

**Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña - UNPHU**

Facultad de Arquitectura y Artes  
Escuela internacional de Música Contemporánea



**ARREGLO DE VOCES SIN ACOMPAÑAMIENTO DE INSTRUMENTOS**

*Características estilística del grupo estadounidense "TAKE 6"*

Por: Alvaro Bienvenido Dinzey Vicioso  
Matrícula: 16-2522

Para optar por el grado de:  
**Licenciatura en Música Contemporánea**  
Énfasis en Composición, Arreglo y Producción

Asesora Metodológica: Arq. Mauricia Domínguez  
Asesor Musical: MM. Corey Allen

Santo Domingo, República Dominicana  
agosto 2020



## ARREGLO DE VOCES SIN ACOMPAÑAMIENTO DE INSTRUMENTOS

### AGRADECIMIENTO:

En primer lugar agradecemos a Dios por darnos el talento, la gracia, la pasión y amor por la música, y permitirnos a través de ella alegrar e inspirar a las personas. A nuestros padres, esposa, hijo y familiares por brindarnos desde siempre su apoyo y consentimiento en la decisión de dedicarnos a la música a tiempo completo e invertir lo necesario en formalizarla. Agradecemos a nuestros amigos y colegas que han sido cómplices y protagonistas en nuestro crecimiento y desarrollo musical, a través de las experiencias vividas en el oficio de hacer música, muy especialmente a nuestros compañeros del grupo músico vocal Tes-a-T y el grupo Retro Jazz. A nuestros amigos y colegas que hemos coincidido en todo el trayecto de la travesía académica, por ser de motivación e inspiración para continuar creciendo en el oficio que más amamos. Gracias a todos los profesores que nos dieron el privilegio de recibir de sus conocimientos, por su paciencia, entrega y profesionalidad.



**ÍNDICE:**

<b>MARCO GENERAL:</b> .....	9
i. DESCRIPCIÓN DEL TEMA:.....	9
ii. MOTIVACIÓN:.....	10
iii. JUSTIFICACIÓN:.....	11
iv. OBJETIVOS:.....	12
- Objetivo General: .....	12
- Objetivos Específicos: .....	12
v. ALCANCES:.....	13
vi. METODOLOGÍA:.....	14
<b>INTRODUCCIÓN:</b> .....	15
<b>1. MARCO TEÓRICO:</b> .....	17
1.1 ¿Qué es un arreglo musical?:.....	17
1.1.1 ¿Cuál es la importancia de un arreglista?:.....	18
1.1.2 Arreglistas destacados en la industria de la música del siglo XX – XXI: .....	21
1.2 ¿Qué es la voz como instrumento musical?:.....	23
1.2.1 ¿Cómo se clasifican las voces?: .....	23
1.3 ¿Qué es la música A CAPELA ?:.....	24
1.3.1 ¿Cómo surge la música A CAPELA ?: .....	25
1.3.2 ¿Cómo se desarrolla el género A CAPELA ?: .....	26
1.4 ¿Qué es el grupo TAKE 6 ?:.....	28
1.4.1 ¿Qué caracteriza al grupo TAKE 6 ?: .....	29
1.5 Antecedentes: .....	30
<b>2. MARCO ANALÍTICO</b> .....	33
2.1 ANÁLISIS DEL ARREGLO DEL GRUPO TAKE 6:.....	33

## ARREGLO DE VOCES SIN ACOMPAÑAMIENTO DE INSTRUMENTOS

2.1.1 “So Cool”:	33
2.1.2 Estructura de la canción:	33
2.1.3 Estructura del arreglo:	35
2.1.4 Estilo musical:	36
2.1.5 Textura:	36
2.2 Análisis Melódico:	37
2.3 Análisis Armónico:	40
2.4 Disposición de las Voces :	42
<b>3. HERRAMIENTAS APLICABLES PARA UN CORO MIXTO:</b>	<b>63</b>
3.1 Distribución de las voces:	63
3.2 Conducción de las voces:	65
3.3 CONCLUSIÓN:	67
<b>4. MARCO PROYECTUAL:</b>	<b>69</b>
4.1 Arreglo de Voces	69
4.2 Arreglo para Sección Rítmica Extendida	73
4.3 Arreglo para Big Band	83
4.4 Fuga a cuatro voces	95
4.5 Composición para cuarteto de Cuerdas	99
4.6 Arreglo para Orquesta de Cuerdas	103
4.7 Composición de Orquesta Sinfónica	108
4.8 Tema y 10 Variaciones	115
4.9 Jingle	122
4.10 Música para Película (Film Cue)	122
<b>BIBLIOGRAFÍA:</b>	<b>125</b>
<b>GLOSARIO:</b>	<b>129</b>

**ILUSTRACIONES MUSICALES:**

Ilustración 1 .....	38
Ilustración 2 .....	38
Ilustración 3 .....	38
Ilustración 4 .....	39
Ilustración 5.....	39
Ilustración 6 .....	39
Ilustración 7 .....	41
Ilustración 8.....	41
Ilustración 9 .....	41
Ilustración 10.....	42
Ilustración 11.....	42
Ilustración 12.....	42
Ilustración 13.....	43
Ilustración 14.....	43
Ilustración 15.....	43
Ilustración 16.....	66





### MARCO GENERAL:

#### **i. DESCRIPCIÓN DEL TEMA:**

La música interpretada por ensambles de voces no es muy popular a nivel general en la República Dominicana, a pesar de que la práctica coral a estado muy presente en los ambientes religiosos y culturales desde el siglo XVI, con los coros que formaron parte de la capilla de la catedral primada de América de Santo Domingo. A nivel académico la práctica coral estuvo ausente hasta años después de la creación del Conservatorio Nacional de Música en el 1942, que dentro del plan de estudio se incluye la práctica coral. En el 1976 comenzó a funcionar el departamento de educación musical integral DEMI, que se encargaba de capacitar y supervisar a los maestros de canto coral, para que aplicaran la educación musical a nivel primario, y más adelante, en el transcurrir de los años, maestros involucrados en la práctica coral dominicana y otras entidades, en diferentes ocasiones, trajeron de invitado a maestros extranjeros y expertos en la práctica coral, para dar charlas, talleres y capacitación a profesionales y estudiantes dominicanos. Toda esta dispensación de conocimientos, se ha dirigido a las técnicas vocales y dirección coral, pero no se ha tratado el aspecto composición y arreglo de voces, que también tiene un impacto significativo para la práctica coral dominicana. El entrenamiento y capacitación de técnica vocal y dirección coral, incentiva la creación de nuevos coros y el crecimiento técnico de los coros existentes, pero también el entrenamiento y capacitación de composición y arreglo para voces, que además de influir en los incentivos ya mencionados, aportaría nueva música para el incremento y actualización del repertorio coral dominicano, que consecuentemente promueve y difunde la cultura dominicana.

Este proyecto, es una iniciativa que propone con el ejercicio práctico, el comienzo de la implementación de un programa de estudio, que incluya un material actualizado y acorde a nuestros tiempos, que profundice en el tratamiento de las voces en el proceso de composición y arreglo musical.

En el arte de componer y arreglar, se ponen en juego las habilidades desarrolladas a partir de la técnica, el uso de las herramientas, la experimentación, la creatividad y el sustento teórico. La técnica es fundamental para el compositor y arreglista, porque sin ella es imposible crear una obra de valor. La técnica es el resultado del análisis de las obras de los grandes creadores, saber como escriben y de qué forma plantean el mensaje musical. El análisis musical nos proporciona herramientas y la experimentación con esas herramientas a través de la creatividad, da cómo resultado un nuevo planteamiento con un mensaje musical a partir de nuestra propia experiencia. Por eso, en este proyecto enfocado en el arte de componer y arreglar para voces sin instrumentos musicales, proponemos el análisis del planteamiento musical de uno de los grupos o ensamble de voces más trascendente de la música vocal popular contemporánea, para extraer las herramientas que sean de utilidad para un nuevo planteamiento musical, que en el caso particular, va dirigido a ensamble de voces mixto o agrupación coral mixta.

## ARREGLO DE VOCES SIN ACOMPAÑAMIENTO DE INSTRUMENTOS

### ii. MOTIVACIÓN:

Crecimos escuchando, cantando y tocando música tradicional religiosa, música que era y es aún en la actualidad interpretada en todas partes del mundo por diferentes grupos religiosos, por lo que tuvimos la oportunidad de escuchar esas melodías con las que ya estábamos familiarizados en diferentes estilos, géneros y formatos de ensambles, tanto de forma cantada como instrumental. Esta experiencia musical auditiva, nos llevó a admirar las innumerables posibilidades a las que podía ser llevada, arreglada e interpretada una misma melodía o canción, lo que nos motivó a querer crear nuestras propias versiones de esas melodías y canciones que ya conocíamos. Esta práctica nos provocó una especie de adicción creativa, y toda la música que nos aprendíamos, ya fueran canciones que cantábamos o tocábamos en la Iglesia, escuchábamos en la radio, y hasta los ejercicios y estudios de música que teníamos que aprender, las personalizábamos, es decir, que hacíamos nuestra propias versiones de ellas. Así nos dimos cuenta de nuestra afinidad con el arte de hacer arreglos musicales.

En la casa de nuestros padres, era de costumbre tener música puesta durante todo el día en la radio, y las emisoras que más se escuchaban eran las de corte cristiano, en las que pautaban mucha música interpretada por agrupaciones corales mixtas y cuartetos de voces masculino, en mucho de los casos sin acompañamiento de instrumentos, es decir, “A CAPELA”. Este género siempre llamó nuestra atención, tanto así, que por mucho tiempo la música vocal a capela era la única que preferíamos escuchar. Nos encantaba la sonoridad armoniosa y celestial que logran los ensambles de voces, lo que nos llevó no solo a disfrutar escucharla, sino también a hacerla, crearla y ser parte de esa experiencia sonora que tuvimos y aún tenemos el privilegio de disfrutar en los coros y agrupaciones en los que hemos participado desde muy joven.

A través de los grupos músico vocales que hemos conocido y escuchado durante los últimos 20 años y la experiencia adquirida como cantante, arreglista y creador de música vocal, hemos podido apreciar las posibilidades que tiene la voz como instrumento musical y las sonoridades que se pueden lograr sin el apoyo y el acompañamiento de instrumentos musicales. Por ello, nos hemos motivado a enfocar el tema de este proyecto de grado, a la práctica de arreglo para voces sin el acompañamiento de Instrumentos, analizando un poco del trabajo creativo del grupo músico vocal estadounidense TAKE 6, ya que es uno de los mejores grupo músico vocales contemporáneos del mundo, que han trascendido con su complejo y particular estilo de arreglos músico vocales.

## ARREGLO DE VOCES SIN ACOMPAÑAMIENTO DE INSTRUMENTOS

### iii. JUSTIFICACIÓN:

La música vocal a capela existe desde antes que se iniciara a documentar la historia de la humanidad. Desde su registro histórico hasta nuestros días, este género musical a evolucionado de forma tal, que se ha ramificado a diferentes estilos, hasta ser influyente en otros géneros de música y diferentes culturas musicales del mundo, incluyendo a la República Dominicana.

La práctica y conocimiento de este género musical, se da en las agrupaciones corales de algunas iglesias, instituciones educativas e instituciones gubernamentales o privadas de la República Dominicana, que cuentan con un coro para los eventos religiosos, culturales, entre otros. La formación coral polifónica tradicional conformado por hombres y mujeres (coro mixto) e integrado desde 8, 12 o 16 voces hasta 30, 50 o 70 voces como es el caso del Coro Nacional Dominicano, es la formación de agrupación músico vocal común en la República Dominicana, con algunas excepciones, como es el caso del coro masculino Julio Alberto Hernández del Instituto Dominicano Americano. Estas agrupaciones corales cuentan en gran parte con repertorio de música sacra tradicional, obras corales de los grandes compositores clásicos y canciones corales tradicionales del repertorio latinoamericano.

El 99% de las instituciones de educación musical de la República Dominicana, tanto a nivel universitario como elemental, no incluyen un programa exhaustivo de arreglo de voces para ensambles vocales, y lo poco que se enseña sobre esto, es de metodología y técnicas clásicas como cultura general. Esto significa, que mucho de los profesionales y maestros que dirigen agrupaciones corales que han sido formados en este país, no cuentan con herramientas contemporáneas para elaborar arreglos de voces con sonoridades más modernas, con la excepción de los habilidosos y talentosos que han hecho buenos arreglos vocales con sonoridades más actuales a partir de sus conocimientos y experiencias corales.

En la práctica coral dominicana, existe una necesidad de nuevos repertorios para ensambles de voces, con nuevos arreglos que incluyan sonoridades más contemporáneas, frescas e interesantes, y de nuevos y diferentes ensambles vocales que incluyan el estilo a capela contemporáneo. Por esa razón, y el gusto, amor y pasión por la música vocal a capela, hemos concentrado el tema de este proyecto en **“Arreglo de Voces Sin Acompañamiento de Instrumentos”**, usando el trabajo creativo del grupo músico vocal estadounidense TAKE 6 como referencia, con el propósito de extraer y documentar alguno de sus técnicas estilísticas de trabajar las voces, como un aporte de nuevas herramientas musicales contemporáneas para arreglar voces, que sirva como material de consulta para estudiantes de música dominicanos y como material de apoyo que inspire nuevas ideas a músicos arreglistas profesionales y directores de coro.

## ARREGLO DE VOCES SIN ACOMPAÑAMIENTO DE INSTRUMENTOS

### iv. OBJETIVOS:

#### - Objetivo General:

- Elaborar arreglos de canciones populares y composiciones originales en los diferentes formatos de ensamble instrumental requeridos.

#### - Objetivos Específicos:

- Describir la importancia de un arreglista.
- Definir el concepto de música A CAPELA, origen y evolución.
- Identificar las características estilística en un arreglo de voces.
- Analizar musicalmente una partitura.
- Proponer herramientas prácticas para arreglo de voces en ensamble coral mixto.
- Elaborar un arreglo de voces para ensamble coral mixto.

## ARREGLO DE VOCES SIN ACOMPAÑAMIENTO DE INSTRUMENTOS

### v. ALCANCES:

Dado el tema de este proyecto y los requerimientos de especialización, se presentara el significado de arreglo musical y una recolección de perspectivas sobre la importancia de un arreglista y el rol que desempeña.

Para contextualizar el enfoque de arreglo de voces sin acompañamiento de instrumentos, se hará una definición del concepto de música a capela, con una síntesis histórica evolutiva desde el origen de la palabra a capela y sus inicios en la Europa occidental, hasta su desarrollo en los Estados Unidos.

