y el comportamiento de la misma, para poder identificar cual voz del formato coral, es la más indicada para interpretarla.

Para las secciones que corresponden a la introducción y los interludios musicales, la cuerda vocal que desempeña el rol de la melodía es la soprano, ya que su tesitura vocal se ajusta perfectamente a la melodía en estas secciones de la obra.

En la sección A, la soprano interpreta la melodía de la canción, mientras las demás voces la acompañan por medio de homofonía y melodía acompañada.

En el caso de la sección B, es el tenor quién desempeña el rol de la melodía principal, con el fin de darle otra sonoridad y un nuevo aire a la misma, ya que la melodía de la estrofas 1 y dos es la misma, solo varía como tal el discurso literario entre ambas.

Para la sección C, la melodía varía de cuerda vocal debido a su movimiento melódico, donde contiene fragmentos agudos y otros más graves. Por ende, en el estribillo fue necesario que en las notas agudas la melodía fuera desempeñada por la soprano, mientras que en la sección grave esta fuera interpretada por la contralto.

Figura 11.

Distribución de la melodía principal en las voces de Soprano y Contralto.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (Sop.), Contralto (A.), Tenor (T.), and Bajo (Bajo). The score is divided into two systems. The first system (measures 31-32) has dynamics *mf* and *f*. The second system (measures 33-34) has dynamics *mp dolce espressivo* and *f*. The Soprano part is highlighted in orange, and the Contralto part is highlighted in red. The lyrics are: Sop. to - da la vi - da, can - ta con e - mo ción, y al par - tir; A. can - ta to - da la vi - da, can - ta con e - mo ción, y al par - tir; T. can - ta vi - da, can ta con e - mo ción, y al par - tir; Bajo can - ta vi - da, can - ta con e - mo ción, y al par - tir.

Finalmente para las secciones de la reexposición de la sección B y el final, la soprano desempeña en su totalidad la melodía, ya que la tesitura de esta voz se compacta mejor en interpretar la melodía, por la modulación realizada y la intensidad que se genera en esta sección del arreglo.

Tratamiento Armónico

En esta obra el aspecto de la armonía jugó un papel determinante por las siguientes situaciones:

Originalmente la canción de Maribel se durmió está compuesta en la tonalidad de Sol mayor, sin embargo para el arreglo que se presenta se escribió la obra en la tonalidad de Fa mayor, para la comodidad en la distribución de las voces y según la tesitura de cada una de estas. Se construyeron los enlaces armónicos de cada sección por cada una de las cuerdas vocales, con

el fin de garantizar que cada progresión de acordes se realizara de manera correcta y el acompañamiento armónico fuera el idóneo según el desarrollo de la melodía principal. Dentro del análisis armónico se establecieron las siguientes progresiones armónicas, según como se escribió originalmente para mantener el carácter que le impuso el compositor a la obra.

Figura 12.

Progresiones armónicas del arreglo Maribel se durmió.

TONALIDAD	SECCIONES	PROGRESIONES ARMÓNICAS
F	Intro	F9-F9b5-F9
	A	Bb/F-F-Bb/F- F-C/E-Dm7-F/C- G/B-C-G/D-F
	Interludio 1	F9-F9b5-F9
	B	Bb/F-F-Bb/F- F-C/E-Dm7-F/C- G/B-C-Bb/F-F-G/F-F
	C	Dm-Dm6-Am7-Bbmaj7#11-Am-Bb-C-F-Bb/F-F-Bb/F-F-C/E-Dm-F/C-G/B-F
	Interludio 2	F9-F9b5-F9
Proceso de Modulación	C'	Dm-Dm6-Am7-Bm7b5-E7#9-Am7-Bbmaj7-Bm7b5-F/C-E13
A	B	D/A-A-D/A-A-E/G#-F#m7-A/E-B/D-E-Bb/E-Fmaj7
	Final	Fmaj7-Fmaj7b5-Fmaj7-Fmaj7b5-Fmaj7

De acuerdo a la Figura 12, se pueden evidenciar aspectos muy importantes en la armonía de esta obra, como son el uso de varios acordes extendidos, los cuales le brindan una sonoridad especial a la obra, particularmente por el uso de *divisis* en algunas de las voces del formato para poder construir la sonoridad de acordes tan importantes como E13 en el compás 47.

No obstante, el aspecto armónico más importante de este arreglo, es la sucesión de acordes no funcionales de la sección C', puesto que estos acordes no tienen ninguna relación tonalmente hablando. Sin embargo la sucesión de cada uno de estos entre sí, logra que se realice un proceso cadencial adecuado para la modulación de la tonalidad de Fa mayor a La mayor. Es

importante mencionar que la modulación es una idea original de Spinetta y se consideró mantenerla en el arreglo porque le da la intensidad que necesita la obra para representar el contexto y lo que significa la canción para el compositor.

Figura 13.

Sucesión de acordes no funcionales y uso de voicings cerrados.

The musical score for Figure 13 consists of two systems of music. The first system (measures 40-44) features four vocal parts (Sopranos, Alto, Tenor, Bass) and guitar accompaniment. The chords are F⁹, Dm, Dm⁶, Am⁷, Bm⁷(b⁵), and E⁷(#⁹). Dynamics include *mf* and *f*. The lyrics are: Sopranos: Can - ta can - - ta con - ; Alto: Can - ta can - ta un - que es - tés dis - tan - te; Tenor: Can - ta can - ta can - ta can - ta; Bass: Can - ta can - - ta con - .

The second system (measures 45-48) continues with the same vocal parts and guitar accompaniment. The chords are Am⁷, B^bmaj⁷, Bm⁷(b⁵), F/C, E⁷(13), D/A, and A. Dynamics include *p* and *f*. The lyrics are: Sopranos: mi - go can - ta tus pe - nas de hoy Ma - ri - bel; Alto: can - ta can - ta hoy Ma - ri - bel; Tenor: can - ta con - mi - go can - ta hoy Ma - ri - bel; Bass: mi - go can - ta hoy Ma - ri - bel.

Tratamiento tímbrico y programático

Teniendo en cuenta lo descrito anteriormente, en la explicación del proceso de creación utilizado, el tratamiento tímbrico y programático se desarrollaron de manera articulada por cada sección del arreglo de la siguiente manera:

En la introducción se realiza un Ostinato entre todo el formato coral, con el fin de emular lo escrito originalmente por Spinetta en esta sección, lo cual es un arpeggio por parte de la guitarra como acompañamiento armónico y una sutil melodía del sintetizador. Por lo tanto para adaptar esta introducción al formato instrumental las cuerdas vocales desempeñan los siguientes roles:

La voz del bajo desempeña el rol del bajo de la guitarra en el arpeggio y se realiza de una manera adecuada por medio de la onomatopeya “Dum”.

El tenor interpreta la nota Do a contratiempo del compás por medio de la onomatopeya “Dum”.

La contralto interpreta la sucesión de las notas Fa, Sol y La con la onomatopeya “Uh”.

Finalmente la soprano interpreta la melodía del sintetizador por su tesitura y timbre vocal.

Figura 14.

Ostinato de todo el formato coral en la introducción

The musical score for Figure 14 is written for four vocal parts: Soprano (Sop.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (Bajo). The score is in 4/4 time and begins with a dynamic marking of *mp*. The Soprano part features a melodic line with the vocalization "Ah" under the first measure. The Alto part has a rhythmic pattern of quarter notes with "Uh" vocalizations under each measure. The Tenor part has a rhythmic pattern of eighth notes with "dum dum dum" vocalizations under each measure. The Bass part has a rhythmic pattern of quarter notes with "dum" vocalizations under each measure. The score is marked with a 4 and a fermata over the first measure of each part.

En la sección A se utiliza un elemento percusivo vocal, por medio de la onomatopeya “*Shhh*” en los compases 12 y 13 por lo que dice el texto. “Maribel se durmió” con el fin de representar el llamado de una persona cuando está dormida, de igual manera complementan esta idea el uso de las dinámicas de forte y mezzoforte. La técnica compositiva utilizada en esta sección es la homofonía, puesto que la letra habla de la pluralidad. *Vamos a cantarle porque se hundió, Carrousel, sensación, de que con el alma nos ve mejor.* En el compás 14, se utiliza la técnica de melodía acompañada, donde la soprano desempeña la melodía principal, mientras las demás voces realizan un acompañamiento, por medio de las onomatopeyas “*Uh*” en las voces del tenor y contralto, mientras que el bajo desempeña las notas de manera cromática, según los enlaces de los acordes que participan en este compás.

Figura 15.

Uso del recurso percusivo “*shhh*” homofonía y melodía acompañada.

The musical score for Figure 15 consists of four staves, each representing a different voice part: Soprano (Sop.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (Bajo). The music is in 3/4 time and spans measures 12, 13, and 14. The lyrics are written below the notes, and dynamic markings (*f*, *mf*, *p*) are placed above the staves. The vocalizations “Shhh” and “uh” are used to represent percussive sounds and accompaniment.