El enfoque de este proyecto se concentra en el análisis del trabajo creativo de arreglo de voces del grupo músico vocal estadounidense TAKE 6, comenzando con una síntesis biográfica de su carrera musical, identificando las características que los diferencia de otros grupos practicantes del mismo género musical y analizando las características estilísticas, técnicas de armonización y distribución de las voces, a partir da la observación de la partitura de una canción de su repertorio, que concluirá con una propuesta de herramientas prácticas para la aplicación de los resultados del análisis en un ensamble coral mixto.

Cumpliendo con el requerimiento de demostrar especialización en arreglo, composición y producción musical, se presentará un portafolio que contiene las partituras completas de arreglos y composiciones musicales en los diferentes estilos y formatos de ensambles requeridos: un arreglo de voces sin acompañamiento de instrumentos para agrupación coral mixta (SATB), un arreglo para sección rítmica extendida (2 teclados, 2 guitarras, bajo, batería y percusión) acompañando a una voz solista y tres coristas o voces de fondo, una composición original arreglada para Big band, una composición original de Fuga para piano a cuatro voces, una composición original para cuarteto de cuerdas (2 violines, 1 viola y 1 chelo), un arreglo instrumental para orquesta de cuerdas, una composición original para orquesta completa, una composición de Tema y 10 Variaciones, y una memoria USB que contiene la sincronización de música original apoyando la escena de una película y otra sincronización de música original apoyando un video de corte comercial publicitario.

## ARREGLO DE VOCES SIN ACOMPAÑAMIENTO DE INSTRUMENTOS

### vi. METODOLOGÍA:

El propósito principal de este proyecto, es el aporte de herramientas musicales prácticas de carácter contemporáneo, para el arte de arreglar voces para ensambles vocales, en este caso específico, para ensamble coral mixto. Para lograrlo, se escoge una canción del grupo músico vocal estadounidense TAKE 6 representada en partitura completa, en la que se refleje lo que hace cada voz de manera individual y lo que logran al unificarse.

El primer paso es escoger la canción, luego de escuchar su discografía completa e investigar la disponibilidad de partituras, se escogerá la canción “*So Cool*” de su álbum *So Cool (1998)*, por ser representativa como un caso de estudio, donde se perciben y reflejan todas las características particulares y peculiares que identifican el estilo del grupo TAKE 6 y de no haber disponibilidad de la partitura se realiza la transcripción.

Luego se procede con el análisis identificando la estructura de la canción y el arreglo, así como también el estilo y la textura reflejada en la partitura, continuando con la transcripción de lo que se le llama en inglés Lead Sheet, que consiste en la reducción de la partitura completa representada en dos partes (un pentagrama con la melodía y otro con la progresión armónica) para un análisis del tratamiento melódico y armónico, culminando con la disposición de las voces.

Considerando las capacidades vocales y particulares de los integrantes del grupo TAKE 6, se identificarán lo que entendemos que es aplicable en un arreglo de voces para un ensamble coral mixto y se documentarán recomendaciones para la distribución y conducción de voces en un estilo a capela contemporáneo. Para mostrar y demostrar su aplicación, se escogerá la canción “*Brindo por ti*” popularizada por el cantante dominicano Lope Balaguer, a la cual se le hará un arreglo, versión y adaptación para ensamble coral mixto.

## ARREGLO DE VOCES SIN ACOMPAÑAMIENTO DE INSTRUMENTOS

### INTRODUCCIÓN:

Este trabajo cuenta con cuatro capítulos, que comienzan con un marco teórico explicando y definiendo algunos de los elementos y conceptos que componen el tema de este proyecto, entre los que encontramos el significado de arreglo musical y el importante papel que desempeña el arreglista luego de la composición de una canción y antes de ser interpretada, la relevancia de la voz como instrumento musical, sus limitaciones y clasificaciones generales, el origen de la palabra A Capela, como surge, evoluciona y donde se desarrolla como género musical, terminando el capítulo con la síntesis de la trayectoria del grupo TAKE 6 e identificación de sus características como agrupación o ensamble vocal.

El segundo capítulo, es un marco analítico, en el que se desglosa la canción del grupo TAKE 6 utilizando alguno de los parámetros convencionales de análisis musical, que concluye con la forma en la que disponen las voces enfocado en las características como arreglo musical.

El tercer capítulo, que hemos titulado como “Herramientas Aplicables para un Coro Mixto”, se plantean algunas técnicas del tratamiento de las voces del grupo TAKE 6 que son funcionales para la construcción de un nuevo arreglo, dispuesto para un ensamble coral mixto y en diferentes estilos de música.

El cuarto y último capítulo, es un marco proyectual compuesto con las partituras de arreglos y composiciones originales en distintos formatos de ensamble instrumental, en las que se evidencian la implementación de las técnicas y conocimientos adquiridos en composición, arreglo y orquestación.





### 1. MARCO TEÓRICO:

#### 1.1 ¿Qué es un arreglo musical?:

El arreglo musical es la modificación, armonización, planificación, creación estructural y creación orquestal que se efectúa en una obra o composición musical, con el objetivo de ornamentar su línea melódica. Normalmente, los compositores y especialmente escritores de canciones, cuando no son arreglistas, suelen limitarse a componer la melodía y proponer los acordes, y el arreglista es quien se ocupa de potencializar la expresividad a esa melodía con orquestaciones y efectos sonoros. (Recuperado enero 2020 de <https://www.muyinteresante.es/cultura/artes-cultura/articulo/ique-es-un-arreglo-musical>)

El profesor argentino Diego Madoery de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina, en su artículo “Los Procedimientos de Producción Musical en Música Popular” publicado en el 2000, expone que el compositor y musicólogo uruguayo Coriún Aharonián, en su artículo “Dirección Sociocultural y Concepto de versión en Mesomúsica” dice: que la musicología regularmente estudia la composición e interpretación como niveles de producción de un hecho musical, pero que le falta un tercer estudio entre la composición y la interpretación que también se da en la mesomúsica, a lo que el propone se denomine versión o arreglo, definiéndolo como la modificación de una composición sin que pierda su esencia original. (Madoery, como se cita en Aharonián, 1990).

El hecho de que la musicología regularmente no incluye este tercer estudio que propone Aharonián, es por que el arte de arreglar es relativamente joven, como dice el licenciado José Francisco López en su objeto de conferencia del “I Congreso Internacional de Música Popular” en Argentina (2016), en el que expone que el siglo XX se caracterizó por la intensidad creativa en los ámbitos académicos eruditos y populares, que a su vez, se fueron nutriendo y mezclando al punto de dificultar su distinción. En este contexto, el repertorio musical del mundo y la necesidad de buscar nuevas formas de abordarlo e interpretarlo, creció de manera exponencial a través de los años, dando como resultado lo que hoy conocemos como el arte de arreglar. (López, 2016).

### 1.1.1 ¿Cuál es la importancia de un arreglista?:

La web [www.music-jobs.com](http://www.music-jobs.com) describe a un arreglista como la persona que trabaja en colaboración con el escritor y/o compositor, para resaltar lo que trata de transmitir cuando lo compuso, haciendo posibles cambios en el estilo, definiendo la instrumentación adecuada y haciendo ajustes que harán que la pieza sea más efectiva. También dice, que una de las habilidades importantes que tiene un arreglista, es el de interpretar las ideas de las pautas establecidas por el compositor, productor o director musical, y proporcionar inspiración creativa necesaria. (Recuperado enero 2020 de <https://www.music-jobs.com/usa/jobtypes/arranger-jobs-408193.php>).

La escritora y compositora Espie Estrella, miembro de “*The Nashville Songwriters Association International*” (Asociación Internacional de compositores de Nashville) en un artículo que hizo para *liveabout.com*, invita a compositores a considerar lo siguiente:

*Acabas de crear una canción. Tienes una melodía compuesta en tu cabeza o la has escrito, también tienes letras garabateadas en notas. Usted, su banda o su productor adoran la idea. - ¿Ahora qué? - Ahora sería el momento perfecto para llamar a un arreglista, que lo ayude a crear su idea en una pieza completa. (Estrella, 2018, Párr. 1)*

Estrella está pintando un escenario que es muy común en el mundo de la industria de la música popular comercial, en el que un compositor de canciones, que posiblemente toca la guitarra o el piano aprendido empíricamente, y quizás hasta tiene conocimientos básicos de teoría musical, por su talento e imaginación, logra buenas canciones e ideas compositivas, pero no sabe como dar los pasos técnicos, creativos y estratégicos adecuados para lograr que su composición finalmente suene como él o ella se lo imagina, o como en otros casos, que el compositor después de lograr una buena letra y una buena melodía, no tiene idea de la instrumentación y elementos musicales adecuados para que su composición llegue a ser un potencial éxito comercial. Es por casos como estos, que Estrella invita a considerar valerse de un buen arreglista como el experto, técnico, creativo y estratega musical que va a poner los elementos necesarios o para interpretar, plasmar y adecuar las ideas que tiene el compositor, de cómo desea que suene su composición para que este lista para ser interpretada y escuchada.

Estrella, en su artículo incluye el ejemplo de dos de los mejores artistas del negocio de la música comercial de todos los tiempos, que eran intérpretes de sus propias composiciones y tenían la idea de cómo querían que sonaran, pero se valieron de arreglistas, como es el caso del grupo inglés “*The Beatles*” que tenían a George Martin y el caso de Michael Jackson que tenía a Quincy Jones.

## ARREGLO DE VOCES SIN ACOMPAÑAMIENTO DE INSTRUMENTOS

Estrella, desde su punto de vista de escritora y compositora, entiende y reconoce la importancia de un arreglista, describiéndolo como el organizador de una pieza musical, basado en las necesidades y requerimientos de un compositor, intérprete, banda, productor o director musical, y se asegura de que cada aspecto de una pieza musical esté bien armonizada. (Estrella, 2018)

En la revista hindú *FRONTLINE*, de los editores de *THE HINDÚ*, en un artículo que publicaron en el 2009, que habla sobre las exitosas canciones en las películas Hindi, describe que Gregory D. Booth, un antropólogo de *Auckland*, Nueva Zelanda, ha hecho un espléndido esfuerzo para poner en primer plano a los verdaderos héroes no reconocidos detrás de la creación de canciones de películas hindi. Los cantantes, escritores y compositores son amados y reconocidos por el público como los directores de la música de las películas, pero las personas detrás de escena, que han convertido esas canciones en un particular gran éxito, siguen siendo desconocidas, como es el caso específico de los arreglistas que escriben y adaptan las partituras a los estilos occidental e indio, y dirigen a los músicos y orquesta durante la grabación. (Chatterjee, 2009)

En la historia de la industria de la música popular, los arreglistas han jugado un papel muy importante en la evolución de los géneros musicales. Es por esto que el compositor, productor y arreglista Richard Niles, en su libro *"The Invisible Artist: Arrangers in Popular Music (1950-2000)"* (Los artistas invisibles: Arreglistas en la música popular), describe 222 ejemplos del trabajo musical de los arreglistas más influyentes de la música popular, examinando el papel del arreglista y si ha habido una remuneración justa por su trabajo. Uno de los ejemplos expuestos por Niles, es la melodía de los metales de los primeros compases de la canción *"Dancing in the Street"* (Bailando en la Calle) del grupo femenino estadounidense *Martha and the Vandellas*, que son bastante reconocibles para la generación que escuchaba esta música, y dice: *"- ¿Quién la escribió? - No fueron los compositores Marvin Gaye, William Stevenson e Ivy Hunter, fue Paul Riser, personal de Motown quien compuso esa melodía y decidió la instrumentación."* (Niles, 2014)

Un arreglo musical puede estar compuesto por la combinación de elementos musicales concebidos en la composición, presentándolas como ideas nuevas pero de fácil identificación con la composición original o de ideas musicales y melodías completamente originales del arreglista, que subordinan a la melodía principal de la composición arreglada para complementarla. Por eso, Niles, en su ejemplo expuesto, da a entender, que el arreglista, además de ser el experto que organiza la instrumentación para una composición y la adecua al interprete, también es un compositor. Las estructuras más comunes de un arreglo contienen una introducción, un interludio y una coda, que son los momentos en el que el arreglista, según su criterio personal, requerimiento del compositor o lo que es más adecuado para la canción y composición, tiene la oportunidad de componer sus propias líneas y/o reformular las ideas de la composición que será arreglada.

## ARREGLO DE VOCES SIN ACOMPAÑAMIENTO DE INSTRUMENTOS

El elemento musical que determina a una composición es básicamente la melodía; y el arreglista, según el propósito para el cual fue compuesta y de quien la va interpretar, es quien determina el grado de dificultad o simpleza a la que puede ser llevada esa melodía con complementos armónicos y rítmicos. En el libro de programación didáctica de Arreglos Musicales del Conservatorio Profesional de Música de Santa Cruz de Tenerife 2018-2019, entre las palabras que introduce el material dice:

*A veces, partiendo de una idea musical sencilla, como una melodía, se construye una partitura compleja para una determinada agrupación instrumental. Por eso el papel del experto musical – arreglista, cobra una importancia fundamental, ya que el compositor y el arreglista no son la misma persona. No son escasos los ejemplos de obras de la música moderna que deben su éxito, sobre todo, a un arreglo hecho con destreza. (Conservatorio Profesional de Música de S/C de Tenerife, 2018, pag. 3)*

Para mostrar como la personalidad y contribución creativa del arreglista tiene una importancia significativa, este material didáctico usa dos de muchos ejemplos maestros que aparecen en los libros de literatura musical, de transcripciones que de manera creativa enriquecen la composición original. Uno de ellos es la orquestación de “*Los Cuadros de una Exposición*” hecha por Ravel de la famosa pieza para piano de Mussorgsky, o la transcripción para piano de Busoni de la “*Chaconna para Violín Solo*” de Bach.

Una de las habilidades que debe tener un arreglista es la de transcribir música, término que hace alusión a la escritura musical, es decir, la representación escrita de la música, que es usado para referirse a la acción de copiar de manera exacta lo escuchado en una música grabada, o a la adaptación escrita de un arreglo y composición para ser tocado o cantado en un formato distinto al que fue originalmente concebido.

En un corto artículo de *String Ovation* (Ovación de Cuerda) en [connollymusic.com](http://connollymusic.com), titulado “Qué es un Arreglista y cómo me convierto en uno?” dice que gracias al trabajo y la capacidad de un arreglista, una obra clásica como las de Bach, puede ser versionada y adaptada en un jazz, o músicos como los violinistas pueden encontrar partituras de canciones populares de rock adaptadas y adecuadas para tocarlas en sus instrumentos, o puede ser simplificada la complejidad de una obra y adaptarse para que músicos que no son muy expertos puedan tocarla sin dificultad.