Measure	Soprano (Sop.)	Alto (A.)	Tenor (T.)	Bass (Bajo)
12	Ma - ri - bel <i>f</i> Shhh	Ma - ri - bel <i>f</i> Shhh	Ma - ri - bel <i>f</i> Shhh	Ma - ri - bel <i>f</i> Shhh
13	Ca - rrou-sel <i>mf</i> Shhh	Ca - rrou-sel <i>mf</i> Shhh	Ca - rrou-sel <i>mf</i> Shhh	Ca - rrou-sel <i>mf</i> Shhh
14	se - dur-mió <i>mf</i> Shhh	se - dur-mió <i>mf</i> Shhh	se - dur-mió <i>mf</i> Shhh	se - dur-mió <i>mf</i> Shhh
14 (continued)	va - mos a can - tar - le por -	uh	uh	dum dum dum dum
14 (continued)	de que con el al - ma nos			

En la sección B, se realiza una mezcla entre la homofonía y melodía acompañada, primero para generar un cambio en la sonoridad y en las texturas de la estrofa 2 con la estrofa 1, puesto que melódica y armónicamente son muy similares. Se usa la homofonía por lo que dice el texto *“Dicen que no lleva ningún papel”*, con el fin de representar esta idea entre las voces y *“Vamos ya, vamos ya, vamos porque viene y porque no está”* representando de nuevo el sentido de unidad en el formato coral.

En la sección C, se utiliza en su mayoría la homofonía por ser el estribillo de la canción, sin embargo existen pequeños cambios en el texto de cada una de las voces, con el fin de darle una variación con respecto a la aplicación de esta técnica en las anteriores secciones y el texto de la obra aporta bastante para ello. *“Canta, canta toda la vida, canta con emoción y al partir, sentirás una brisa inmensa de libertad”*.

Con respecto a la sección C' se diferencia del primer estribillo, primero en su texto *“Canta, canta aunque estés distante”* por eso se sigue manteniendo la homofonía, pero con la diferencia de que la melodía principal rota entre la contralto, el tenor y la soprano por el movimiento de la misma en esta parte. Como segundo aspecto en esta sección se realiza el proceso cadencial para modular de Fa mayor a La mayor, por ende la armonía es un gran recurso para representar la siguiente fase *“Canta conmigo, canta tus penas de hoy”* para poder mostrar esa intensidad que generan la palabra penas y lo que implica para esta canción.

Figura 16.

Homofonía, movimiento de la melodía y proceso cadencial para la modulación.

Am⁷ B^bmaj⁷ Bm⁷(b⁵) F/C E⁷(1³) D/A A

45 *p* *f*

Sop. mi - go can - ta tus pe - nas de hoy Ma - ri - bel

A. can - ta can - ta hoy Ma - ri - bel

T. can - ta con - mi - go can - ta hoy Ma - ri - bel

Bajo *p* *f*
mi - go can - ta hoy Ma - ri - bel

Finalmente en el cierre de la obra, se representa lo que dice el texto “*Vamos ya, vamos ya, Vamos porque viene y porque no está, se fue, no está, se fue*” por medio del uso de los siguientes recursos en el formato coral. Primero se usa la homofonía de nuevo para mostrar el sentido de unidad en el formato coral. Segundo se realiza una progresión sucesiva entre los acordes de Fmaj7 y Fmaj7#11 hasta el final del arreglo, para poder representar la figura de Maribel, de los desaparecidos, esa situación que se sigue presentando en nuestras sociedades y que no acaba; por esa razón la armonía en este sentido es determinante, porque es algo que no se resuelve y eso es lo que pasa con la armonía en esta parte. Finalmente se usan los recursos compositivos del disminuyendo y la progresión de las dinámicas de forte, mezzoforte, mezzopiano, piano y pianissimo, para poder mostrar que Maribel va desapareciendo lentamente y poco a poco.

Figura 17.

Cierre del arreglo Maribel se durmió.

The musical score for the ending of 'Maribel se durmió' is presented in four staves: Soprano (Sop.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (Bajo). The music is in the key of F# major (indicated by two sharps) and 4/4 time. The score begins at measure 57. Above the staves, the following chords are indicated: Fmaj7#11, Fmaj7, Fmaj7#11, and Fmaj7. The dynamics are marked as *mf*, *mp*, *p*, and *pp* across the four staves. A 'rit.' (ritardando) marking is placed above the Soprano staff in the third measure. The lyrics 'no es-ta se fue no es-ta se fue' are written below each staff, with the words 'no es-ta' and 'se fue' appearing in pairs across the four staves. The piece concludes with a double bar line.

Tratamiento rítmico

Rítmicamente la pieza está escrita en su mayoría en una métrica de 4/4, sin embargo en ciertas partes se utilizan las siguientes métricas irregulares 3/4, 2/4 y 5/4. Lo anterior es originario de Spinetta, quien escribió la canción con esta característica en su ritmo y se mantuvo así en el arreglo porque le brinda bastante dinámica a la obra. Finalmente la pieza tiene un tiempo de negra de 100 bpm y se mantiene así de principio a fin.

Quiero saber qué es el amor.

Descripción general y consideraciones extramusicales

El arreglo de esta pieza se plantea bajo el análisis de su discurso literario y su contexto de creación, con el fin de mostrar otra faceta del rock argentino por medio de la versión en español de la canción *I want to know what love is*, de la banda de rock británico-estadounidense Foreigner.

Este tema fue lanzado por la banda original en noviembre de 1984, como el sencillo principal de su quinto álbum *Agent Provocateur* y alcanzó el número uno tanto en el Reino Unido como en los Estados Unidos; siendo el mayor éxito del grupo hasta la fecha. En el 2016, los artistas argentinos Adrián Barilari y Juan Antonio Ferreyra (JAF) hicieron una versión en español de este gran éxito del rock denominado ‘*Quiero saber qué es el amor*’ siendo muy fieles a la versión original y haciendo un excelente trabajo de transcripción al castellano de la letra de la canción.

El origen de la canción se describe en las palabras de Mick Jones, el compositor de la canción “*Siempre trabajaba hasta altas horas de la noche, cuando todos se iban y el teléfono dejaba de sonar. "I Want to Know What Love Is" apareció a las tres de la mañana en algún momento de 1984. No sé de dónde salió. Lo considero un regalo que fue enviado a través de mí. Creo que había algo más grande que yo detrás de esto. Yo diría que probablemente fue escrito en su totalidad por una fuerza superior*” De igual manera esta pieza fue inspirada por una serie de fracasos sentimentales que presentó el compositor, que en su momento quería embarcarse en una relación que fuera realmente estable. (Rock-fm, s.f.)

Tratamiento Estructural

La distribución de la obra está desarrollada como una típica estructura de canción, posee una forma A - B - C - D - E - F, a la cual se antepone un intro, después se desarrolla la primera y segunda estrofa, luego hay un puente para conectar al estribillo. Posteriormente aparece un pequeño interludio para conectar la tercera estrofa, después hay una reexposición del puente y del estribillo. Posteriormente hay un interludio para conectar una reexposición del estribillo, la cual posee al final unas pequeñas variaciones para culminar la obra.

Tabla 2.

Estructura del arreglo Quiero saber qué es el amor.

FORMA A - B - C - D - E - F

Sección	Compases	Sección	Compases
Intro	1 - 5	E (Estrofa 3)	44 - 51
A (Estrofa 1)	6 - 15	C (Puente)	52 - 60
B (Estrofa 2)	16 - 23	D (Estribillo)	61 - 68
C (Puente)	24 - 32	F Interludio 2	69 - 73
D (Estribillo)	33 - 40	D' (Variaciones)	74 - 89
Interludio 1	41 - 43	Final	90-92

Tratamiento Melódico

El manejo de la melodía en esta obra se realizó por voces, según la tesitura de cada voz y las necesidades de la melodía en cada sección del arreglo de la siguiente manera:

Primero se realizó la transcripción de toda la melodía principal de la obra, con el fin de identificar el movimiento y el comportamiento de la misma, para poder identificar cual voz del formato coral es la más indicada para interpretarla.

En la introducción, se emuló la melodía que realiza el teclado en la versión original de Foreigner, para ello se distribuyó la melodía entre las voces del tenor y la contralto por su tesitura y timbre.

Para la sección A, la contralto desempeña el rol de la melodía principal por medio de un solo.

En el caso de la sección B, la melodía principal se distribuye así; se realiza un unísono entre las voces oscuras, correspondientes al tenor y el bajo del compás 16 al 19, luego la contralto retoma la melodía principal del compás 20 al 22, pero es acompañada simultáneamente por una segunda voz del tenor, realizando así un dueto desde el compás 21 al 23.

Para la sección C, la melodía principal es desempeñada en su totalidad por la soprano, por su timbre y tesitura, se adecua perfectamente al carácter de intensidad que se quiere tener en esta parte.

En el caso del estribillo, la soprano continúa interpretando la melodía principal, porque ésta se desarrolla en un rango vocal más agudo que el puente. De igual manera las demás voces acompañan a la soprano por medio de una homofonía.

En la sección E, la contralto retoma la melodía principal y de nuevo realiza un dueto junto al tenor desde el último tiempo del compás 49 al 51.

Finalmente para el caso de la sección D', se mantiene las mismas características melódicas del estribillo, pero con la novedad de que se realizan unas contramelodías por parte del tenor y el barítono, como efecto de respuesta a la melodía que interpreta todo el coro con la homofonía.

Figura 18.

Contramelodías por parte del tenor y el barítono como respuesta al estribillo de todo el coro.

The musical score consists of two systems of staves for Soprano (Sop.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (Bajo). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The first system covers measures 78 to 86, and the second system covers measures 87 to 95. The lyrics are: "quie ro sen tir que es el a mor qui e ro sa ber".

System 1 (Measures 78-86):

- Sop.:** Measures 78-86. Lyrics: "quie ro sen tir que es el a mor qui e ro sa ber".
- A.:** Measures 78-86. Lyrics: "quie ro sen tir que es el a mor qui e ro sa ber".
- T.:** Measures 78-86. Lyrics: "quie ro sen tir que es el a mor qui e ro sa ber".
- Bajo:** Measures 78-86. Lyrics: "quie ro sen tir que es el a mor qui e ro sa ber".

System 2 (Measures 87-95):

- Sop.:** Measures 87-95. Lyrics: "mor qui e ro sa ber...".
- A.:** Measures 87-95. Lyrics: "mor qui e ro sa ber...".
- T.:** Measures 87-95. Lyrics: "mor qui e ro sa ber...".
- Bajo:** Measures 87-95. Lyrics: "mor qui e ro sa ber...".

Annotations:

- Measures 78-86:** *f* (forte), *div.* (divisi), *f* (forte).
- Measure 86:** *Solo Tenor espressivo.* (Solo Tenor expressive).
- Measures 87-95:** *f* (forte), *Solo Baritone espressivo.* (Solo Baritone expressive).

Tratamiento Armónico

Para este arreglo se realizaron las siguientes acciones para manejar el aspecto armónico:

Originalmente la canción de *I want to know what love is* está compuesta en la tonalidad de Mi menor. No obstante en la versión de Barilari y JAF, la obra se escribió en la tonalidad de Si menor. Por ende se decidió mantener la segunda tonalidad, por la comodidad en la distribución de las voces y según la tesitura de cada una de estas. Posteriormente se construyeron los enlaces armónicos de cada sección del arreglo por cada una de las cuerdas vocales, con el fin de garantizar que cada progresión de acordes se realizará de manera correcta y el acompañamiento armónico fuera el idóneo según el desarrollo de la melodía principal.

Dentro del análisis armónico se establecieron las siguientes progresiones armónicas, según cómo se escribió originalmente para mantener el carácter triste que le impuso el compositor a la obra; pero al final se realizó un proceso cadencial para generar una modulación, puesto que fue una decisión que se tomó por parte del arreglista para darle un nuevo aire sonoro, una nueva intensidad a la pieza, para poderla finalizar y así generar un factor diferenciador con respecto a lo desarrollado anteriormente.

Figura 19.

Progresiones armónicas del arreglo Quiero saber qué es el amor.

TONALIDAD	SECCIONES	PROGRESIONES ARMÓNICAS
Bm	Intro	Bm-A-D-G/B-Bm
	A	Bm-A-D-G/B-Bm (Bis)
	B	Bm-A-D-G/B-Bm (Bis)
	C	Em7-A/E-Em-Em7-A/E-D/E-Em-Em7-A/E-Em-GMaj7-DMaj7-Em7-D-G/A
	D	D-A9-Bm-A/C#-D-A9-Em-Bm-A/C#-A11
	E	Bm-A-D-G/B-Bm (Bis)
	C	Em7-A/E-Em-Em7-A/E-D/E-Em-Em7-A/E-Em-GMaj7-DMaj7-Em7-D-G/A
	D	D-A9-Bm-A/C#-D-A9-Em-Bm-A/C#-A11
Proceso de Modulación	Interludio	Bm7-Gm/D-Ab/Eb-Fm-Gm-Cm-Eb
Cm	D'	Ab/C-Bb9-Fm-Cm-Bb-Eb (Bis)
	Final	Bb-Eb-Cm

De acuerdo a la Figura 18, se pueden evidenciar los siguientes aspectos armónicos de la pieza: Con respecto a las secciones de la introducción, A y B, se maneja el mismo círculo armónico, donde se realizan los préstamos modales de los acordes de La mayor y Sol mayor en primera inversión, pertenecientes a la tonalidad de Re mayor; para efectuar las funciones tonales de Subdominante y Dominante. Este recurso armónico se presenta en la versión original y se mantiene para continuar con el carácter triste de la obra. En el puente se utiliza otro círculo armónico, el cual tiene la particularidad de mantener en los acordes la nota pedal de Mi en la voz del bajo, con el fin de generar un colchón armónico que permitiera destacar mucho más la melodía que interpreta la soprano.

La armonía del estribillo, es muy similar a la de las secciones A y B, con la diferencia del uso de acordes extendidos como el A9, el cual se usa por medio de un *divisi* en la voz de la contralto, para que la novena del acorde le dé una sonoridad especial a esa parte. Finalmente el aspecto armónico que más caracteriza a esta obra, es el proceso cadencial que se realiza en el

interludio para realizar una modulación medio tono más arriba. Se toma esta decisión puesto que en el desarrollo del arreglo la pieza exige un cambio, para que la reexposición del estribillo no suene similar a lo desarrollado anteriormente en el arreglo. Por ende el mejor recurso compositivo para suplir esta necesidad, es por medio del cambio de tono para brindarle una nueva intensidad a la obra.

Figura 20.

Proceso cadencial para realizar la modulación en la reexposición del estribillo.

12 72

Sop. *f* Quie ro sa ber que es el a

A. *f* Quie ro sa ber que es el a

T. *f* Quie ro sa ber que es el a

Bajo *f* Quiero sa ber que es el a

Fm Gm Cm Eb Ab/C

Tratamiento tímbrico y programático

El tratamiento tímbrico y programático se desarrollaron de manera articulada por cada sección del arreglo de la siguiente manera: En la introducción se distribuyen cada una de las voces de la siguiente manera, con el fin de emular lo que realizan algunos instrumentos musicales en la versión original de Foreigner, en la dinámica de mezzo piano:

La voz del bajo desempeña el rol del bajo eléctrico, interpretando el ritmo escrito por medio de la onomatopeya “*Tum*”, con el fin de darle generar ese efecto en el arreglo.

La melodía que realiza el teclado en esta sección se distribuye entre el tenor y la contralto (compases 2 al 5), por medio de la onomatopeya “*Uh*”, según el movimiento de la melodía, la tesitura de estas voces y su distribución en el formato coral.

En lo que respecta a la voz de la soprano, esta desempeña su melodía también la onomatopeya “*Uh*”, con la con el fin de adaptar el acompañamiento armónico del teclado, según lo que hacen las demás voces de manera simultánea.

Figura 21.

Distribución del formato coral, para emular la introducción original de la obra.

Versión en español de I want to know what love is
Foreigner

Barilari y JAF Arreglo: Luis Fernando Buitrago
"Fado"

♩=82

Soprano *mp*
uh

Alto *mp*
uh

Tenor *mp*
uh uh uh

Bajo *mp*
tum tum tum tum tum tum tum tum tum

Para la sección A, Se utiliza el recurso compositivo del “Solo” en la melodía que desempeña la contralto en la dinámica de mezzo piano, según lo que dice el texto, con el fin de representar esa sensación de intimidad: “*Quiero un momento para mí, para pensar en lo que*

siento. Será mejor que entienda bien, que juzgue bien mi pensamiento”. Para el caso de las demás cuerdas vocales del formato, se utilizó la técnica de melodía acompañada en la dinámica de piano, donde la voz del bajo continúa desempeñando el mismo rol de la introducción por medio de la onomatopeya “Tum”, mientras que el tenor y la soprano realizan el acompañamiento armónico con las onomatopeya “Uh” y “Oh” interpretando sus correspondientes líneas melódicas.

Figura 22.

Uso de la técnica del solo en la voz de la contralto, según el discurso literario.

4

Sop. *p* uh

A. *Solo mp* uh Quie re un mo men to pa ra mi

T. *p* uh

Bajo *p* tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum

10

Sop. *p* oh oh

A. *Solo p* se rá me jor que en tien da bien

T. *p* oh oh

Bajo *p* tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum

En el caso de la sección B, se utilizan las siguientes técnicas en el desarrollo de la melodía: Por un lado se aplica el unísono entre las voces del tenor y el bajo en la dinámica de mezzo piano, en las dos primeras frases de la estrofa 2, puesto que el texto habla de hostilidad “*Una montaña ante mí, el mundo está sobre mis hombros*” y se representa esta sensación utilizando el timbre de las voces oscuras del formato coral. De igual manera las voces femeninas realizan el acompañamiento armónico en la dinámica de piano e interpretando sus líneas melódicas con la onomatopeya “*Cum*”, con el fin de apoyar mucho más la sensación de hostilidad.