### 1.1.2 Arreglistas destacados en la industria de la música del siglo XX – XXI:

Aquí presentamos alguno de los arreglistas más destacados en la industria de la música popular, reconocidos y premiados por sus trabajos y aportes como músicos arreglistas que trabajaron para artistas de gran éxito comercial:

- **Arif Mardin** (1932 - 2006) productor y arreglista musical turco-estadounidense, que trabajó con cientos de artistas en diferentes estilos de música, tales como el Jazz, Rock, Soul, Disco y Country. Trabajó durante más de 30 años como productor, arreglista, gerente de estudio y vicepresidente en *Atlantic Records*, antes de mudarse a EMI y servir como vicepresidente y gerente general de *Manhattan Records*. (Recuperado febrero 2020 de [http://www.lightmillennium.org/winter01/arifmardin\\_bio.html](http://www.lightmillennium.org/winter01/arifmardin_bio.html))

Sus colaboraciones incluyen trabajar con los grupos Queen, The Bee Gees, Hall & Oates, Anita Baker, Aretha Franklin, Dionne Warwick, Donny Hathaway & Roberta Flack, Bette Midler, Chaka Khan, Laura Nyro, Phil Collins, Daniel Rodríguez y Norah Jones. (Norris, 2005)

- **Quincy Jones Jr.** (1933) es productor, compositor, arreglista y productor de cine y televisión estadounidense, con una carrera que abarca más de 60 años en la industria del entretenimiento, con un récord de 80 nominaciones a los premios Grammy y 28 Grammys ganados. Saltó a la fama en la década de los 50 como arreglista y director de jazz antes de pasar a trabajar en la música pop y el cine. Jones trabajó en 3 de los álbumes más exitosos de Michael Jackson, fue el productor y director de la canción benéfica "*We Are the World*" (Somos el Mundo), que recaudó fondos para las víctimas de la hambruna en Etiopía en el 85. (Recuperado febrero 2020 de <https://www.biography.com/musician/quincy-jones>) En 2013, Jones fue incluido en el Salón de la Fama del Rock & Roll como el ganador del Premio *Ahmet Ertegun*. (Anderson, 2012, Recuperado febrero 2020 de <http://music-mix.ew.com/2012/12/11/rock-and-roll-hall-of-fame-rush-public-enemy/>) y fue nombrado uno de los músicos de jazz más influyentes del siglo XX por la revista *Time*.

- **Hide Brown "H. B" Barnum** (1936) es un pianista, arreglista, productor discográfico, compositor y ex actor infantil estadounidense, conocido como el arreglista de una amplia gama de artistas, que incluye a Count Basie, O.C. Smith, Frank Sinatra, The Supremes, Donna Loren, Aretha Franklin, Little Richard, Gladys Knight, Melinda Marx, Al Wilson, las Pump Girls y los Little Tots. (Ankeny, s.f., Recuperado febrero 2020 de <https://www.allmusic.com/artist/hb-barnum-mn0000551784/biography>)

## ARREGLO DE VOCES SIN ACOMPAÑAMIENTO DE INSTRUMENTOS

- **Nicholas Ingman** (1948) es un arreglista, compositor y director de orquesta inglés, destacado en el mundo de la música popular. Trabajó de manera consistente con artistas como Diana Ross, Enrique Iglesias, Pet Shop Boys, Queen y Tina Turner. En las décadas de los 80 y 90, trabajó en actos importantes como Radiohead, Oasis, Annie Lennox, Björk, David Bowie, Elton John, Eric Clapton, y Atticus Ross, con los que realizó giras por los Estados Unidos. Su trabajo como orquestador y director cinematográfico, incluye películas como *Shakespeare in Love* (Shakespeare enamorado), *Billy Elliot*, *Nowhere Boy* y *The Passion of the Christ* (La Pasión de Cristo). El trabajo de Ingman como arreglista ha representado 13 sencillos número 1 y 5 álbumes de platino en el Reino Unido y ha sido nominado a los premios Grammy tres veces por su trabajo con Eric Clapton, Sade Adu y una grabación de *West Side Story* con la *Royal Liverpool Philharmonic*. (Leggett, s.f. Recuperado febrero 2020 de <https://www.allmusic.com/artist/nick-ingman-mn0000128428/biography>)

- **David Walter Foster** (1949) es un productor discográfico, compositor y arreglista canadiense, productor de artistas como Kenny Rogers, The Tubes y Kenny Loggins. Produjo el álbum original para el éxito de Broadway *Dreamgirls* (Niñas Soñadas), compuso y produjo el éxito de Chicago "*Hard to Say I'm Sorry*" (Difícil decir lo siento), el éxito de taquilla de Lionel Richie "*Can't Slow Down*" (No puedo ir despacio) y durante los 80, 90 y principios de 2000, fue uno de los productores, compositores y arreglistas de mayor éxito comercial en toda la música popular, presentando sus poderosas baladas en voces como las de Celine Dion, Whitney Houston y Josh Groban. (Ankeny, s.f., Recuperado febrero 2020 de <https://www.allmusic.com/artist/david-foster-mn0000861757/biography>)

## ARREGLO DE VOCES SIN ACOMPAÑAMIENTO DE INSTRUMENTOS

### 1.2 ¿Qué es la voz como instrumento musical?:

Cuando abordamos la voz como un instrumento musical, realmente no nos referimos a ella como a un único instrumento, sino dos, porque la voz es tanto instrumento de viento como de cuerda. Los elementos respiratorios que intervienen en la entrada y salida de aire del organismo (la tráquea, los bronquios, los pulmones, el diafragma y la caja torácica) corresponden al instrumento de viento, y los elementos fonadores (la laringe, las cuerdas vocales y la glotis) corresponden al instrumento de cuerda, que juntos se encargan de producir el sonido de la voz. Estos elementos en combinación con los articuladores bucales (paladar, lengua, dientes y labios) están dotados de características que se sincronizan perfectamente, permitiendo al cantante imprimir el tono, el volumen y el timbre. (Coriveu, 2017, Recuperado marzo 2020 de <https://www.espaicoriveu.com/noticias/la-voz-como-instrumento/>)

La voz como instrumento musical es el más antiguo y más importante entre todos los instrumentos existentes, porque a diferencia de las familias de instrumentos musicales (viento, madera, metal, cuerdas, entre otros), la voz nos aporta identidad por el particular sonido que tiene cada individuo. A pesar de que todos procesamos la voz de la misma manera, cada individuo posee un timbre y color de voz diferente que nos identifica al igual que la huella digital, diferenciándonos y representándonos como únicos. Es el único instrumento que conlleva una actividad doble, porque produce el lenguaje verbal y el canto en simultáneo, además de brindar el componente sonoro de la entonación y acentuación, que proporcionan el significado de la intención emocional que se quiere transmitir de manera más orgánica que con cualquier otro instrumento musical. (Camara, 2013).

#### 1.2.1 ¿Cómo se clasifican las voces?:

La voz se clasifica según el sexo como voces masculinas y femeninas, según la tesitura como el rango sonoro más agudo o más grave de un individuo, y según el timbre que hace referencia a los colores, volúmenes, vibrato, brillo o espesor.

Las voces femeninas se clasifican en soprano como la voz capaz de dar las notas o sonidos más agudos y contralto las notas o sonidos más graves. La voz masculina se clasifican en tenor como la voz más aguda de los hombres, el bajo como la voz más grave y el barítono como la voz intermedia entre el tenor y el bajo. Las voces agudas de soprano y tenor no se encuentran en la misma altura o frecuencia sonora, mas bien están a una octava de distancia, es decir, que la nota SOL más aguda de la soprano (SOL de la octava 5) es 12 notas más alto que el SOL más agudo de la voz de tenor (SOL de la octava 4) y lo mismo ocurre con las voces entre la contralto y el barítono o bajo. Las voces de soprano como la más aguda y bajo como la más grave, representan los extremos de la altura o frecuencia sonora que la voz es capaz de producir.



## ARREGLO DE VOCES SIN ACOMPAÑAMIENTO DE INSTRUMENTOS

En términos musicales, la extensión vocal de voces promedios es de 2 octavas aproximadamente, entendiendo que la extensión vocal hace referencia a la cantidad de notas que un individuo maneja de manera particular, a diferencia de la tesitura, que hace referencia al rango vocal en el que la voz de un individuo logra mejor sonoridad, con comodidad y sin tener que hacer mucho esfuerzo. Según el maestro alemán Dr. Peter-Michael Fischer, la tesitura de un cantante comienza en un intervalo de cuarta justa por encima de su nota más grave posible (su cero fónico) y llega hasta un intervalo de cuarta por debajo de la nota más aguda (límite fónico). (Fischer, 1998)

A partir de la extensión vocal promedio y la clasificación de las voces según el sexo, para un manejo globalizado como el caso de agrupaciones corales, se ha determinado que la tesitura de las voces se clasifique de la siguiente forma:

- **Soprano:** va desde el DO de la octava 4 (equivalente al DO central del piano) como su nota más grave, hasta el LA de la octava 5 como su nota más aguda.
- **Contralto:** va desde el FA de la octava 3 como su nota más grave, hasta el RE de la octava 5 como su nota más aguda.
- **Tenor:** va desde el Si de la octava 2 como su nota más grave, hasta el SOL de la octava 4 como su nota más aguda.
- **Bajo:** va desde el Mi de la octava 2 como su nota más grave, hasta el DO de la octava 4 (equivalente al DO central del piano) como su nota más aguda.

Para definir la tesitura vocal de un individuo de manera particular a partir de su extensión vocal, hay que tomar en cuenta el timbre, volumen, vibrato, las posibilidades del *mezza di voce* (Técnica vocal del manejo de las dinámicas), agilidad y coloratura (manejo de los agudos).

### 1.3 ¿ Qué es la música A CAPELA ?:

La palabra A CAPELA viene del Italiano *A CAPPELLA*, que en español se traduce - *como en la Capilla*. Este termino surgió en el ámbito de la iglesia Cristiana en la Europa occidental de la edad media, usado para hacer referencia al cantar sin acompañamiento de instrumentos, practica que era tradición y costumbre en las adoraciones de las capillas de la iglesia. Desde entonces, se ha asumido el termino *A CAPPELLA* (en español A CAPELA) para referirse al arte de cantar sin acompañamiento de instrumentos, es decir, al hacer música solo con la voz. A pesar del origen del termino, la música a capela, o mas bien el género a capela, no es una práctica exclusivamente religiosa, ni hace alusión a un tipo de ensamble vocal específico. Este género abarca todo lo que es tanto de corte religioso como secular, popular, cultural, entre otros, y desde ser ejecutado por un individuo, como es el caso del cantante estadounidense Bobby McFerrin, hasta un gran ensamble coral, como es el caso del coro góspel de 8,688 personas en filipinas, que gano un *Récords Guinness* en el 2015 (Recuperado enero 2020 de <http://www.actualidadcristiana.net/2015/12/que-pais-tiene-la-iglesia-con-el-coro.html>).



### 1.3.1 ¿ Cómo surge la música A CAPELA ?:

La primera evidencia de la música a capela son los cantos gregorianos, provenientes del papa Gregorio I, quien introdujo modificaciones en la música eclesiástica utilizada para la liturgia del rito romano. Estos cantos eran de carácter monofónicos, interpretados por voces masculinas, escritos en un sistema musical muy distinto al que se conoce hoy en día, por que en vez de ser escritos en pentagrama, compases y con figuras musicales con valores de duración diferentes, se escribían en tetragrama, la figuras eran neumas, usadas para indicar la altura aproximada del sonido, y el ritmo no dependía de una métrica, sino más bien de las palabras cuando no eran neumática o melismática.

Alrededor del siglo XI, la música vocal a capela comenzó a evolucionar, pasando de monofonía a polifonía, iniciando con lo que se le llamo el Cantus Firmus (canto con movimiento paralelo a dos voces) con compositores como Albertus Leonin y Perotin, en lo que se denominó *Ars Antiqua* (etapa primitiva de la polifonía), hasta convertirse en el Motete en el *Ars Nova* (etapa superior de la polifonía), que es lo que podría decirse, fue la máxima expresión de la polifonía, porque desde su aparición en el siglo XIII, fue una de las formas musicales más importantes hasta el siglo XVIII. Básicamente, el Motete consiste en líneas melódicas que se le superponían de forma contrapuntística al Cantus Firmus con nuevos textos. Compositores como Josquin des Prez y Giovanni Pierluigi se destacaron en esta forma de música. Al mismo tiempo, en el ámbito secular, es decir, fuera de la iglesia y con textos de temas populares, se destacó el madrigal como música polifónica a capela, con ensambles vocales entre tres y seis voces. Cabe destacar, que en la evolución de la polifonía, los cantos comenzaron a ser acompañados por instrumentos, práctica que desplazó un poco la música a capela, aunque siempre mantuvo su importancia, principalmente en algunas iglesias que se conocen por conservar la tradición de cantar a capela en sus adoraciones y liturgias.