Figura 23.

Uso de la técnica del unísono en las voces oscuras y la onomatopeya “*Cum*”

The musical score for Figure 23 is written for Soprano (Sop.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (Bajo) parts. It begins at measure 15. The Soprano and Alto parts are in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. They both play a series of eighth notes, starting with a rest in the first measure, followed by the onomatopoeic word "cum" in the second measure, and continuing with "cum cum cum cum cum cum cum" in the third measure. The dynamic marking is *p* (piano). The Tenor and Bass parts are in treble and bass clef respectively, with the same key signature and time signature. They both play a series of eighth notes, starting with a rest in the first measure, followed by the onomatopoeic word "cum" in the second measure, and continuing with "u na mon ta ña an te mi—" in the third measure. The dynamic marking is *mp* (mezzo piano).

En las siguientes dos frases de la sección B, la contralto retoma la melodía principal con el fin de darle un efecto más agudo por lo que dice el texto “*Y aun así brilla tu amor*”; luego se utiliza el recurso de un dueto entre la contralto y el tenor con el fin de representar el

acompañamiento que se menciona en la letra “*Me da calor cuando estoy solo*” Simultáneamente las demás voces realizan la técnica de melodía acompañada, interpretando lo escrito con la onomatopeya “Dun”.

Figura 24.

Aplicación de la técnica del dueto entre la contralto y el tenor y la onomatopeya “dun”

The musical score for Figure 24 is written for Soprano (Sop.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (Bajo). It begins at measure 21. The Soprano part features a melodic line with lyrics: "dun", "dun", "dun", and "En mi". The Alto and Tenor parts provide accompaniment with lyrics: "mor", "me da ca", "lor cuan do es", "- toy so lo", and "tum_". The Bass part provides accompaniment with lyrics: "dun", "dun", "dun", and "tum_ tum tum". The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano), and the instruction *Expressivo*. The time signature changes from 2/4 to 4/4 and back to 2/4.

Para el puente, se toman las siguientes decisiones en el formato coral: La melodía principal es desempeñada por la voz de la soprano en la dinámica de mezzo forte, ya que por su timbre genera el dramatismo que expresa el discurso literario: “*En mi ser hubo tristeza y dolor, no podré enfrentarlos otra vez, he caminado tan lejos hasta aquí*” En el caso de las voces del tenor y la contralto, se utiliza de nuevo la técnica de melodía acompañada, donde estas interpretan lo escrito con la onomatopeya “Chin” con el fin de emular lo que realiza el teclado en la versión original. La voz del bajo tiene la particularidad de mantener la nota Mi en la progresión de acordes que tiene la mayoría de esta sección, por medio de la onomatopeya “tum”, con el fin de generar un colchón armónico que permita destacar mucho más la melodía que interpreta la

soprano. En la parte final de esta sección, se utiliza la homofonía en todo el coro teniendo en cuenta dos aspectos: Primero que la última frase del puente “*Y hoy quiero cambiar*” lo cual genera el cambio que menciona la letra y segundo darle la entrada al estribillo de la obra.

Figura 25.

Melodía acompañada por medio de las onomatopeyas “Chin”, “Tum” y la nota mi como pedal en el bajo.

The musical score is for Soprano (Sop.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (Bajo). It is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score starts at measure 25 and ends at measure 30. The Soprano part has lyrics: "ser hu bo tris te za y do lor. no po dré en fren". The Alto and Tenor parts have lyrics: "chin chin_ chin chin_ chin chin_". The Bass part has lyrics: "tum tum_ tu tum tum tum_ tu tum tum tum_ tu tum". Above the Soprano staff, the chords are: Em7, Em, A/E, Em, Em7, Em. A fermata is placed over the final note of the Soprano staff in measure 30. A measure rest is shown in measure 29 for the Alto and Tenor parts.

Finalmente en la sección D, se utiliza en su mayoría la homofonía en la dinámica de fuerte por ser el estribillo de la canción; lo cual requiere que la masa coral destaque mucho más su participación como formato instrumental y es una de las técnicas que se tuvo muy en cuenta para aplicar en las obras según los referentes del marco teórico. De igual manera en esta parte del arreglo se utiliza un recurso melódico entre la contralto y el tenor, por medio de los escrito en estas voces con las onomatopeyas “*du ru*” con el fin de adaptar un acompañamiento melódico que hace el teclado en la versión original de la pieza.

Figura 26.

Homofonía en todo el coro y aplicación del recurso melódico con las onomatopeyas “du ru”

The image shows a musical score for four voices: Sopranos (Sop.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (Bajo). The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It begins at measure 33. The lyrics are: "quie ro sa ber qué es el a mor qui e ro a pren". The Soprano part has a fermata over the first measure. The Alto, Tenor, and Bass parts all have a dynamic marking of *f* (forte). The Alto part includes the onomatopoeic syllables "du ru" in the second measure. The music is homophonic, with all voices moving in parallel motion.

Tratamiento rítmico

Rítmicamente la pieza está escrita en su mayoría en una métrica de 4/4, sin embargo en ciertas partes se utilizan la métrica irregular de 2/4. Lo anterior es originario del compositor, quien escribió la canción con esta característica en su ritmo y se mantuvo así en el arreglo porque le brinda un cambio rítmico a la obra. Finalmente la pieza tiene un tiempo de negra de 82 bpm y se mantiene así de principio a fin.

El Salto

Descripción general y consideraciones extramusicales

El proceso de composición de esta obra se plantea bajo el análisis de su discurso literario y el momento en el cual fue compuesta por el autor de este documento. Por lo tanto, el siguiente contexto de creación se usó como insumo para darle un carácter hostil y brillante a la obra:

El motivo de composición de esta pieza fue por la necesidad que tuvo el compositor en describir una situación difícil y personal, con respecto al rumbo y estilo de su vida en el año 2015. La obra se denomina “El Salto” porque el compositor tuvo que realizar un “*Salto de fe*” en aquel momento, donde se describe el proceso de transición en estar en una situación hostil, donde se sentía, confundido y perdido; donde predominaba la rutina de labores no deseadas; para pasar posteriormente a un lugar nuevo, agradable, armonioso y con mucha esperanza para emprender un nuevo comienzo a través de la música.

Esta pieza musical describe el momento crucial y decisivo del compositor en dedicarse a la música de manera profesional, dejando atrás un estilo de vida cómodo, estructurado pero agobiante, para comenzar un nuevo rumbo, recorriendo poco a poco el camino que implica dedicarse a este arte. Posteriormente el compositor retoma esta situación particular de su vida para componer una obra para coro mixto, en donde se represente a través de la música esta experiencia. Por ende, en esta pieza se aplican algunas técnicas compositivas en el formato coral en relación al discurso literario, para poder representar este contexto en la misma.

Tratamiento Estructural

La distribución de la pieza está desarrollada como una típica estructura de canción, posee una forma A - B - C - D - E - F, donde se desarrolla la primera y segunda estrofa, con un

interludio que las conecta, luego está el puente y el estribillo. Posteriormente hay un proceso cadencial para conectar a la tercera y cuarta estrofa. Finalmente hay una reexposición del estribillo, la cual posee al final unas pequeñas variaciones para culminar la obra.

Tabla 3.

Estructura de la obra El Salto.

FORMA A - B - C - D - E – F

Sección	Compases	Sección	Compases
A (Estrofa 1)	1 - 16	E (Estrofa 3)	95 - 111
Interludio 1	17 - 23	Interludio 2	112 - 118
B (Estrofa 2)	24 - 40	F (Estrofa 4)	119 - 134
C (Puente)	41 - 72	C' (variaciones)	135 - 138
D (Estribillo)	73 - 86	D' (variaciones)	139 - 152
Proceso Cadencial	87 - 94		

Tratamiento Melódico

El tratamiento de la melodía en esta pieza se realizó por voces, según la tesitura de cada voz y las necesidades de esta en cada sección de la obra de la siguiente manera:

Primero se realizó la transcripción de toda la melodía principal de la pieza, con el fin de identificar el movimiento y el comportamiento de la misma, para poder identificar cual voz del formato coral es la más indicada para interpretarla.

En la sección A, el tenor desempeña el rol de la melodía principal, para darle el timbre que requiere la obra en la estrofa 1, según su discurso literario.

Para la sección B el tratamiento melódico es el gran protagonista, puesto que se realizan varios contrapuntos imitativos entre todas las voces del formato coral, en donde la melodía principal es desempeñada por las voces de la soprano y el tenor; mientras las voces de la contralto y el bajo apoyan con el contrapunto imitativo en sus rangos vocales con la interpretación de algunas contramelodías, para darle más dinamismo y representación a la letra de la estrofa 2.

Figura 27.

Aplicación del contrapunto imitativo en la sección B de la pieza.

26

Sop. de sen tir me a-la de-ri - va y per-di - do can-sa-do de re - co rrer siem

A. de sen tir me a-la de-ri - va uh can-sa-do de re-co rrer siem

T. pue do e-vi-tar la-sen-sa ción de sen-tir- me per-di - do can-sa-do de re-co rrer

Bajo pue do e-vi-tar la-sen-sa ción uh uh can-sa-do de re - co rrer

En el caso de la sección C, el manejo melódico se realiza en dos partes: La primera corresponde al rango de compases del 41 al 56, donde se interpreta un dueto, la melodía principal es interpretada por el tenor y la contralto desempeña una melodía secundaria. La segunda abarca

el compás 57 al compás 72, donde la soprano retoma la melodía principal con el fin de darle un carácter más dramático por su timbre vocal, según lo descrito en el texto de la pieza.

Para la sección D, la soprano mantiene la melodía principal por ser la voz con el registro más agudo del formato; de igual manera como esta sección es el estribillo de la obra y todas las voces realizan homofonía en fortissimo, la mejor opción para que se escuche la melodía principal es esta voz.

En la sección E, el tratamiento melódico es el más versátil de la obra, puesto que en esta misma sección la melodía principal es desempeñada por el tenor y la soprano, debido a que el movimiento de está es bastante dinámico y por la tesitura de estas voces.

Finalmente para la sección F, se compone un dueto vocal entre las voces femeninas del formato, donde la soprano desempeña la melodía principal y la contralto la secundaria, puesto que se busca con esta técnica darle un timbre más brillante y contrastante a la pieza, con respecto al manejo melódico en las anteriores partes.

Figura 28.

Aplicación del dueto entre la voz de la soprano y la contralto en la sección F de la obra.

130

G^(sus4) E⁷

Sop. — dis - tin - to be - llos co - lo - res hoy me a - com - pa - ñan con mi es - pí - ri - tu pin - ta - re. to - do el ca - mi - no

A. — dis - tin - to be - llos co - lo - res hoy me a - com - pa - ñan con mi es - pí - ri - tu pin - ta - re. to - do el ca - mi - no

T.

Bajo

Tratamiento Armónico

Para esta composición se realizaron las siguientes acciones para manejar el aspecto armónico:

Se decidió establecer la pieza en la tonalidad de Gm, por la comodidad en la distribución de las voces y según la tesitura de todo el formato coral. Posteriormente se construyeron los enlaces armónicos de cada sección de la obra, por cada una de las cuerdas vocales, con el fin de garantizar que cada progresión de acordes se realizará de manera correcta y el acompañamiento armónico fuera el adecuado para el desarrollo de la melodía principal.

Dentro del análisis armónico de la pieza, se establecieron las siguientes progresiones armónicas, según el carácter que el compositor decidió darle a la obra. Al final se realizó un proceso cadencial para generar una modulación definitiva a la pieza, puesto que se considera que este recurso compositivo, es una gran opción para representar musicalmente el cambio de un lugar a otro, como lo describe el discurso literario de la obra en las secciones E, F, C' y D'.

Figura 29

Progresiones armónicas de la composición El Salto.

TONALIDAD	SECCIONES	PROGRESIONES ARMÓNICAS	
Gm	A	Gm-Cm/G-Gm7-D7 (Bis)	
	Interludio 1	Gm-Cm/G-F-D7	
	B	Gm-Cm/G-Fsus4-D7 (Bis)	
	C		Gm-F-Eb-Cm7/Eb-Bb/D-Fsus4/C-Dm7-D7 (Bis) Parte 1
			Gm7-Eb-F/A-Cm/G-Gm (Bis)- Eb/G-Gm-Ebmaj7-Gm-Eb/G-F/A-Gm
D	Gm11-Cm7/G-Fsus4-D7-Gm-Cm7/G-Fsus4-D7-Gm7 (Bis)		
Modulación	Proceso		
	Cadencial	Gm7-Cm7/G-F-Dm7-E7	
Am	E	Am-Dm7/A-Gsus4-E7/G#-Am (Bis)	
	Interludio 2	Am-Dm/A-G-E7/G#	
	F	Am7-Dm7/A-Gsus4-E7/B-Am (Bis)	
	C'	Am-Dm/A-G-Am	
	D'	Am11-Dm7/A-Gsus4-E7-Am7 (Bis) Am7-Dm/A-G-E7-Am	

De acuerdo a la figura 27, se pueden evidenciar los siguientes aspectos armónicos de la pieza: Con respecto a las secciones A, interludio 1 y B, se maneja un círculo armónico similar, compuesto inicialmente por los grados Im – IVm, desempeñando las funciones de tónica y subdominante. Luego se evidencia un cambio de acordes en el círculo armónico de cada sección; donde en la estrofa 1 se retoma al primer grado para después ir al V7, cumpliendo así la función de dominante. En el caso del interludio 1, se usa el acorde Fa mayor, siendo este un préstamo modal de la tonalidad de Bb mayor, para efectuar la progresión V/bIII de la tonalidad de Gm. Para la sección B, el círculo armónico solo varía en el acorde Fsus4, puesto que fue necesario utilizar este acorde para armonizar de manera adecuada la nota Bb de la melodía principal por parte de la soprano en el compás 29.

Figura 30.

Uso del acorde Fsus4 para armonizar la nota Bb de la melodía principal en la soprano.

The musical score for Figure 30 is written in G minor (one flat) and 4/4 time. It consists of four staves: Soprano (Sop.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (Bajo). The score begins at measure 26. Above the Soprano staff, the chord Cm7/G is indicated for measures 26-28, and F(sus4) is indicated for measure 29. The lyrics are: 'de sen tir me a-la de-ri-va y per-di do can-sa-do de re - co rrer siem' (Sop.), 'de sen tir me a-la de-ri-va uh can-sa-do de re-co rrer siem' (A.), 'pue do e-vi-tar la-sen-sa ción de sen-tir- me per-di do can-sa-do de re-co rrer' (T.), and 'pue do e-vi-tar la-sen-sa ción uh uh can-sa-do de re - co rrer' (Bajo).

Un aspecto armónico importante de la sección A, es la particularidad de mantener en los acordes la nota pedal de sol en la voz del bajo, con el fin de generar un colchón armónico donde no haya mucho movimiento entre las voces, que permita destacar la melodía que interpreta el tenor y que represente el lugar de desierto que menciona la letra, un lugar con poco movimiento.

Figura 31.

Uso de la nota pedal de sol en el bajo, para el círculo armónico de la sección A.

The musical score for Section A consists of four staves: Soprano (Sop.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (Bajo). The key signature has two flats (Bb and Eb). The Soprano part begins with a piano (p) dynamic and features a melodic line with notes G4, A4, Bb4, and C5. The Alto part has a similar melodic line. The Tenor part has a more active melodic line with lyrics: "du-da que mea_ que-ja cons-tan__ te-men-te ¿por- qué sien-to es-te sin sa-bor? del lu-gar en el que me en cuen". The Bass part features a constant G3 note (pedal point) across the measures, with a dynamic marking of *p*. Chord symbols D7/G, Gm, and Cm7/G are indicated above the Soprano staff.

En el caso de la sección C, la armonía es mucho más variada y dinámica, en donde no se estructura un círculo armónico entre las progresiones de los acordes por el comportamiento melódico de esta sección; se utilizan acordes como Eb y Bb que hacen parte de los grados bIII y bVI de la tonalidad de Gm para darle mayor dinámica armónica a la pieza. De igual manera se utiliza el acorde Dm7, el cual es un préstamo modal de la tonalidad de F mayor, para efectuar la progresión de IVm7 y V7 en la tonalidad de Gm. Posteriormente se evidencia otro círculo armónico en esta parte de la obra, correspondiente a las progresiones Gm7-Eb-F/A-Cm/G-Gm que se repite dos veces y abarca los compases 57 al 69.

La armonía del estribillo, es muy similar a la de la sección B, con la diferencia del uso de acordes extendidos como el Gm11, el cual se usa por medio de un divisi en la voz de la soprano, para que la onceava del acorde le dé una sonoridad especial a esa parte. Finalmente el aspecto armónico que más caracteriza a esta obra, es el proceso cadencial que se realiza para generar una modulación un tono más arriba. Se toma esta decisión, puesto que en el discurso literario de la pieza menciona un cambio de lugar; por ende el mejor recurso compositivo para representar lo anterior es por medio del cambio de tono, para brindarle una nueva sonoridad a la obra.

Figura 32.

Proceso cadencial para realizar la modulación a la tonalidad de Am.

Tratamiento tímbrico y programático

El tratamiento tímbrico y programático se desarrollaron de manera articulada por cada sección del arreglo de la siguiente manera:

En la sección A, se utiliza la técnica de melodía acompañada, donde el tenor interpreta la melodía principal, mientras las demás voces se van sumando poco a poco para generar el colchón armónico de acompañamiento. En la estrofa 1, es importante mencionar que se decide utilizar una

progresión armónica de los acordes con la nota pedal de sol en el bajo, unidas con ligadura de prolongación en su mayoría, para representar sonoramente el lugar del desierto como lo menciona el texto “¿Por qué siento este sin sabor del lugar en el que me encuentro hoy? Será porque es un desierto seco y vacío.”; ya que este efecto sonoro de la nota sol mantenida y el mínimo movimiento de las demás voces para construir los enlaces armónicos, es una manera de representar este lugar desértico, hostil y de quietud.