En la actualidad, la tradición a capela Europea, es especialmente fuerte en los países alrededor del Báltico, como es el caso especial de Suecia según lo describe Richard Sparks en su tesis doctoral “El milagro Coral Sueco en el 2000.” Una proporción inusualmente grande de la población sueca canta en coros, gracias al enorme impacto del director coral sueco Eric Ericson en el desarrollo coral a capela en Suecia. (Sparks, 2000)

## ARREGLO DE VOCES SIN ACOMPAÑAMIENTO DE INSTRUMENTOS

### 1.3.2 ¿ Cómo se desarrolla el género A CAPELA ?:

La música vocal a capela, comenzó a tomar cierto nivel de popularidad en los Estados Unidos a principios del siglo XX con Peter Christian Lutkin, decano de la Escuela de Música de la Universidad *Northwestern*, al fundar el Coro *Northwestern* A Capela en 1906. (Wittman, 1978) A partir del 1911 comenzó una fuerte tradición de música a capela en Minnesota EE. UU. motivada por F. Melius Christiansen, miembro de la facultad de música del *St. Olaf College de Northfield*, Minnesota, quien dirigió un exitoso coro integrado por estudiantes, éxito que fue emulado por otros directores, convirtiendo la música coral a capela en una tradición entre las universidades en los Estados Unidos. Estos coros generalmente contaban con 40 y 80 cantores y eran reconocidos por sus esfuerzos en perfeccionar el acoplamiento, entonación y fraseos. (Prieto, 2014)

En la década de los 30, en Estados Unidos comienza a desarrollarse el **BarberShop**, estilo a capela exclusivamente estadounidense, que involucra directamente a los afroamericanos con los primeros cuartetos de voces que comenzaron cantando de manera informal en las barberías y esquinas de la calle. Esta palabra se utilizó por primera vez para identificar este estilo de armonía a capela, en la canción que data de 1910 "*Play That Barbershop Chord*" (Toca ese Acorde de Barbería), estilo que se caracteriza por sus armonías tensas y consonantes de cuatro partes, es decir cuatro voces, compuesta por un bajo, un barítono y 2 tenores. (Tolentino, 2017)

En 1938 se formó la primera organización formal de BarberShop, conocida como *Society for Preservation and Encouragement of BarberShop Quartet Singing in America* (SPEBSQSA) (Sociedad para la Preservación y el Fomento del Canto del Cuarteto de Barbería en América), nombre que cambió en el 2004 a *BarberShop Harmony Society* (BHS) (Sociedad Armonía de cuartetos de Barbería) contando con una significativa membresía entre los Estados Unidos y Canadá y extendiéndose con los años por todo el mundo con organizaciones en muchos otros países, proporcionando una estructura de competencia altamente organizada para cuartetos y coros a capela que cantan al estilo BarberShop. (Burdett, 2017), (Finding Harmony in Nashville, 2017b) & (Barbershop is universal, 2017c). Alguno de los grupos de mayor ponencia del estilo BarberShop en las décadas de los 40, 50 y 60 en los Estados Unidos fueron: **Mid States Four, Chordettes, Buffalo Bills, Schmitt Brothers, The Suntones**, entre otros. (Recuperado febrero 2020 de <https://singers.com/barbershop/>)

En la década de los 40, en los Estados Unidos se desarrolló en algunas comunidades afroamericanas el estilo a capela **Doo Wop**, (conocido en español onomatopéyicamente *du dúa*), y alcanzó su mayor popularidad entre los años 50 y 60, logrando extenderse a un mercado adolescente y multirracial. (Recuperado marzo 2020 de <http://rockispower.blogspot.com/2012/12/anos-50-vol-4-doo-wop.html>). El Doo Wop se caracteriza por la formación grupal de cuatro a cinco integrantes, compuesto por un solista que va declarando la melodía principal, acompañado por un bajo, barítono y 1 o 2 tenores que van haciendo armonías de tres o cuatro partes, usando sílabas sin sentido con ritmos

## ARREGLO DE VOCES SIN ACOMPAÑAMIENTO DE INSTRUMENTOS

simples que subordinan al solista. Hacen uso frecuente de la voz falsete y cantaban temas con líricas que defienden el amor. (Recuperado marzo 2020 de <https://singers.com/doowop/>)

Grupos como **The Penguins**, **The platters**, **The Edsels**, **The Chords**, **The Chordettes** y **The Temptations** son algunos de los máximos exponentes de este género musical.

Historiadores aseguran que durante esa época se grabaron más de quince mil discos de estilo Doo Wop, y que su sonido armónico de voces entrelazadas que incorporaban elementos del Rhythm and Blues, Jazz, Swing y Góspel, consistieron en el modelo que le dio forma al Rock & Roll. (Recuperado marzo 2020 de <http://rockispower.blogspot.com/2012/12/anos-50-vol-4-doo-wop.html>)

A partir de las décadas de los 70 y 80 hasta nuestros días, se desarrolla lo que los historiadores llaman el estilo **A Capela Contemporáneo**, época en que la música a capela se diversifica, tanto los grupos existentes como los que surgen, comienzan a emular los diferentes géneros y estilos de música a partir del género a capela. En las décadas de los 60 y 70, grupos estadounidense como **The Persuasions** y **The Manhattan Transfer** comenzaron a interpretar una música a capela que introdujo la música pop al género, y desde entonces, muchos artistas conocidos han hecho canciones a capela, como es el ejemplo de la canción "*For The Longest Time*" (Por el Tiempo Más Largo) del cantante, compositor y pianista estadounidense Billy Joel.

A través de los años, muchos de los grupos a capela han comenzado a emular sonidos de instrumentos con sus voces para complementar las palabras usando técnicas como el *beatbox*, que consiste en la imitación de sonidos percusivos con la boca, práctica que es muy popular en el rap y el hip hop, y que también se ha vuelto muy popular en el estilo a capela contemporáneo. Cabe destacar, que algunos grupos a capela contemporáneo latinoamericano, experimentan con la emulación de instrumentos a partir de las voces, pero de ritmos tropicales, como es el caso especial del grupo cubano **Vocal Sampling**.

Otra de las prácticas y técnicas usadas en el estilo contemporáneo, es la aplicación de las complejas armonías e improvisaciones del jazz. Los grupos de armonía de los años 30, como es el caso de los grupos estadounidenses **The Mills Brothers** y **The Boswell sisters**, motivaron el comienzo de grupos vocales que saltaron a la fama en la era del Big Band de los años 30 y 40, que incluye a los grupos **The Pied Pipers** (Tommy Dorsey), **Modernaires** (Glenn Miller), **Andrews Sisters** y más adelante **The Hi-Lo's** y **Four Freshmen** en la cima de la jerarquía del jazz vocal. Aunque muchos de los artistas ya mencionados contaron con acompañamiento instrumental, las armonías de jazz también son ideales para un escenario a capela, por eso los grupos de jazz a capela contemporáneo continúan la tradición de la excelencia establecida por sus antepasados, como es el caso del grupo sueco **The Real Group**, el grupo inglés **Swingle Singers**, los grupos estadounidense **Take 6**, **Vox One** y principalmente de **Singers Unlimited**, que fue un grupo de estudio de grabación formado y dirigido por Gene Puerling, quien también fue integrante y director de **The Hi-Lo's**, considerado uno de los mejores e innovadores arreglistas de voces de jazz contemporáneo. (Recuperado marzo 2020 de <https://singers.com/group/vocal-jazz/>)

## ARREGLO DE VOCES SIN ACOMPAÑAMIENTO DE INSTRUMENTOS

Parte del continuo crecimiento, desarrollo y comercialización de la música vocal a capela, se debe a la presencia de premios como los *Contemporary A Cappella Recording Awards* (Premios de grabación A Capela contemporánea) supervisados por la *Contemporary A Cappella Society of America* (CASA) (Sociedad A capela Contemporánea de América), competencias como el Campeonato Internacional de *Collegiate A Cappella Competition* (Concurso Colegial A Capela) para grupos universitarios, la *Harmony Sweepstakes A Cappella Festival* (Festival A Capela de competencia Armónica), la competencia televisiva estadounidense *The Sing-Off* transmitido por la cadena televisiva estadounidense NBC, que le dio oportunidad a grupos a capela contemporáneo estadounidense como **Pentatonix**, **Home Free** y el grupo Puertorriqueño **Nota** a ser expuestos a un público más popular e internacional, y *The Best of College A Cappella* (BOCA) (Lo Mejor de la Universidad A Capela) que cada año convoca a cientos de grupos a capela de universidades y escuelas, para que presenten las canciones más relevantes de sus repertorios, para competir en la recopilación de canciones de los mejores grupos a capela de universidades de todo el mundo e incluirlas en un álbum que se lanza cada año producido por *Varsity Vocals* (Voces Universitarias). (Dunchan, 2012)

### 1.4 ¿Qué es el grupo TAKE 6 ?:

El grupo **TAKE 6**, es un grupo músico vocal a capela estadounidense, conformado por seis integrantes afroamericanos, grupo que inicia como un cuarteto en el 1980 en *Huntsville, Alabama's Oakwood College* por cuatro estudiantes, encabezado por Claude McKnight, quien es el actual primer tenor del grupo. En sus inicios el grupo tenía el nombre *The Gentleman's* (Los Caballeros), nombre que fue cambiado a *Alliance* (Alianza) en el 85 cuando se integran dos voces más al grupo. En el 1987 firmaron con *Reprise Records* de la *Warner Brothers* y se dieron cuenta de que existía otro grupo con el nombre *Alliance*, por lo que decidieron cambiarlo a **TAKE 6**. Desde entonces el grupo ha tenido una carrera llena de éxitos y logros, comenzando con el debut de su primer álbum, el cual llevaba el propio nombre del grupo, recibiendo buenas críticas de los críticos de jazz y pop, ganando dos premios Grammy en el 88 y logrando el *Top Ten Billboard Contemporary Jazz* (Billboard de Jazz Contemporáneo) y *Contemporary Christian Charts* (Registros Cristianos Contemporáneos) de ese mismo año. Durante toda la trayectoria de su carrera hasta la actualidad, el grupo es considerado el grupo a capela más galardonado de la historia con 10 premios Grammy, 10 premios Dove, 2 premios NAACP Image, un premio *Soul Train*, entre otros; además de ser el modelo a capela por excelencia para el genio vocal y ser incorporados al Salón de la Fama de la Música Góspel.

El grupo TAKE 6, ha grabado 16 álbumes, entre los cuales 3 son navideños, uno es grabado en Japonés para la venta exclusiva en Japón, uno es grabado en vivo en la famosa cadena de bar de jazz Blue Note en Japón y otro es grabado en vivo junto al afamado grupo estadounidense The Manhattan Transfer, como el más reciente álbum lanzado en el 2018. (Recuperado marzo 2020 de <https://take6.com/bio/>)

## ARREGLO DE VOCES SIN ACOMPAÑAMIENTO DE INSTRUMENTOS

### 1.4.1 ¿Qué caracteriza al grupo TAKE 6 ?:

- La base del estilo musical del grupo TAKE 6 es el góspel, estilo de cantar que se caracteriza por el uso de melismas, voces de carácter fuerte y cuerpo sonoro, que cuenta con amplio registro vocal, el uso de la improvisación melódica y rítmica que incluye gemidos, gruñidos, lamentos, glissando y la búsqueda de expresar de forma muy articulada las emociones. (Pele 2012)
- El estilo armónico en el que trabajan las voces de forma vertical, es influenciado por el jazz, en el que frecuentemente construyen acordes que incluyen la séptima y/o la novena en combinación con alguna otra tensión, logrando una sonoridad densa y disonante. Si vemos las líneas melódicas de cada voz de forma horizontal, los caracteriza el nivel de dificultad que tiene cada voz con saltos de intervalos poco convencionales e ilógicos, pero que manejan de forma muy natural y con un sentido de precisión excepcional.
- Las bases rítmicas sobre la que desarrollan su música son el swing, el R&B (Rhythm and Blues) y el Pop, estilos musicales que son muy comunes en el mundo de la música popular por ser ritmos de patrones constantes, repetitivos y simétricos.
- Su textura musical está influenciada por el Doo Wop, con el uso de sílabas sin sentido que acompañan a un solista mientras hace la melodía principal y el estilo responsorial del góspel, en combinación con la búsqueda de emular con sus voces la sonoridad de un Big Band. En ocasiones y mayormente con los temas lentos y suaves, ellos fusionan el estilo *Spiritual* o *Negro Spiritual* (Tradicional estilo religioso afroamericano) con el R&B y el Pop.
- En alguna de sus canciones, utilizan algunas prácticas comunes en el estilo a capela contemporáneo, como el *Beatbox* y la emulación de instrumentos percusivos con sus voces y bocas, así como también la emulación e imitación de instrumentos de vientos como el trombón, trompeta con sordina e instrumentos de cuerda como la guitarra y el bajo.

## ARREGLO DE VOCES SIN ACOMPAÑAMIENTO DE INSTRUMENTOS

### 1.5 Antecedentes:

En la facultad de arte de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, Colombia, Laura Otero Estrada (2009) presentó el trabajo de grado **Proceso de composición de arreglos vocales con o sin acompañamiento de instrumental en repertorio de música tradicional y/o popular colombiana**, para optar por la titulación de Estudios Musicales con Énfasis en Jazz (Canto). El proyecto consiste en el registro del proceso de componer arreglos para voces sobre canciones tradicionales y populares colombiana, incorporando recursos estilísticos del pop y el jazz extraídos a través del análisis de formas, formatos y técnicas utilizadas en arreglos vocales ya existentes, y aplicando lo que consideró funcional para sus propios arreglos que le permitiera conservar el carácter y estilo colombiano de cada pieza. Luego de realizar sus arreglos, concluyó que el mucho o poco movimiento de la línea melódica permite determinar como y donde escribirle música a las demás voces; recomienda desarrollar las ideas limitándose a la melodía principal para darle continuidad y conservar el carácter de la pieza original; dice que es importante el equilibrio entre las repeticiones y las variaciones para que el oyente conecte con el arreglo, pero que no se aburra; recomienda facilitar el trabajo de los cantantes creando líneas melódicas que no tengan saltos extremos y notas de larga duración, resaltar las palabras importantes con la música, y re-armonizar y hacer uso de las dinámicas teniendo coherencia con el carácter y estilo de la canción.

Este proyecto nos aportó metodología que nos ayudaron al proceso de análisis y organización de los elementos y características extraídos de la partitura del grupo TAKE 6 y los aspectos a considerar en el proceso de la elaboración del arreglo coral.

En la facultad de arte de la Universidad de Cuenca, Ecuador, Darwin Vinicio Zúñiga Calle (2016) presentó la Tesis **Recital de Música Nacional y Popular para Cuarteto Vocal Masculino: Arreglos e Interpretación en Estilo Pop Lírico**, para la obtención del grado de Maestría en Pedagogía e Investigación Musical. En esta investigación se propone un estudio del género Pop lírico basándose en un inicio en las características de la música vocal y el estudio de su técnica e interpretación, con el objetivo principal de dar a conocer en qué consiste y cuáles son las características que hacen que este género sea tan versátil al momento de fusionarse con la música nacional ecuatoriana y/u otros géneros de música, detallando el proceso de composición y los lineamientos generales utilizados en los arreglos instrumentales y vocales que se han fusionado para una interpretación adecuada en un concierto de graduación. Esto concluyó con el logro de concebir arreglos de música nacional ecuatoriana y popular latinoamericana fusionados con el pop lírico, incluyendo la musicalización con instrumentos sinfónicos con toda la gama de timbres característicos, con arreglos vocales elaborados usando elementos de armonía tradicional con un lenguaje fácil de entender a quién escuche. El aporte de esta tesis, está en el proceso de la elaboración de arreglos vocales y el tratamiento de las voces, que aunque son para un tipo de ensamble vocal y estilos de música distintos, el procedimiento utilizado nos proporcionó ideas técnicas muy útiles y aplicables en cualquier otro tipo de ensamble vocal.



## ARREGLO DE VOCES SIN ACOMPAÑAMIENTO DE INSTRUMENTOS

En la facultad de humanidades, escuela de artes y música de la Universidad Industrial de Santander (UIS) de Bucaramanga, Colombia, Beatriz Piscioti Orozco (2007) presentó su proyecto de grado **Creación, Dirección y Arreglos para un Sexteto Femenino**, para optar por la licenciatura en música. Este proyecto presenta una propuesta de arreglos y adaptaciones de música secular de diversos géneros (bachata, el son cubano, renacimiento y folklore del caribe colombiano), implementando los conocimientos adquiridos en dirección, armonía y contrapunto para ser cantados a capela por un grupo vocal femenino, creado y conformado por seis mujeres con experiencia en canto. El objetivo de este proyecto es aportarle nuevos arreglos y/o adaptaciones musicales al repertorio coral Colombiano y dejar un pequeño estudio polifónico para estudiantes de licenciatura en música de la Universidad Industrial de Santander.