Figura 33.

Uso de la nota pedal sol en el bajo, para representar musicalmente el lugar del desierto en el texto.

The musical score for Figure 33 is written for Soprano (Sop.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (Bajo). It begins at measure 12. The Soprano part has a melodic line with a long note in measure 13. The Alto part has a similar melodic line. The Tenor part has a more active line with lyrics: "tro hoy? Se - rá por que es un de - sier - to se co y va ci o". The Bass part features a prominent pedal point on G, which is sustained throughout the section. The lyrics "dum dum dum" are written below the vocal lines in measures 13 and 14. The score includes chord markings Gm⁷, D⁷, and Gm. A dynamic marking of *mf* is present in the bass part.

En la sección del interludio 1, se decide realizar una homofonía en todo el formato vocal, con el fin de generar un contraste sonoro, rítmico e instrumental con respecto a lo presentado en la sección A, y conectar la idea musical de la siguiente sección. Para ello se utiliza la onomatopeya “Dum” y se generan acentos en los tiempos fuertes de cada compás.

Para la sección B, se utiliza la técnica de contrapunto imitativo en el tratamiento melódico de la pieza, con el fin de representar la sensación de confusión que menciona el discurso literario en la estrofa 2 “*No puedo evitar la sensación, de sentirme a la deriva y perdido*” Por ende, ese efecto sonoro que genera el contrapunto imitativo, hace que se genere ese estado de confusión y pérdida de la melodía principal, entre las melodías secundarias que se van desarrollando en esta sección. De igual manera se utiliza simultáneamente la técnica de melodía acompañada, en algunos compases, por medio de la interpretación de notas largas con la onomatopeya “Uh” para poder facilitar la precisión del contrapunto imitativo.

Figura 34.

Uso del contrapunto imitativo en el tratamiento melódico, para representar la confusión que menciona el texto en la estrofa 2.

The musical score for Figure 34 consists of four staves, each representing a different vocal part: Sopranos (Sop.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (Bajo). The key signature is C minor/G major (Cm/G), and the time signature is 4/4. The score begins at measure 35. The lyrics are written below the notes. The Soprano part has the lyrics "que me per mi ta su - pe - rar. los_e". The Alto part has "uh. que me per mi - ta su - pe - rar". The Tenor part has "no_en -cuen -tro por nin - gún la do la...so - lu -ción que me per mi - ta su - pe - rar". The Bass part has "no_en -cuen -tro la... so - lu -ción Uh." The score illustrates imitative counterpoint, with each part entering with a similar melodic motif at different times, creating a sense of confusion and disorientation.

En el caso de la sección C, el tratamiento tímbrico se divide en dos partes, teniendo en cuenta que el discurso literario está compuesto por dos estrofas. En la primera parte, se utilizan la técnica del dueto entre la voz del tenor que interpreta la melodía principal y la contralto que realiza la melodía secundaria, con el fin de darle un contraste melódico a la obra. Por su parte la voz del bajo ejerce un acompañamiento de la melodía, por medio del ritmo escrito y la

interpretación con la onomatopeya “tum, para emular el acompañamiento de un bajo eléctrico.

Finalmente la soprano interpreta una melodía en la dinámica de piano, para apoyar también en el acompañamiento de la melodía.

En la segunda parte del puente, el texto es decisivo pues representa la preparación para el salto; por ello se utilizan las onomatopeyas “Tic- Tac” en las voces de la contralto y el tenor, para dar el efecto del conteo de las manecillas del reloj, por medio de staccatos en negras y corcheas, junto con un elemento percutivo como es el chasquido de las manos en la voz del tenor. Todo lo anterior para representar un elemento muy representativo en el texto, como es la idea de que se acabó el tiempo “*Pero no hay vuelta atrás, es el momento de saltar.*” Por su parte la soprano desempeña la melodía principal, puesto que su timbre le da el dramatismo que describe la letra de la pieza “*Esto para nada es fácil, a pesar de mi determinación, no sé si voy a sobrevivir, pero yo debo decidir, salir de aquí es tan difícil, no sé si lo voy a lograr*” Finalmente el bajo sigue realizando un acompañamiento de la melodía, por medio del ritmo escrito y la interpretación con la onomatopeya “tum”.

Figura 35.

Uso de las onomatopeyas “tic-tac” para representar la idea de que se acaba el tiempo.

67

Gm E7maj7/G Gm E7/G

Sop. no sé si lo voy a lo gar__ pe - ro no hay vuel - ta a trás__

A. tic tac tic tac tic tac tic tac tic tac tic tac tic tac tic tac

T. tic tac tic tac tic tac tic tac tic tac tic tac tic tac tic tac tic tac

Bajo tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum

Para la sección D, se utiliza en su mayoría la homofonía en la dinámica de fortissimo por ser el estribillo de la canción y porque en esta parte se representa “*El Salto*” que menciona el texto; lo cual requiere que la masa coral destaque mucho más su participación como formato instrumental y es una de las técnicas que se tuvo muy en cuenta para aplicar en las obras según los referentes del marco teórico.

Figura 36.

Homofonía en todo el formato coral para representar “El Salto” en el estribillo.

71

F/A Gm *ff* Gm¹¹ Cm⁷/G F(sus⁴) D⁷

Sop. es el mo men to de...sal-tar me a -ho-go-en-tre nu-bes gri - ses y den-sas es-to me-em-pu-ja_a sa - car mi fuer-za

A. es el mo men to de...sal-tar me a -ho-go-en-tre nu-bes gri - ses y den-sas es-to me-em-pu-ja_a sa - car mi fuer-za

T. es el mo men to de...sal-tar me a -ho-go-en-tre nu-bes gri - ses y den-sas es-to me-em-pu-ja_a sa - car mi fuer-za

Bajo es el mo men to de...sal-tar me a -ho-go-en-tre nu-bes gri - ses y den-sas es-to me-em-pu-ja_a sa - car mi fuer-za

Posteriormente se realiza el proceso cadencial que determina la modulación en la obra, puesto que el discurso literario de las secciones E y F mencionan la llegada a un nuevo lugar. Por ende, el cambio de tonalidad es el recurso compositivo que se utiliza para representar este cambio en todo el formato coral. Para ello las voces de la soprano y el tenor realizan un acompañamiento armónico, por medio de la interpretación de notas largas en redondas unidas ligaduras de prolongación. Por el lado de la contralto y el bajo, hacen una homofonía melódica rítmica por medio de la onomatopeya “Na”.

Para la estrofa 4 se utiliza un dueto entre las voces femeninas, con el fin de dar un contraste sonoro y un brillo particular al tratamiento melódico de esta sección, teniendo en cuenta lo que dice el texto, el cual es un mensaje más optimista y esperanzador. “*Es la luz que atraviesa mi alma, enciende mi ser y comienzo, el camino paso a paso, lo voy construyendo*” En el caso de las voces masculinas en la sección F, realizan conjuntamente un acompañamiento armónico por medio de la interpretación de notas largas con la onomatopeya “Uh”.

Finalmente hay una reexposición de la parte final del puente y el estribillo es el mismo solo que se realiza en el nuevo centro tonal, donde predomina la homofonía en todo el formato coral y al final de la pieza hay una pequeña variación rítmica para darle cierre a la obra por medio de un ritardando.

Figura 38.

Utilización del dueto entre las voces femeninas para representar el mensaje optimista del texto.

118 *mf* Am⁷ Dm⁷/A G(sus⁴)

Sop. *mf* Es la luz que a tra vie sa mi al ma en ci en de mi ser y co mien zo el ca mi no pa so a pa

A. *mf* Es la luz que a tra vie sa mi al ma en ci en de mi ser y co mien zo el ca mi no pa so a pa

T. *p* Uh

Bajo *p* Uh

Tratamiento rítmico

Rítmicamente la pieza está escrita en una métrica de 4/4 de principio a fin y tiene un tiempo de negra de 150 bpm aproximadamente, en una velocidad de interpretación en Vivace.

Plan de circulación – Exhibición.

Las partituras del arreglo Maribel se durmió, fue compartida a seis cantantes masculinos y femeninos, de nacionalidad mexicana, venezolana y colombiana; quienes grabaron cada uno las líneas melódicas del coro mixto. Posteriormente se hizo el proceso de mezcla, reverberación y masterización para obtener el audio ensamblado y finalizado. El arreglo quiero saber qué es el amor y la composición El Salto están en el mismo proceso de grabación para obtener el ensamble de las obras con voces reales.

De igual manera se compartió las partituras de la pieza El Salto al director y productor escénico de la agrupación mexicana ópera Nahualli, el maestro David Gardea, con quién se pactó el ensamble y la grabación de obra en el primer trimestre del próximo año.