Concluyó que en el proceso de este proyecto tuvo triunfos y fracasos en cada arreglo y en cada ensayo. Algunas obras no se lograron montar y presentar por el nivel de complejidad, pero la experiencia le proporcionó un crecimiento intelectual para generar cultura y disciplina.

En la carrera de música de la facultad de artes y humanidades de la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, Ecuador, Diana Carolina Ávila Santos (2017) presentó su trabajo de titulación **Arreglo musical de un Pasillo ecuatoriano en formato de quinteto vocal, aplicando recursos orquestales del arreglista Darmon Meader**, previo a la obtención del título de Licenciatura en Música. En este trabajo se identificaron los recursos melódicos y rítmicos orquestales utilizados por Darmon Meader en sus arreglos de los estándares de jazz *“Round Midnight”* y *“Stolen Moments”* para el grupo *New York Voices*, y se aplicaron en un nuevo arreglo de voces para ensamble vocal de cinco voces de un Pasillo ecuatoriano, luego de haber analizado la forma estructural, melódica y rítmica de la versión original. Al final se concluyó, que la sonoridad y colores de arreglos vocales de Darmon Meader, pueden ser implementados en música nacional ecuatoriana por medio del empleo de sus técnicas de orquestación.

La metodología de este trabajo, también nos proporcionó herramientas útiles para el análisis de las partituras de TAKE 6 y como plantear los elementos y recursos extraídos.

El Prof. Eduardo Correa (2016), elaboró el objeto de conferencia **Apuntes sobre la creación de arreglos corales** para su exposición en el I Congreso Internacional de Música Popular, celebrado en la Plata, Argentina en octubre del 2016. Es un material que provee sugerencias de como abordar la elección de la tonalidad, modificaciones totales o parciales de las funciones armónicas, la estructura, modulaciones, la conducción de voces, el sentido melódico, tópicos estilísticos y su influencia en la conformación de texturas particulares, y la relación entre texto y música a la hora de consumir un arreglo coral, tomando en cuenta al tipo de ensamble coral que va dirigido y si será interpretado por profesionales o aficionados.

Este material fungió en su totalidad como una guía de consulta para la elaboración del arreglo coral que presentamos en este proyecto.





## 2. MARCO ANALÍTICO

### 2.1 ANÁLISIS DEL ARREGLO DEL GRUPO TAKE 6:

El análisis que haremos a continuación, es sobre el trabajo creativo en el arreglo músico vocal a capela de la canción “*So Cool*” del grupo TAKE 6, en la que identificaremos a través de la transcripción de la partitura completa, la estructura de la canción y arreglo, el estilo o estilos musicales sobre los que se creó el arreglo y canción, el tipo de textura que se trabajó en el arreglo, un análisis de la melodía buscando identificar el aporte creativo del arreglo en la melodía de la canción y un análisis armónico para identificar la armonización y re-armonización del arreglo, concluyendo con la identificación de la disposición de las voces.

#### 2.1.1 “So Cool”:

Es una canción original del grupo TAKE 6, compuesta y arreglada por los integrantes del grupo David Thomas y Mark Kibble, incluida en su sexto álbum bautizado con el mismo nombre de la canción “*So Cool*” lanzado en el 1998. Es una canción musicalizada a partir de las capacidades vocales del grupo, perteneciente al género a capela, de estilo a capela contemporáneo y de corte religioso, con un tema que trata de lo genial que sería si todo el mundo conociera a Dios.

#### 2.1.2 Estructura de la canción:

La estructura y forma de una canción en música popular, consiste en la organización del tema y las ideas melódicas de una composición, es decir, el texto literario cantado, seccionado en versos, puente y estribillo. En el artículo “Estructura de la canción y modalidades de acompañamiento instrumental 1º Medio” del blog Artes Musicales San Agustín (2012) dice: que dos de los procedimientos comunes de los compositores, es la utilización de la repetición de una idea musical y/o literaria para darle unidad a la obra musical, y en ocasiones utilizan el contraste con ideas nuevas para evitar la monotonía. (Rama, 2012, Recuperado marzo 2020 de <http://musicagustin.blogspot.com/2012/01/estructura-de-la-cancion-y-modalidades.html>)

## ARREGLO DE VOCES SIN ACOMPAÑAMIENTO DE INSTRUMENTOS

El estribillo de una canción es lo que mayormente se repite, porque literal y musicalmente contiene el tema principal de una canción, en cambio, el verso, que hace la función de introducir y desarrollar el tema de la canción, es decir, contar la historia, en ocasiones repite la misma melodía con texto diferente y en otras ocasiones repite el mismo texto y melodía. El puente es la sección regularmente usada para contrastar musicalmente y proporcionar una transición entre el verso y estribillo o entre la repetición del mismo estribillo.

1. VERSO – ESTRIBILLO - VERSO – ESTRIBILLO.
2. VERSO – VERSO - ESTRIBILLO
3. VERSO – PUENTE - ESTRIBILLO – VERSO – PUENTE – ESTRIBILLO.
4. VERSO – ESTRIBILLO – VERSO – PUENTE – ESTRIBILLO.
5. VERSO – VERSO – ESTRIBILLO – PUENTE – ESTRIBILLO.

Estas son alguna las estructuras más comunes en canciones populares, pero existen un sin número de posibilidades según el estilo y criterio del compositor y/o arreglista. En el caso de la canción “*So Cool*” del grupo TAKE 6, está estructurada por dos versos que contrastan uno del otro, en el que el segundo verso cierra con lo que podría ser un pequeño estribillo organizado de la siguiente manera:

- VERSO 1 – VERSO 2 y ESTRIBILLO – VERSO 1 (con lírica diferente) – VERSO 2 (con lírica diferente) y ESTRIBILLO.

A diferencia de las estructuras comunes ya mencionadas, esta canción tiene dos versos textual, rítmica y melódicamente distintos, con un estribillo inusualmente corto de tres compases, que contiene la cadencia que le da la conclusión al segundo verso.

## ARREGLO DE VOCES SIN ACOMPAÑAMIENTO DE INSTRUMENTOS

### 2.1.3 Estructura del arreglo:

Uno de los procesos más importantes de un arreglo, es la planificación y organización de la forma definitiva de una canción, proceso que determina la cantidad de veces que debe repetirse el estribillo, la o las secciones instrumentales como la introducción, re-intro, intermedio o interludio, sección de solos o improvisaciones y la coda o final. Dependiendo del género, estilo musical y criterio del arreglista y compositor una canción puede incluir todas o solo alguna de estas secciones.

La estructura y forma del arreglo de la canción “*So Cool*” incluye una introducción, dos interludios, una sección de solo o inspiraciones y una coda o final organizada de la siguiente forma:

- **INTRODUCCIÓN:** 6 compases de emulación instrumental con las voces, de dinámica fuerte y que inmediatamente permite al oyente tener una idea del carácter y estilo de la canción.
- **VERSO 1:** 8 compases e inicio del texto.
- **VERSO 2:** 10 compases, contrastante con el verso 1, en el que los últimos dos compases funcionan como estribillo.
- **INTERLUDIO:** 4 compases de emulación instrumental y transición para la repetición de los versos.
- **VERSO 1:** repetición de la melodía con un texto distinto.
- **VERSO 2:** repetición de la melodía con variaciones, texto diferente y con los últimos dos compases funcionando como estribillo.
- **INTERLUDIO:** repite el mismo interludio instrumental con una variación en su último y 4to compás, que proporciona la transición para la sección de solos o inspiraciones.
- **INSPIRACIONES o VOCALESE:** 24 compases, con una modulación ascendente de medio tono a partir de su decimoséptimo compás.
- **ESTRIBILLO:** extensión de 6 compases, de los últimos 2 compases del VERSO 2.
- **CODA:** 9 compases, extensión del INTERLUDIO con ligeras variaciones.

## ARREGLO DE VOCES SIN ACOMPAÑAMIENTO DE INSTRUMENTOS

### 2.1.4 Estilo musical:

Este arreglo pertenece al estilo a capela contemporáneo con características del estilo Doo Wop, melódicamente influenciado por el Blues y el Góspel. Si observamos la partitura a partir del octavo compás del sistema de la voz del tenor tres, que es donde comienza la melodía de la canción, se aprecia de forma evidente que la melodía está construida sobre la escala pentatónica de SI menor y que por momentos muy breves pasa por notas que asumimos le pertenecen a la pentatónica de RE menor, escala que le aporta la sonoridad blues, ya que la canción está en RE Mayor y una de las características del blues es el paso de la tercera menor en la melodía mientras que el acorde mantiene la tercera Mayor.

El aspecto armónico también está influenciado por el Blues, por el uso frecuente de acordes 7ma dominantes durante toda la canción, sobre todo, por los acordes del primer grado y cuarto grado de la tonalidad, que mayormente son acordes 7ma dominantes. También refleja una sonoridad jazzística en la progresión de acordes, con intercambios modales como los que se pueden apreciar en el segundo y tercer compás de la INTRODUCCIÓN y en el tercer y sexto compás de los VERSOS 1, además del uso constante de tensiones durante toda la pieza.

Por el figuraje rítmico en la melodía y acompañamiento reflejado en la partitura, entendemos que es un jazz al estilo swing, aunque en ocasiones, como es en el caso de los VERSOS 1, el bajo hace patrones rítmicos que hacen alusión al Funk o al Pop.

Por lo ya mencionado hemos concluido que el estilo de esta canción es una fusión de Góspel por su estilo responsorial, Blues por la melodía y la naturaleza de los acordes, y Jazz por la textura armónica y rítmica.

### 2.1.5 Textura:

Este arreglo ha sido creado para un ensamble de voces masculinos de seis cantores (tres tenores, dos barítonos y un bajo). Si observamos la partitura, vemos que la disposición de las voces es de seis partes o líneas melódicas diferentes, que logran abarcar casi todos los rangos vocales de un ensamble mixto. Evidentemente, este arreglo es de textura polifónica por ser un canto de tipo responsorial, en el que constantemente hay una voz haciendo la melodía principal e inspiraciones, mientras que 4 de las voces (2 tenores y 2 barítonos) acompañan, apoyan y responden a la voz solista con textura homofónica y en ocasiones muy breves con textura monofónica, emulando la energía y sonoridad de un Big band y un coro Góspel, mientras que la voz de bajo funge como base, soporte rítmico y armónico con una rítmica distinta a las demás voces, haciendo alusión al estilo emulado.

## ARREGLO DE VOCES SIN ACOMPAÑAMIENTO DE INSTRUMENTOS

Cuando las voces acompañantes no cantan las palabras, usan onomatopeyas que ayudan a lograr la interpretación de las diferentes dinámicas y rítmicas usuales en ensambles instrumentales y vocales de Jazz y Góspel. Para lograr las dinámicas fuertes y rítmicas usan la letra “a” con las consonantes “d y r” (da – ra), que en figuras musicales de corta duración le agregan la letra “p” (dap – da rap) para cortar el sonido y lograr la sensación de staccato, y en las dinámicas más suaves o menos fuertes, usan las mismas consonantes “d y r” con la vocal “u” (du – ru - du rup). Cuando recrean los acordes con notas largas, es decir, acompañamientos pad o alfombras, usan la vocal “u” con las dinámicas más suaves y cuando son dinámicas más fuertes usan la vocal “o y a”. La voz de bajo, cuando esta emulando al instrumento de bajo eléctrico o contrabajo, usa las onomatopeyas “dum, du-ru y ba-dum”.

### 2.2 Análisis Melódico:

La melodía es una sucesión lineal organizada de notas que está vinculada con el ritmo, cuenta con sonidos de diversas alturas y duración específica y adquiere un papel protagónico en el marco de una composición musical. (Porto & Gardey, 2019, Recuperado marzo 2020 de <https://definicion.de/melodia/>). En una melodía se distingue los intervalos melódicos, el motivo melódico que consiste en el conjunto de notas que tienen un significado musical, las Frases que pueden consistir en uno o más motivos, las cadencias que brindan una sensación de reposo e identifican el final de una frase, y el tema que es la idea principal de una composición compuesta por el conjunto de todo lo mencionado.

En los géneros del jazz, blues y góspel, el re-frasear y adornar la melodía de una composición es una práctica común, parte de lo que hace un arreglista o un cantante cuando quiere aportar su propia identidad interpretativa sin perder la esencia original de la composición.

En esta oportunidad, hemos concentrado el análisis melódico al tema principal de la canción, identificando las frases y semifrases de los VERSOS, el ESTRIBILLO y las notas que entendemos no pertenecen a la melodía, sino que hacen el trabajo de adornarla.

La primera vez que se presenta el VERSO 1, las dos frases que lo representan, forman un periodo paralelo con una pequeña variación melódica entre las segundas mitades de las semifrases antecedentes y una pequeña variación rítmica y melódica entre las semifrases consecuentes, logrando un pequeño contraste entre las dos frases.

## ARREGLO DE VOCES SIN ACOMPAÑAMIENTO DE INSTRUMENTOS

### Ilustración 1

**A VERSO 1**



(período binario paralelo y contrastante)

antecedente frase consecuente frase consecuente

D<sub>7(13)</sub>

Cuando se presenta el VERSO 1 por segunda vez, el contraste es mayor entre las dos semifrases antecedentes, por lo que entendemos es un re-fraseo de la melodía en el antecedente de la segunda frase, es decir, que no es la melodía original, sino más bien, una variación como parte del arreglo o interpretación del cantante.

### Ilustración 2

**D Verso 1**



(período binario contrastante)

antecedente frase consecuente frase consecuente

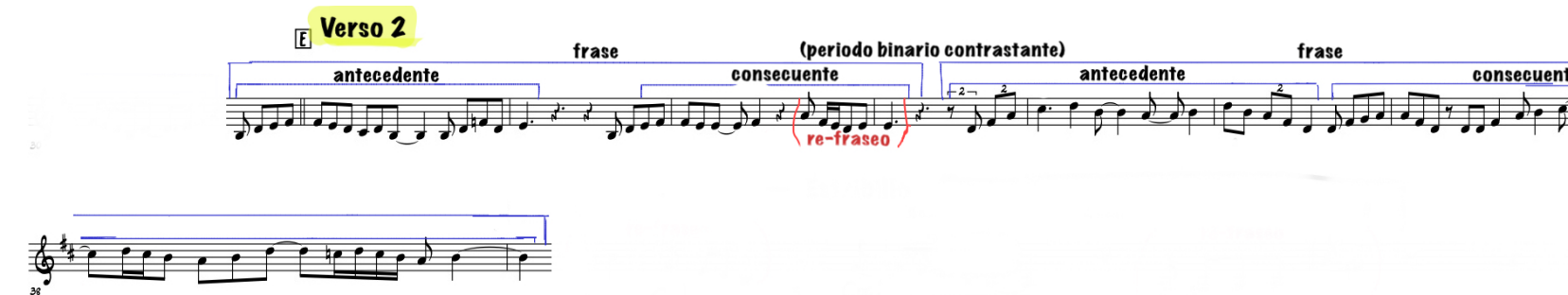
re-fraseo de la melodía

D<sub>7(13)</sub>

En el caso del VERSO 2, que es básicamente una repetición del mismo motivo rítmico con pequeñas diferencias melódicas, la primera vez que se presenta, hay un pequeño contraste entre las semifrases consecuentes, pero cuando se presenta la segunda vez las frases antecedente y consecuente son rítmica y melódicamente distintas, convirtiéndolo en un periodo binario contrastante.

### Ilustración 3

**E Verso 2**



(período binario contrastante)

antecedente frase consecuente frase consecuente

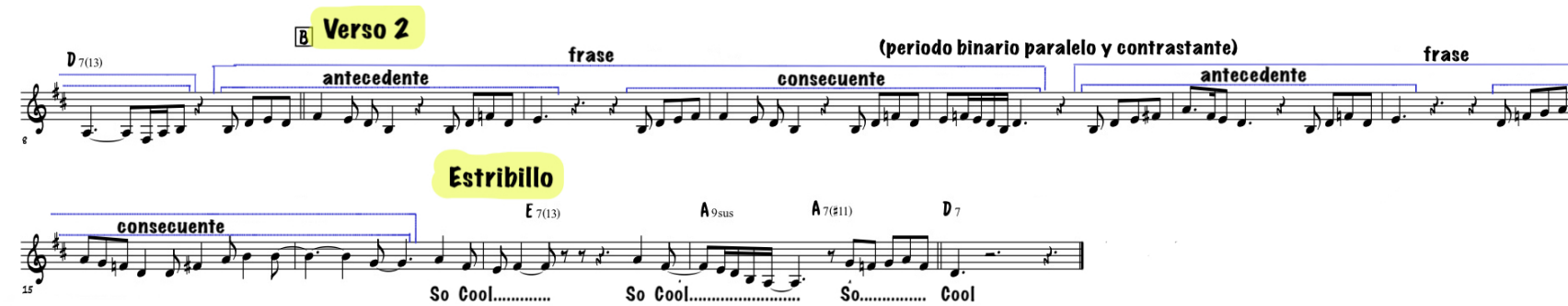
re-fraseo

D<sub>7(13)</sub>

## ARREGLO DE VOCES SIN ACOMPAÑAMIENTO DE INSTRUMENTOS

El ESTRIBILLO es la salida o conclusión del VERSO 2. Es posible que en otro análisis lo identifiquen como parte de la frase consecuente, resultando el VERSO 2 como un periodo binario asimétrico y contrastante, porque armónicamente esos dos compases son los que concluyen con la cadencia perfecta, pero desde el punto de vista melódico y por motivos temáticos, hemos querido separar esos dos últimos compases del VERSO 2 e identificarlos como el ESTRIBILLO, que es lo que consideramos es su función principal.

### Ilustración 4



**Verso 2**

frase (periodo binario paralelo y contrastante)

antecedente consecuente

**Estribillo**

consecuente

So Cool..... So Cool..... So..... Cool

Si observamos como se van presentando los contrastes en los periodos de los VERSOS, nos daremos cuenta, que a medida que la canción se desarrolla, los contrastes son cada vez más pronunciados, como también sucede con las notas de adorno en la primera presentación de la primera frase del VERSO 1, que hay una nota de adorno en cada semifrase, pero a medida que se desarrolla la canción, los melismas son cada vez más pronunciados y complejos. Esto y el uso estratégico de re-frasear la melodía, le aportan dinámica y variedad a una canción y composición, además de ser característico en la interpretación del Góspel, el Blues y el Jazz.

### Ilustración 5



**VERSO 1**

WOULDN'T IT BE COOL IF THE WHOLE WIDE WORLD KNEW WHAT I KNOW ABOUT YOU

(Primera presentación del VERSO 1)

### Ilustración 6



**VERSO 1**

WOULDN'T IT BE COOL IF E-VERY-ONE COULD FEEL THE WAY I FELT THE DAY I MET YOU

(Segunda presentación del VERSO 1)



## ARREGLO DE VOCES SIN ACOMPAÑAMIENTO DE INSTRUMENTOS

En ocasiones, una idea melódica original puede ser afectada o alterada por la necesidad de adaptación con la letra o por las re-armonizaciones que tenga un arreglo, por lo que es posible que todos los periodos en este análisis resultan ser contrastantes, aunque en esencia, los VERSOS 1 aparentan ser periodos totalmente paralelos, por la gran similitud rítmica y melódica, y contener armónicamente la misma cadencia plagal en sus frases antecedente y consecuente.

### 2.3 Análisis Armónico:

En la música occidental, la armonía es el arte de unir y de combinar sonidos de diferentes alturas emitidos simultáneamente para formar acordes agradables al oído, es decir, es la combinación de tres o más notas diferentes que suenan simultáneamente, formando los acordes, acompañamiento, armazón y base de una melodía o composición musical. (Recuperado marzo 2020 de <https://www.significados.com/armonia/>) La armonía o acompañamiento armónico puede estar afectado por la cultura, estilo y/o género musical al igual que pasa con los ritmos y melodías. Hay músicas que podrían ser identificables o clasificadas por su progresión armónica, como pasa con esta canción y arreglo que estamos analizando.

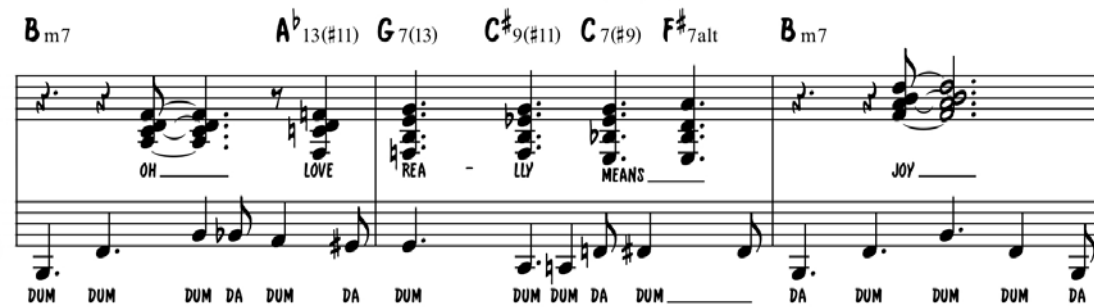
En el tratamiento armónico de este arreglo predominan los acordes séptima dominantes, acorde muy característico del blues. Si observamos la partitura, la canción está en RE Mayor, pero cada vez que pasa por el primer grado, el acorde está séptima dominante, con la excepción de los quintos compases de los VERSOS 1 y la segunda presentación del VERSO 2. También sucede con el cuarto grado, que cuando pasa por el acorde SOL como función de cuarto grado, esta séptima dominante, las veces que no esta séptima dominante, esta como acorde menor haciendo función de Relacionado II, lo que nos confirma que la armonización base de esta canción y/o composición se identifica con el blues.

El acorde séptima dominante, además de brindar una sonoridad blues, permite una variedad de posibilidades con las tensiones (9, b9, #9, #11, 13, b13 y combinaciones) lo que provee un mundo de posibilidades sonoras en la armonía y permite la construcción de progresiones con cualquier salto intervalico, además de las posibilidades con el enlace de las voces, como se puede apreciar en la cadena de acordes séptimas dominantes, entre dominantes secundarios y dominantes sustitutos en el cuarto compás de la primera presentación del VERSO 2 y en los compases del 12 al 15 y 16 de la Sección G o INSPIRACIONES, en los que se forma una cadena de acordes dominantes de forma cromática para la transición de la modulación de RE a Mib.



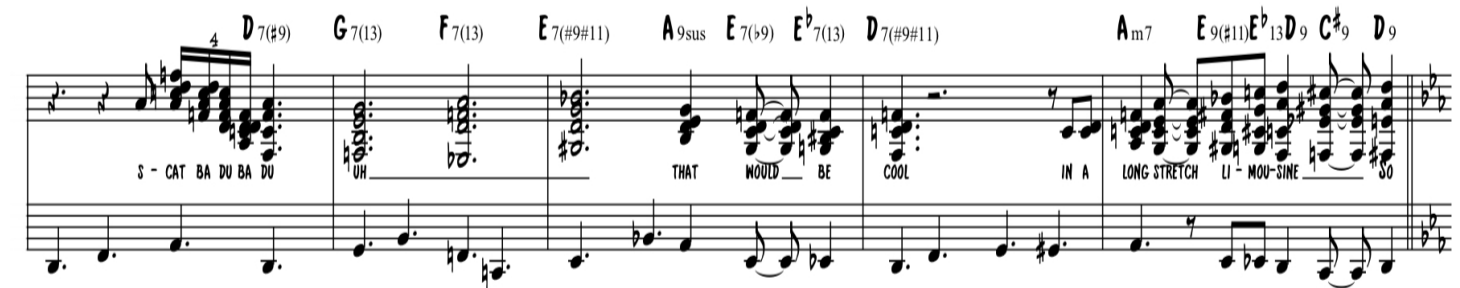
## ARREGLO DE VOCES SIN ACOMPAÑAMIENTO DE INSTRUMENTOS

Ilustración 7



Musical score for Illustración 7. Chords: B<sub>m7</sub>, A<sup>b</sup><sub>13</sub>(#11), G<sub>7</sub>(13), C<sup>#</sup><sub>9</sub>(#11), C<sub>7</sub>(#9), F<sup>#</sup><sub>7alt</sub>, B<sub>m7</sub>. Lyrics: OH LOVE REALLY MEANS JOY. Rhythm: DUM DUM DUM DA DUM DA DUM DUM DA DUM DA DA DUM DUM DUM DA.

Ilustración 8



Musical score for Ilustración 8. Chords: D<sub>7</sub>(#9), G<sub>7</sub>(13), F<sub>7</sub>(13), E<sub>7</sub>(#9#11), A<sub>9sus</sub>, E<sub>7</sub>(b9), E<sup>b</sup><sub>7</sub>(13), D<sub>7</sub>(#9#11), A<sub>m7</sub>, E<sub>9</sub>(#11), E<sup>b</sup><sub>13</sub>D<sub>9</sub>, C<sup>#</sup><sub>9</sub>, D<sub>9</sub>. Lyrics: S - CAT BA DU BA DU OH THAT WOULD BE COOL IN A LONG STRETCH LI - MOU-SINE SO.

(Tercer, cuarto y quinto compás de la primera presentación del VERSO 2, sección B)

( Del duodécimo al decimosexto compás de las sección G, INSPIRACIONES)

Un recurso muy utilizado en el jazz para re-armonizar, es el acorde dominante sustituto, que como podemos ver en la partitura, es un acorde que caracteriza a este arreglo. El acorde dominante sustituto no es más que un cambio tritonal de la tónica de un acorde séptima dominante, logrando que las notas del acorde sustituido se conviertan en notas de más tensión y en el caso de este arreglo, por ser música vocal a capela, le da un dinamismo armónico y sensación de más movimiento en las voces. Otro recurso muy útil para re-armonizar y que se aprecia en varios puntos de este arreglo, es el uso de acordes séptimas dominantes suspendidos, que retrasa la caída de la 3ra del acorde, volviendo el enlace de acordes un poco más interesante, como se puede apreciar a partir del tercer compás de la Coda o Sección J. Esta sección es una repetición y extensión del interludio, con el mismo motivo melódico y rítmico, pero con la variante armónica de la sumatoria de los acordes suspendidos.

Ilustración 9



Musical score for Ilustración 9. Chords: E<sup>b</sup><sub>13sus</sub>, E<sup>b</sup><sub>7</sub>, D<sub>7</sub>, D<sup>b</sup><sub>13sus</sub>, D<sup>b</sup><sub>7</sub>, E<sup>b</sup><sub>7sus</sub>, E<sup>b</sup><sub>7alt</sub>, D<sup>b</sup><sub>13sus</sub>, D<sup>b</sup><sub>7</sub>. Lyrics: DA RA.

(Del tercero al sexto compás de la CODA, sección J)

## ARREGLO DE VOCES SIN ACOMPAÑAMIENTO DE INSTRUMENTOS

En el Jazz, una progresión muy común y que es una de las cosas que lo caracteriza es la progresión II – V – I, que básicamente consiste en el salto de cuarta justa desde un acorde menor séptima a un acorde séptima dominante, continuando con otro salto de cuarta justa a un acorde que podría ser Mayor, menor o dominante. Esta progresión como tal no es tan frecuente en este arreglo, pero si el salto de cuartas, que en algunos casos se puede considerar como un II convertido en acorde séptima dominante saltando a un V7, o de un V7 a un I como acorde séptima dominante, como se puede apreciar en el primer y sexto compás de la INTRODUCCIÓN y en la transición de los últimos dos compases de los VERSOS 2 al primer compás de los INTERLUDIOS.