Se tiene proyectada a corto plazo la participación en el programa Escucharte, de la radio UNAD Virtual, con el fin de hacer la socialización de la composición y mencionar aspectos compositivos de la misma.

Finalmente el contenido del trabajo se encuentra disponible en el repositorio institucional de la Universidad Nacional Abierta y a Distancia, UNAD.

Conclusiones

Al analizar los arreglos corales “No llora”, “Casiopea” y “La barca de los locos” se lograron identificar elementos técnicos importantes como la creación de un boceto compositivo, la aplicación de técnicas compositivas como la homofonía, melodía acompañada, contrapunto imitativo, el uso de onomatopeyas, entre otros; que fueron determinantes en la composición de las obras Maribel se durmió, Quiero Saber qué es el amor y el Salto.

El proceso de categorización de los recursos compositivos encontrados en las obras analizadas, fue determinante para la creación de los corales, puesto que cada composición en sí misma tiene unas características musicales propias en su proceso de creación, por lo que se logró identificar cuáles de éstas podrían establecer la relación del discurso literario, según el texto, la sección y el boceto compositivo de cada obra.

Las técnicas compositivas que se aplicaron en los corales, para establecer la relación entre el discurso literario y el formato instrumental fueron: La homofonía, melodía acompañada, contrapunto imitativo, solos y duetos vocales, el uso de onomatopeyas con el fin de emular el rol que desempeñan algunos instrumentos musicales como el bajo eléctrico, el uso de dinámicas de interpretación, el recurso de la modulación para generar intensidad y un nuevo aire al arreglo, contramelodías, uso de armonía extendida (acordes de 7ma, novena, onцена), prestamos modales, distribución de la melodía principal en todas las voces para que todas tengan protagonismo y el uso de elementos percusivos en la voz.

Como en todo proceso de investigación, se presentaron dificultades en cuanto a la eliminación de algunos instrumentos que hacen parte de formato instrumental del rock, como es por ejemplo el caso de la batería, efectos de distorsión, entre otros; puesto que en el presente

trabajo no se logró incorporar las sonoridades que brindan estos instrumentos en este género musical. Sin embargo este tema puede ser abordado en futuros proyectos de investigación - creación que sea de carácter superior al nivel de pregrado.

Finalmente, se logró que el arreglo de Maribel se durmió fuera interpretado por voces reales, por medio de la participación de seis cantantes de nacionalidad mexicana, venezolana y colombiana, quienes grabaron cada uno las líneas melódicas del coro mixto. Posteriormente se hizo el proceso de mezcla, reverberación y masterización para obtener el audio ensamblado y finalizado. El arreglo quiero saber qué es el amor y la composición El Salto están en proceso de grabación para obtener el ensamble de las mismas con voces reales. Lo anterior ha permitido generar relaciones para que el trabajo realizado de aquí en adelante pueda ser interpretado por cantantes o agrupaciones corales y así lograr consolidar un portafolio de obras musicales para futuros proyectos como compositor y arreglista.

Referencias Bibliográficas

Compañía Coral Colombiana (2021) Led Zeppelin - Stairway to Heaven (Cover by Compañía Coral Colombiana). [Archivo Video].

https://www.youtube.com/watch?v=vkG8XCRNjtI&ab_channel=Compa%C3%B1aC3%ADaCoralColombiana

Compañía Coral Colombiana (2021) Queen - Crazy Little Thing Called Love (Cover by Compañía Coral Colombiana). [Archivo Video].

https://www.youtube.com/watch?v=sfw5i4FXk04&ab_channel=Compa%C3%B1aC3%ADaCoralColombiana

Eljach, M., Vilorio, M., Donado, L., Saldarriaga, L., Lara, E., Sandoval, Y., Camargo, R., Rojas, C. & Larios, P. (2018) Sujeto y Discursos Alternativos (22ª ed). Ediciones Universidad Simón Bolívar.

<https://bonga.unisimon.edu.co/bitstream/handle/20.500.12442/3916/Sujeto%20y%20discursos%20alternativos.pdf?sequence=5#page=78>

Filarmónica de Bogotá, (2022, 25 de septiembre), Coro Filarmónico Juvenil.

(<https://filarmonicabogota.gov.co/home/la-orquesta-filarmonica-de-bogota/coro-filarmonico-juvenil>)

Kraken (2006). Kraken Filarmónico. [L.P.] Bogotá. Universal Music Group International.

KrakenTitanOficial (2010) Kraken Filarmónico 10 de 10- Después del Final. [Archivo Video].

https://www.youtube.com/watch?v=v0CpvjwQIII&ab_channel=krakenTitanOficial

Motoche, M. (2017) Pop-fusión: Seis composiciones y cuatro arreglos de temas populares e interpretación en concierto. <https://core.ac.uk/download/pdf/288584543.pdf>

Pérez, C., Martínez, N. & Rodríguez, S. (2017) Sanbog Charalá Coros En Movimiento Actividad coral herramienta transformadora de la sociedad a través de eventos de práctica. urosario.edu.co.

<https://repository.urosario.edu.co/bitstream/handle/10336/14256/Proyecto%20SanBog%20Charal%C3%A1-Coros%20en%20Movimiento.pdf?sequence=1>

Piston, W. (1995). Armonía. New York: Labor.

Piston, W. (1998). Contrapunto. New York: Span.

Ponce, B. (2020). Laboratorio de Composición coral, publicaciones en Facebook.

Programa de Mano Festival Distrital de Coros. (2019) (6ª Ed.) Orquesta Filarmónica de Bogotá.

Ramírez, L. (2020) Programa de música Arreglos musicales. Universidad Nacional Abierta y a Distancia UNAD.

Rock fm. Foreigner (s.f.) Foreigner

<https://www.rockfm.fm/grupos/foreigner#:~:text=%E2%80%9CI%20Want%20to%20Know%20What%20Love%20Is%E2%80%9D%20es%2C%20seguramente,relaci%C3%B3n%20que%20fuera%20realmente%20estable.>

Teatro Mayor, Julio Mario S, (2022, 25 de septiembre), Coro de la ópera de Colombia, Latinoamérica en el corazón. (<https://www.teatromayor.org/es/evento/musica/coro-de-la-opera-de-colombia-latinoamerica-en-el-corazon-4620?function=2434>)

Uribe, D, (Conductora). (2021-presente) Hacer Rock en Hispanoamérica I [Podcast]. Youtube.

<https://youtu.be/d5sdekPy46c>

Uribe, D, (Conductora). (2021-presente) Hacer Rock en Hispanoamérica II [Podcast]. Youtube.

<https://youtu.be/uaDBsn5P31Y>

Wikipedia la enciclopedia libre. (s.f.) Maribel se durmió.

https://es.wikipedia.org/wiki/Maribel_se_durmi%C3%B3

Anexos

Anexo 1. Letra Maribel se durmió de Luis Alberto Spinetta

Maribel se durmió

Vamos a cantarle porque se hundió

Carrusel, sensación

De que con el alma nos ve mejor.

Maribel, Maribel

Dicen que no lleva ningún papel

Vamos ya, vamos ya

Vamos porque viene y porque no está.

Canta, canta toda la vida

Canta con emoción

Y al partir, sentirás una brisa inmensa de libertad.

Canta, canta aunque estés distante

Canta conmigo, Canta tus penas de hoy.

Maribel se durmió

Vamos a cantarle porque se hundió

Carrusel, sensación

De que con el alma nos ve mejor.

Anexo 2. Letra Quiero saber qué es el amor de Barilari y JAF

Quiero un momento para mí
Para pensar en lo que siento
Será mejor que entienda bien
Que juzgue bien mi pensamiento.
Una montaña ante mí
El mundo está sobre mis hombros
Y aun así brilla tu amor
Me da calor cuando estoy solo.
En mi ser hubo tristeza y dolor
No podré enfrentarlos otra vez
He caminado tan lejos hasta aquí
Y hoy quiero cambiar.
Quiero saber que es el amor
Quiero aprenderlo
Quiero sentir que es el amor
Quiero saberlo.

Quiero un momento para mí

Para mirar alrededor

No podre ocultarme más

Pues el amor me ha encontrado.

En mi ser hubo tristeza y dolor

No podre enfrentarlos otra vez

He caminado tan lejos hasta aquí

Y hoy quiero cambiar.

Quiero saber que es el amor

Quiero aprenderlo

Quiero sentir que es el amor

Quiero saberlo.

Quiero saber que es el amor (quiero saber que es el amor)

Quiero aprenderlo

Quiero sentir que es el amor (quiero sentir que es el amor)

Quiero saberlo.

Anexo 3. Letra El Salto.