**Ilustración 10**



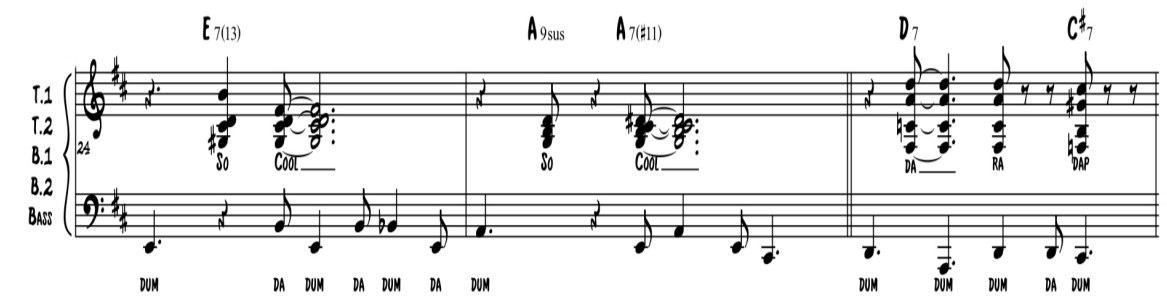
(Primer compás de la INTRODUCCIÓN)

**Ilustración 11**



(Sexto compás de la INTRODUCCIÓN)

**Ilustración 12**



(dos últimos compases del VERSO 2 y primero del INTERLUDIO)

### 2.4 Disposición de las Voces :

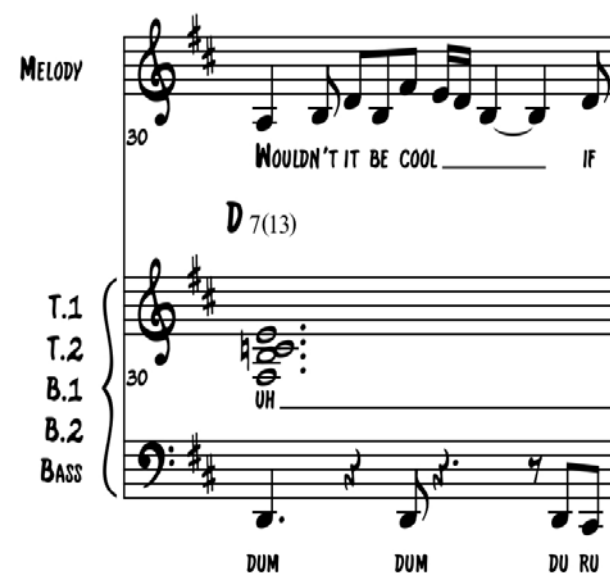
El grupo TAKE 6 cuenta con cantantes excepcionales, que manejan registros bastantes amplios y tienen gran sentido de la afinación y entonación, lo que les permite lograr un sin número de posibilidades sonoras como ensamble vocal. Si observamos la línea del primer tenor en la partitura, comienza dando la nota RE de la octava 5 y en el compás 59 la nota SOL sostenido de la octava 5, notas extremadamente altas para cualquier tenor. Y si nos fijamos en la línea de la voz del bajo, durante todo el arreglo se mantiene en un registro bastante grave, oscilando alrededor de la primera línea del pentagrama, es decir, el SOL de la octava 2. En los compases 5, 26 y 48 el bajo está dando la nota LA de la octava 1 y con frecuencia la nota FA sostenido de la octava 1, notas regularmente muy graves para una voz de bajo. Este mismo fenómeno sucede con los demás integrantes del grupo TAKE 6, aunque no está explícitamente reflejado en esta partitura, quienes conocemos y hemos estudiado al grupo TAKE 6 y el papel que desempeña cada integrante en el grupo, sabe que David Thomas es uno de los barítonos del grupo, y en esta canción “So Cool”, está haciendo voz de segundo tenor y parte de la línea de la voz solista.

## ARREGLO DE VOCES SIN ACOMPAÑAMIENTO DE INSTRUMENTOS

Para la disposición de las voces, La INTRODUCCIÓN que es una de las secciones en la que se emula la parte instrumental del arreglo, es la única sección en la que no hay solista, todas las voces cantan emulando la sesión de instrumentos. La línea de la melodía la hacen a distancia de octava el Tenor 1 y el Barítono 1, mientras que los Tenores 2, 3 y el Barítono 2 acompañan haciendo acordes a tres partes, aunque por momentos el Barítono 1 hace notas que no son de la melodía para completar los acordes a 6 partes, mientras el Tenor 1 sigue declarando las notas de la melodía, como se puede apreciar en el tercer tiempo del segundo compás y los últimos dos compases de la INTRODUCCIÓN.

A partir del VERSO comienza la voz del Tenor 3 a asumir la voz del solista, la cual se va intercalando con el Tenor 2 en los VERSOS 2 y la segunda mitad de la sección G o INSPIRACIONES. Cuando el Tenor 2 está haciendo el papel de solista, el Tenor 3 se une a las demás voces acompañantes y viceversa, lo que permite que hallan homofonías a 4 partes durante toda la canción. En los acordes que van construyendo verticalmente las cuatro voces acompañantes, regularmente hay dos de las voces que hacen la 3ra y 7ma de los acordes y entre las otras dos voces puede estar la 5ta justa y/o cualquiera de las tenciones disponibles (9na, 11na o 13na); notas que pueden caer en cualquiera de las 4 voces según el movimiento de la línea melódica de cada voz y la posición o inversión de los acordes que se van formando. Cuando los acordes están en posición cerrada, regularmente se encuentra en posición fundamental o en una inversión de la posición fundamental y cuando están en posición abierta, es el drop two, three y/o four de los acordes fundamentales o inversiones, que consiste en la transposición a una octava descendente de la segunda, tercera o cuarta nota del acorde cerrado.

**Ilustración 13**



MELODY  
30  
WOULDN'T IT BE COOL IF

D<sub>7(13)</sub>

T.1  
T.2  
B.1  
B.2  
BASS  
30  
UH

DUM DUM DU RU

(Acorde cerrado en posición fundamental)

**Ilustración 14**



DING PERFECT PEACE OF

G<sub>m7</sub> C<sub>7(13)</sub>

UH

(Inversiones de acordes cerrados)

**Ilustración 15**



WINNING EVERY GAME AND

B<sup>b</sup><sub>13sus</sub> B<sup>b</sup><sub>7(b9#11)</sub>

MIKE YEA

DU RU RU RU RU RU

(Inversiones de acordes abiertos, Drop 2 y Drop 2-4)

## ARREGLO DE VOCES SIN ACOMPAÑAMIENTO DE INSTRUMENTOS

Este arreglo, al ser creado para seis partes distintas y hacer uso constante de textura homofónica en el acompañamiento, permite que las voces no tengan que dar saltos de intervalos muy grandes, aunque por ser un arreglo cargado de cambios armónicos e intercambios modales, las voces resultan ser líneas melódicas con características poco convencionales. La línea melódica del Tenor 1, podríamos decir que es la más convencional, porque canta la melodía de la progresión armónica, la que consideramos como la segunda melodía principal que se superpone a la melodía de la canción y composición, pero la función principal de las demás voces en este tipo de arreglos, es completar los acordes con las notas adecuadas, logrando la sonoridad agradable del ensamble vocal. En este caso particular, por el estilo de música, la capacidad vocal e interpretativa y los cambios armónicos, la línea del bajo también resulta ser poco convencional, pero llena de virtuosismo, ya que además de llevar la responsabilidad de sostener la armonía y el ritmo, la voz está cargada de saltos de intervalos difíciles de afinar, conservando una tesitura grave y con algunos figurajes rítmicos comunes en instrumentos como el bajo y poco convencionales para la voz.

# So Cool

## Take 6

Composicion y Arreglo: Mark Kibble & David Thomas  
Transcripción: Alvaro Dinzey - 5 de marzo 2020

**INTRO**

♩ = 142

*ff*

Tenor 1  
da rap da ra du ru ru ba rum da uh oh da ra ra ra ra do ba do ba ra da um uh oh uh

Tenor 2  
da rap dup dap dup da uh oh dup du uh oh uh

Tenor 3  
da rap dup dap dup da uh oh dup du uh oh

Baritone 1  
da rap da ra du ru ru ba rum da uh oh da ra ra ra ra do ba do ba ra du uh oh uh

Baritone 2  
da rap dup dap dup da uh oh dup du uh oh uh

Bass  
ba dum dum dum du ru ru ru dum du dum du ru ru dum dum dum du ru dum du ru dum du dum dum dum dum du ru dum dum dum dum ba

Piano

♩ = 142

D9 C#7alt F#7 Gm7 C9 B13sus B7(13) Bb7(13) Fm7 A13sus A7alt/C# D7(13) F7alt Bb9 Eb9(#11)



So Cool

VERSO

A

T 1 *mp* uh oh so cool uh dap da  
 T 2 *mp* uh oh so cool uh **f** Lead Voice If they could just  
 T 3 **Lead Voice** Wouldn't it be cool if the worldwide world knew what I know about you Woul-dn't it be cool if the worldwide world could watch you makin' the dreams come true? dap da  
 B 1 *mp* uh oh so cool uh dap da  
 B 2 *mp* uh oh so cool uh dap da  
 B dum dum da ra dum dum da ra dum da dum dum du dum dum dum da ra dum da dum dum da ra du ru da dum da dum da ra dum dum da ra dum dum  
 Pno. **A** D7(13) C7(13) F7(13) G7(13) D7(13) A13sus Dmaj7 Am7 D7(13) Gm7 C7(13) F7(13) G7(13) D7(13) F#7alt

So Cool

**B**

T 1 *mf* see \_\_\_\_\_ uh \_\_\_\_\_ oh \_\_\_\_\_ love rea - lly means \_\_\_\_\_ joy \_\_\_\_\_

T 2 see \_\_\_\_\_ the things that I've seen Well then they could see \_\_\_\_\_ what love rea - lly means \_\_\_\_\_ And then they'd know joy \_\_\_\_\_ they've ne - ver

T 3 *mf* see \_\_\_\_\_ uh \_\_\_\_\_ oh \_\_\_\_\_ love rea - lly means \_\_\_\_\_ joy \_\_\_\_\_

B 1 *mf* see \_\_\_\_\_ uh \_\_\_\_\_ oh \_\_\_\_\_ love rea - lly means \_\_\_\_\_ joy \_\_\_\_\_

B 2 *mf* see \_\_\_\_\_ uh \_\_\_\_\_ oh \_\_\_\_\_ love rea - lly means \_\_\_\_\_ joy \_\_\_\_\_

B dum dum dum da dum da dum dum da dum da dum da dum dum da dum love rea - lly dum da dum da dum dum dum dum da

**B** B m7 C 13sus C 9 B m7 A b 13(#11) G 7(13) C #9(#11) C 7(#9) F #7alt B m7

Pno.

So Cool

21

T 1  
8  
cause once they know you they're ne - ver a - lone \_\_\_\_\_ so cool\_\_\_\_ so cool\_\_\_\_

T 2  
8  
known 'Cause once they know you \_\_\_\_\_ they're ne - ver a - lone \_\_\_\_\_ So cool\_\_\_\_ So Cool \_\_\_\_\_ So \_\_\_\_\_

T 3  
8  
cause once they know you they're ne - ver a - lone \_\_\_\_\_ so cool\_\_\_\_ so cool\_\_\_\_

B 1  
cause once they know you they're ne - ver a - lone \_\_\_\_\_ so cool\_\_\_\_ so cool\_\_\_\_

B 2  
cause once they know you they're ne - ver a - lone \_\_\_\_\_ so cool\_\_\_\_ so cool\_\_\_\_

B  
dum dum du ru da dum du ru da dum da dum da dum dum dum dum dap so cool da dum da dum da dum da dum da dum

Pno.  
C7(13) C#9 D9 G7(13) F#m11 B7alt E7(13) A9sus A7(#11)

Detailed description: This is a musical score for the song 'So Cool'. It features six vocal parts (T1, T2, T3, B1, B2, B) and a piano accompaniment (Pno.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The lyrics are: 'cause once they know you they're ne - ver a - lone \_\_\_\_\_ so cool\_\_\_\_ so cool\_\_\_\_'. The piano part includes chord symbols: C7(13), C#9, D9, G7(13), F#m11, B7alt, E7(13), A9sus, and A7(#11). The percussion part (B) has lyrics: 'dum dum du ru da dum du ru da dum da dum da dum dum dum dum dap so cool da dum da dum da dum da dum da dum'.



So Cool

**INTERLUDIO**

**C**

**ff**

T 1  
da rap dap da ra da rap dap da ra uy

T 2  
Cool! So Cool uy

T 3  
da rap dap da ra da rap dap da ra mh

B 1  
da rap dap da ra da rap dap da ra uy

B 2  
da rap dap da ra da rap dap da ra uy

B  
dum dum dum da dum dum dum dum da dum dum dum da dum dum du ru

**C**

D7 C#7 C7 D7 C#7 C7 A13sus A7alt

Pno.

So Cool

**D** *VERSO*  
*mp*

T 1  
uh \_\_\_\_\_ if they could feel \_\_\_ the sweet re-lease uh \_\_\_\_\_ uh \_\_\_\_\_ dap da

T 2  
*mp* *f* *mp* *f* **Lead Voice**  
uh \_\_\_\_\_ if they could feel \_\_\_ the sweet re lease uh \_\_\_\_\_ uh \_\_\_\_\_ And ther they could

T 3  
*f* **Lead Voice**  
Woul- dn't it be cool \_\_\_ if every-one could feel the way I felt the day I met you \_\_\_\_\_ sweet re-lease of fin - ding perfect peace Of knowing that their life is brand new \_\_\_\_\_ dap da

B 1  
*mp* *f* *mp*  
uh \_\_\_\_\_ if they could feel \_\_\_ the sweet re-lease uh \_\_\_\_\_ uh \_\_\_\_\_ dap da

B 2  
*mp* *f* *mp*  
uh \_\_\_\_\_ if they could feel \_\_\_ the sweet re-lease uh \_\_\_\_\_ uh \_\_\_\_\_ dap da

B  
dum dum da ra dum dum da ra dum da dum dum da dum dum dum da ra dum da dum da dum da ra du ru da dum da dum da ra dum dum da radum dum ba

Pno.  
**D** D7(13) C7(13) F7(13) G7(13) D7(13) Dmaj7 Gm7 C7(13) F7(13) G7(13) D7(13) F#7alt

So Cool

**E**

**T 1**  
leave their worries be - hind uh oh and then they'd have<sup>2</sup> the friend

**T 2**  
leave their wo-ries be - hind And then they could smell each rose each rose they find And then they'd have the friend that their

**T 3**  
leave their worries be hind uh oh and then they'd have<sup>2</sup> the friend

**B 1**  
leave their worries be hind uh oh and then they'd have the friend

**B 2**  
leave their worries be hind uh oh and then they'd have the friend

**B**  
dum dum dum da dum da dum dum da dum da dum da du ru da dum da dum dum da dum da dum dum dum dum da ra

**Pno.**  
**E** Bm7 C7(13) C#9 C9 Bm7 C7(13) Dmaj7

So Cool

43

T 1  
uh \_\_\_\_\_ they \_\_\_\_\_ *f* won't be a - lone a - ny more \_\_\_\_\_ so cool \_\_\_\_\_ so cool \_\_\_\_\_

T 2  
2 2 hearts are long - ing for And you know what, they won't be a - lone a - ny - more \_\_\_\_\_ So cool \_\_\_\_\_ So cool \_\_\_\_\_ So \_\_\_\_\_

T 3  
uh \_\_\_\_\_ they \_\_\_\_\_ *f* won't be a - lone a - ny more \_\_\_\_\_ so cool \_\_\_\_\_ so cool \_\_\_\_\_

B 1  
uh \_\_\_\_\_ they \_\_\_\_\_ *f* won't be a - lone a - ny more \_\_\_\_\_ so cool \_\_\_\_\_ so cool \_\_\_\_\_

B 2  
uh \_\_\_\_\_ they \_\_\_\_\_ *f* won't be a - lone a - ny more \_\_\_\_\_ so cool \_\_\_\_\_ so cool \_\_\_\_\_

B  
dum da dum du ru ru ru da dum da dum dum da du ru da dum dum dap da dum da dum da dum da dum da dum da dum da dum

Pno.  
D7sus Dmaj6 Em11 D9 C#m7 Cmaj7 B13sus B7alt E7(13) A9sus A9(#11)

Detailed description: This is a musical score for the song 'So Cool'. It consists of seven staves. The top five staves are for vocal parts: T1 (Tenor 1), T2 (Tenor 2), T3 (Tenor 3), B1 (Bass 1), and B2 (Bass 2). The sixth staff is for a Bass line (B) with rhythmic lyrics. The seventh staff is for Piano accompaniment (Pno.) with chord symbols. The key signature is D major (two sharps). The score starts at measure 43. Dynamics include a forte (*f*) marking. The lyrics for the vocal parts are: 'uh \_\_\_\_\_ they \_\_\_\_\_ *f* won't be a - lone a - ny more \_\_\_\_\_ so cool \_\_\_\_\_ so cool \_\_\_\_\_'. The bass line lyrics are: 'dum da dum du ru ru ru da dum da dum dum da du ru da dum dum dap da dum da dum da dum da dum da dum da dum da dum'. The piano accompaniment includes chord symbols: D7sus, Dmaj6, Em11, D9, C#m7, Cmaj7, B13sus, B7alt, E7(13), A9sus, and A9(#11).