Estoy aquí, afrontando la razón de mi existir
Tratando de resolver, la duda que me aqueja constantemente.
¿Por qué siento este sin sabor del lugar en el que me encuentro hoy?
Será porque es un desierto seco y vacío.
No puedo evitar la sensación, de sentirme a la deriva y perdido
Cansado de recorrer, siempre un camino que no es el mío
Quiero cambiar esta situación, pero no encuentro por ningún lado la solución
Que me permita superar, los errores cometidos en mi recorrido.
Es un trágico escenario, sentirme cada día confundido.
En no saber qué hacer, si seguir adelante o saltar al abismo
Tanto sufrimiento me agobia, tanto dolor me atormenta
Es el momento de actuar, de acercarse a la orilla y sin vacilar.
Esto para nada es fácil, a pesar de mi determinación.
No sé si voy a sobrevivir, pero yo debo decidir
Salir de aquí es tan difícil, no sé si lo voy a lograr
Pero no hay vuelta atrás, es el momento de saltar.
Me ahogo entre nubes grises y densas

Esto me empuja a sacar mi fuerza interior

Transformada en unas alas gigantes y abiertas

Aprendo a volar y a trazar mi surco entre las nubes.

Abro los ojos y es distinto, escucho la voz de mi espíritu

Renacer en mi interior, toda mi energía entregada a mi propósito

Ahora con mi renacer, descubro mi destino

Son mis ojos lo que miran un nuevo color aquí.

Es la luz que atraviesa mi alma, enciende mi ser y comienzo

El camino paso a paso, lo voy construyendo

Es el mundo el que va cambiando, porque ahora sé que soy distinto

Bellos colores hoy me acompañan, con mi espíritu pintaré todo el camino.

Me ahogo entre nubes grises y densas

Esto me empuja a sacar mi fuerza interior

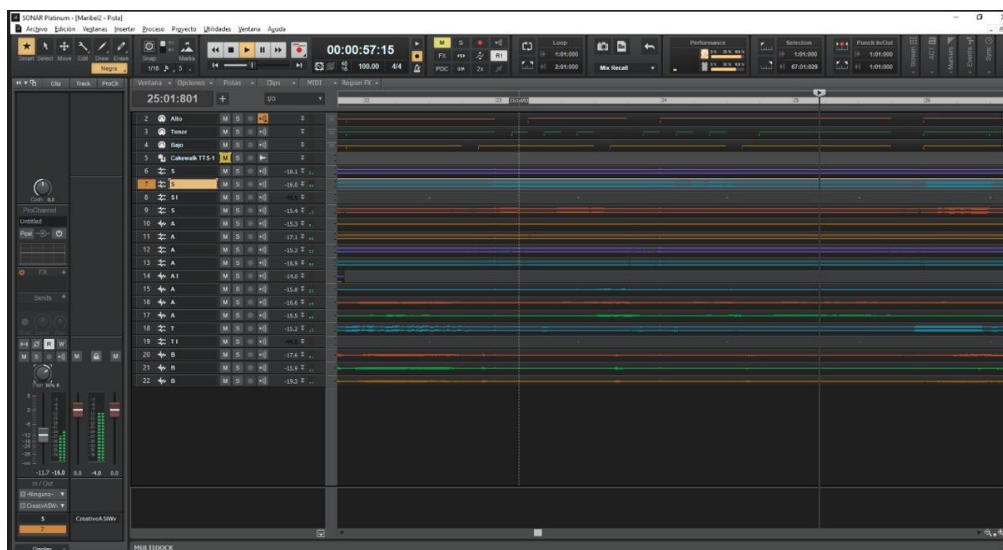
Transformada en unas alas gigantes y abiertas

Aprendo a volar y a trazar mi surco entre las nubes.

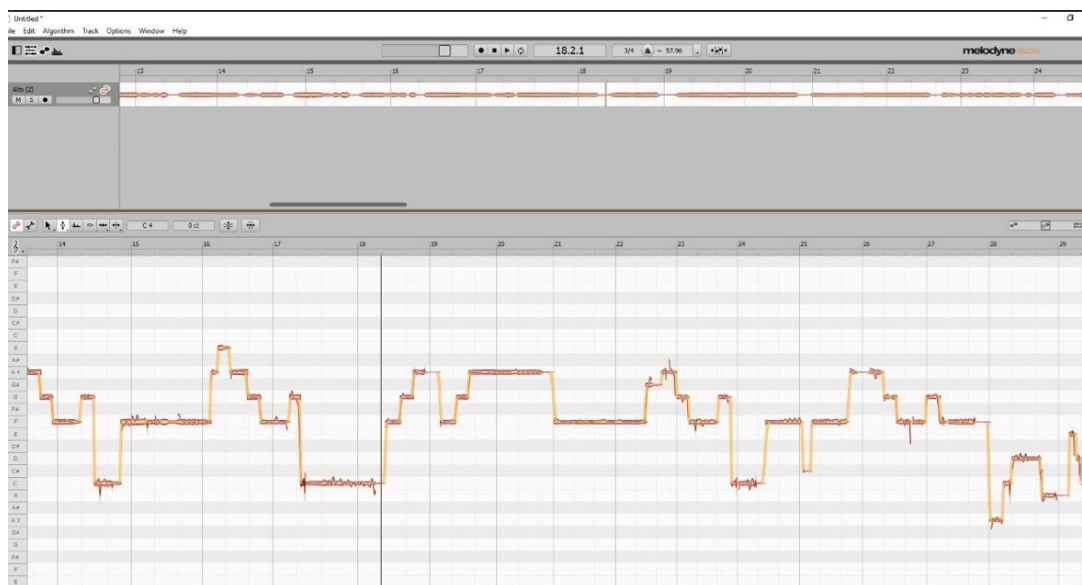
Anexo 4. Enlace drive audios y partituras de las obras realizadas.

https://drive.google.com/drive/folders/1bIwZrbozH8SXzM3GYOymO4HMnDTxvYDQ?usp=share_link

Anexo 5. Imagen del proceso de postproducción del arreglo Maribel se durmió.



Anexo 6. Imagen del proceso de masterización del arreglo Maribel se durmió.



Anexo 7. Boceto compositivo del arreglo No llora de Joaquín Martínez.

SAB + acompañamiento armónico (la menor)

Original: [Cuarteto De Nos - No Lloro \(Official Cantoyo video\)](#)

Intro: (instrumental)

I – VI – III – VII (Pregunta Am natural, armonico o melódico)

Estrofa 1

palabra clave: comenzar.

textura: unísono (piano)

Cuando la nena quiera caminar,

I

se eche andar y se caiga a tropezar,

VI

se tiene que levantar, porque así mejora,

III

la nena sigue avanzando, la nena no llora.

VII

Estrofa 2

palabra clave: firmeza, postura.

textura: homofonía (registro medio)

Cuando en el jardín otro chiquilín le saque un juguete,

la empuje, le tire del pelo y la apriete

y ella no interprete esa actitud invasora,

la nena se defiende, la nena no llora.

Estrofa 3

palabra clave: diferente.

textura: melodía acompañada

Cuando se rían de ella por no actuar igual que otra gente,

por pensar diferente y ser abierta de mente

y ellos desprecien lo que ella valora

la nena los ignora la nena no llora.

Puente

Palabra clave: pensamiento

Textura: solo + colchón

No sé si irán al viento estas palabras,

VI I

pero yo he escuchado al viento hablar....

VI I V 7!

Estríbillo

Palabra clave: valentía

Textura: homofonía (registro agudo)

Cuando no tenga a nadie cerca,

I VI

y el dolor no la deje pensar,

III VII

y si no están mis ojos para buscar respuestas

I VI

No llo... o... ora.

III VII I

Estrofa 4

palabra clave: coraje, aprendizaje.

textura: dúo + bajo rítmico

Cuando se equivoque,

cuando con sus limitaciones se choque, y la sofoquen

ella asume los errores y se incorpora,

la nena de eso aprende, la nena no llora.

Estrofa 5

palabra clave: dolor.

textura: homofonía (disonancia)

Cuando por amor le duela el corazón,

y una tentación le nuble la razón,

y descubra que no existe una persona salvadora,

la nena se hace fuerte, la nena no llora.

Estrofa 6: igual a la estrofa 3

Cuando se desmorone, cuando la mejor amiga la traicione

y se decepcione

y sienta que su alma se evapora,

la nena sabrá si perdona, la nena no llora.

Puente: igual al anterior

No sé si irán al viento estas palabras,

pero yo he escuchado al viento hablar....

Estribillo: igual al anterior

Cuando no tenga a nadie cerca,

y el dolor no la deje pensar,

y si no están mis ojos para buscar respuestas

No llora.

interludio instrumental: (“ah”)

Estrofa 7 y 8

palabra clave: esperanza

textura: densidad en aumento, cresc. (de la oscuridad a la luz)

Cuando le propongan algo irregular,

cuando alguien con ella se quiera propasar,

ella no renuncia a los principios que atesora,

la nena no se calla, ni la nena llora.

Cuando sienta que no tiene fuerzas, que se muere,

que nada tiene sentido y que nadie la quiere,

la nena piensa en papá cantándole el “no llora”,

la nena no se rinde, ni la nena llora.

Estribillo: igual al anterior

Cuando no tenga a nadie cerca,

y el dolor no la deje pensar,

y si no están mis ojos para buscar respuestas

No llora. (VII – VI)

Coda: (instrumental, “ah”)

VI – I – VII – VI7 – VII