So Cool

INTERLUDIO

The musical score is for the piece "So Cool" and includes an "INTERLUDIO" section. It is written for a vocal ensemble and piano accompaniment. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 8/8. The score is divided into seven parts: T1, T2, T3, B1, B2, B, and Pno. The vocal parts (T1, T2, T3, B1, B2) all feature a "ff" (fortissimo) dynamic marking. The lyrics for the vocalists are: T1: "da rap dap da ra da rap dap da ra so cool"; T2: "cool eh So cool uh yea cool"; T3: "da rap dap da ra da rap dap da ra so cool"; B1: "da rap dap da ra da rap dap da ra so cool"; B2: "da rap dap da ra da rap dap da ra so cool"; B: "dum dum dum da dum dum dum dum da dum dum dum da dum dum du ru da du ru dum". The piano accompaniment (Pno.) includes a key signature change box at the beginning of the interlude, indicating the key signature is D major. The chord progression for the piano part is: F, D7, C#7, C7, D7, C#7, B7, C7, D9.

INSPIRACIONES

G

T 1  
uh \_\_\_\_\_ ah \_\_\_\_\_ ow \_\_\_\_\_ so cool \_\_\_\_\_ du \_\_\_\_\_

T 2  
uh \_\_\_\_\_ ah \_\_\_\_\_ ow \_\_\_\_\_ so cool \_\_\_\_\_ du \_\_\_\_\_

**Lead Voice**  
T 3  
Coo-ler than the cool that's in an o-cean breeze Coo-ler than watching Mo-hammed A - li bring Frazier to his knees \_\_\_\_\_ Coo-ler than the coo-lest cool that miles could e-ver blow Coo-ler than

B 1  
uh \_\_\_\_\_ ah \_\_\_\_\_ ow \_\_\_\_\_ so cool \_\_\_\_\_ du \_\_\_\_\_

B 2  
uh \_\_\_\_\_ ah \_\_\_\_\_ ow \_\_\_\_\_ so cool \_\_\_\_\_ du \_\_\_\_\_

B  
du ru da dum dum dum dum dum dum dap da dum da dum da dum da dum da du ru ru du ru da so cool \_\_\_\_\_ da du ru dum \_\_\_\_\_ da du ru dum dum dum

Pno.  
G B 13sus F#m11 B9 F#m11 B7(#9) E 13sus E13(#9#11)

So Cool

58

T 1  
dap dap dap dap now \_\_\_ ain't that cool bop shu wop shu - be - do coo - ler than wat - ching Be - bop

T 2  
dap dap dap dap now \_\_\_ ain't **Lead Voice** Coo - ler than sin-gin' on the cor - ner wat-chin' pe - nies fall in the hat Coo-ler than wat-chin' Bird be-bop or wat-chin'

T 3  
e-very re-la-tive the-ory that Eins - tein \_\_\_ could e-ver know that cool bop shu wop shu be do coo - ler than wat - ching Be - bop

B 1  
dap dap dap dap now \_\_\_ ain't that cool bop shu wop shu be do coo - ler than wat - ching Be - bop

B 2  
now \_\_\_ ain't that cool bop shu wop shu be do coo - ler than wat - ching Be - bop

B  
dum dum dum dum now \_\_\_ ain't that dum ba dum dum dum da du ru ba dum du ru ru dum dum dum dum dum dum dum

Pno.  
B7 B7(13) C7(13) C#7(13) D7(13) Am7 D7(13)

So Cool

63

T 1  
s - cat ba du ba du uh that would be cool in a long stretch li - mou - sine so

T 2  
E - lla do a scat Coo - ler than being on the co - ver on a fa - mous ma - ga - zine Coo - ler than - ooh! wea - ring fan - cy shades Coo -

T 3  
s - cat ba du ba du uh that would be cool in a long stretch li - mou - sine so

B 1  
s - cat ba du ba du uh that would be cool in a long stretch li - mou - sine so

B 2  
s - cat ba du ba du uh that would be cool in a long stretch li - mou - sine so

B  
dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum da dum dum dum dum li - mou - sine so

Pno.  
D7(#9) G7(13) F7(13) E7alt A9sus E7(b9) Eb7(13) D7(#9) Am7 E9(#11) Eb13 D9 C#9 D9



So Cool

**H**

T 1  
cool be \_\_\_ like Mike yea \_\_\_ know - ing you \_\_\_ by your name cool

T 2  
- ler than being Mi - chael Jor - dan win - ning \_\_\_ e - very game And e - very - one in the whole wide world \_\_\_ Coo -

T 3  
cool be \_\_\_ like Mike yea \_\_\_ know - ing you \_\_\_ by your name \_\_\_ cool \_\_\_

B 1  
cool be \_\_\_ like Mike yea \_\_\_ know - ing you \_\_\_ by your name \_\_\_ cool \_\_\_

B 2  
cool be \_\_\_ like Mike yea \_\_\_ know - ing you \_\_\_ by your name \_\_\_ cool \_\_\_

B  
dum dum da dum dum du ru ru ru ru ru yea \_\_\_ ba dum du ru ba dum dum know - ing you \_\_\_ by your dum

**H** Eb9 Bb13sus Bb7(b9#11) Bb9sus Ebm7 Bmaj7 Bb7sus A9(b5)

Pno.

So Cool

72

T 1  
uh \_\_\_\_\_ and a sche - dule\_\_ full of time\_\_ with peo - ple wai - ting in line\_\_

T 2  
- ler than po - ckets full of mo - ney\_\_\_\_\_ Coo - ler than your name lights\_\_ on Broa - dway\_\_\_\_\_ So Cool

T 3  
uh \_\_\_\_\_ and a sche - dule\_\_ full of time\_\_ with peo - ple wai - ting in line\_\_

B 1  
uh \_\_\_\_\_ and a sche - dule\_\_ full of time\_\_ with peo - ple wai - ting in line\_\_

B 2  
uh \_\_\_\_\_ and a sche - dule\_\_ full of time\_\_ with peo - ple wai - ting in line\_\_

B  
dum du ba dum ba du ru ru du ru ru full of dum dum dum dum dum da dum du ru da dum du ru dum dum dum dum

Pno.  
A<sup>b</sup>m9 A<sup>b</sup>13sus G<sup>b</sup>13sus B 13sus E9(13)/C# E<sup>b</sup> Gm11 C7alt

So Cool

*ESTRIBILLO*

I

T 1  
 so cool\_\_\_ so cool\_\_\_ so cool\_\_\_ That would be so cool\_\_\_ so cool\_\_\_ so cool\_\_\_

T 2  
 So\_\_\_ Cool if the whole wide world knew what I knew it would be so\_\_\_ cool wo\_\_\_ So\_\_\_ cool\_\_\_ So cool\_\_\_ So

T 3  
 so cool\_\_\_ so cool\_\_\_ so cool\_\_\_ that would be so cool so cool\_\_\_ so cool\_\_\_

B 1  
 so cool\_\_\_ so cool\_\_\_ so cool\_\_\_ that would be so cool so cool\_\_\_ so cool\_\_\_

B 2  
 so cool\_\_\_ so cool\_\_\_ so cool\_\_\_ that would be so cool so cool\_\_\_ so cool\_\_\_

B  
 dum da ra dum dum dum ba dum dum ba dum da ra dum that would be so cool ba dum ba dum du ru dum dum dum da dum da

Pno.  
 I F13sus F7(13) B<sup>b</sup>13sus B<sup>b</sup>13(b9) Gm11 E<sup>b</sup>9 D9 D<sup>b</sup>9 C9 F9sus F9 B<sup>b</sup>9sus B<sup>b</sup>9(#11)

So Cool

**CODA**

**J**

T 1  
da rap dap da ra da rap dap da ra da rap dap

T 2  
cool wo so cool If the whole wide world knew what I knew

T 3  
da rap dap da ra da rap dap da ra da rap dap

B 1  
da rap dap da ra da rap dap da ra da rap dap

B 2  
da rap dap da ra da rap dap da ra ra ra da rap dap

B  
dum dum ba dum dum dum dum dum da dum dum dum dum dum dum dum ba dum dum dum

**J**

Pno.  
E<sup>b</sup>7 D7 D<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup>13sus E<sup>b</sup>7 D7 D<sup>b</sup>13sus D<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup>7sus E<sup>b</sup>7alt

So Cool

87

*unis.* *divisi*

T 1  
da ra da ra ra mh da ra ra ra ra mh da ra ra ra da

T 2  
it would be so cool ra da

T 3  
da ra da ra ra mh da ra ra ra ra mh da ra ra ra da

B 1  
da ra da ra ra mh da ra ra ra ra mh da ra ra ra da

B 2  
da ra da ra ra mh da ra ra ra ra mh da ra ra ra da

B  
dum du ru dum du ru du ru ru dum

Pno.  
D<sup>b</sup>13sus D<sup>b</sup>7 D<sup>b</sup>13 B 13 B<sup>b</sup>7alt E<sup>b</sup>7alt



### 3. HERRAMIENTAS APLICABLES PARA UN CORO MIXTO:

#### 3.1 Distribución de las voces:

Un grupo coral mixto está compuesto por grupos de cuerdas según la tesitura, en las voces más agudas representada por las mujeres tenemos la cuerda de las SOPRANOS, las voces intermedia representada por mujeres con la cuerda de las CONTRALTOS y otra parte por hombres con la cuerda de los TENORES, y las voces más graves están representadas por hombres con la cuerda de los BAJOS. Una agrupación coral puede estar integrada por un mínimo de 8 personas, es decir 2 voces por cuerda, hasta un coro integrado por cientos de voces, que recomendablemente debe haber un 50% de hombres y un 50% de mujeres y cada cuerda debe estar representada por una cuarta parte del total de personas que integran un coro.

Regularmente un arreglo coral está creado a cuatro partes o voces, una línea para las SOPRANOS, una línea para las CONTRALTOS, una línea para los TENORES y una última para los BAJOS, pero si observamos el ensamble vocal del grupo TAKE 6, ellos son un grupo integrado solo por hombres clasificados en tres cuerdas ( 3 tenores, 2 barítonos y 1 bajo) sin embargo sus arreglos son a seis voces o partes. Ahora imaginemos que a estos seis hombres que integran al grupo TAKE 6 le sumamos seis mujeres (3 sopranos y 3 contraltos o 2 sopranos, 2 meso-sopranos y 2 contraltos) con seis voces o partes distintas más, es decir, que tendríamos un ensamble vocal de doce voces y partes, lo que nos permitiría tener un sin número de posibilidades de texturas, armonías, emulación de varios instrumentos simultáneamente, entre otros.

Las posibilidades de dividir las voces o partes en un arreglo coral, solo depende de la cantidad de personas que lo integran y el concepto, estilo, sonoridad y tipo de textura que quisiéramos lograr como arreglistas. Las texturas monofónicas o unísono en el género a capela, es un recurso que se usa para dar variedad como se aprecia en el arreglo de TAKE 6, que lo usaron brevemente en los últimos tiempos de los compases 33, 74 de las voces acompañantes y en el antepenúltimo compás de la Coda o final. Regularmente los unísonos en ensambles mixtos se dividen a un intervalo de octava entre las voces femeninas y masculinas, es decir, SOPRANOS y CONTRALTOS en una misma octava y TENORES y BAJOS en una misma octava más grave, pero dependiendo de la altura, el movimiento de la melodía y la sonoridad que se quiera lograr, podrían dividirse en tres octavas y se pueden distribuir dándole la octava más aguda a la cuerda de las SOPRANOS, la octava del medio a CONTRALTOS y TENORES y la octava más grave a la cuerda de los BAJOS. Las texturas homofónicas pueden ser tanto un recurso, como la textura completa de un arreglo, y puede dividirse formando acordes desde dos hasta siete partes distintas o acordes de ocho partes o más,

## ARREGLO DE VOCES SIN ACOMPAÑAMIENTO DE INSTRUMENTOS

doblando a distancias de octava las notas que consideremos apropiadas para la sonoridad que se quiere lograr. En las texturas polifónicas y contrapuntísticas sucede igual que con las homofónicas, puede ser un recurso o la textura que caracteriza a un arreglo como podemos ver en el arreglo de TAKE 6, que aunque cuenta con un poco de las tres texturas, la que predomina es la polifónica y contrapuntística.

Una de las características del estilo a capela contemporáneo es la emulación de otros estilos y géneros musicales con las voces. En el análisis que le hemos hecho al arreglo del grupo TAKE 6, pudimos concluir que emulan la fusión del Góspel, el Jazz y el Blues a capela, y uno de los aspectos importantes para lograrlo, es la distribución de los elementos más importantes de cada estilo entre sus voces. Para lograr interpretar cualquier estilo de música con las voces a capela, debemos tomar en cuenta la instrumentación que lo caracteriza y los patrones rítmicos y melódicos que regularmente hace cada instrumento. Si observamos el arreglo del grupo TAKE 6, la línea de la voz de BAJO emula lo que regularmente el instrumento de bajo hace en el Jazz y el Blues y por momentos en el Góspel y/o Funk, las demás voces emulan los patrones rítmicos y armónicos jazzísticos de un Big band y lo alternan y combinan con respuestas y apoyos de coro Góspel, es decir, que resaltan las partes más importantes de cada estilo, en los momentos que esos estilos juegan un papel protagónico durante la canción, además de la interpretación de la voz solista que hace total alusión al Blues, Jazz y Góspel.

Si quisiéramos hacer un arreglo vocal a capela para un coro mixto que emule cualquier estilo de música, aplicando la distribución de las voces del grupo TAKE 6 en su arreglo de la canción *"So Cool"*, el primer paso que recomendamos después de tener determinada la progresión armónica de nuestro arreglo, es crear la emulación del instrumento de bajo en la cuerda de voces de los BAJOS, usando onomatopeyas como "dum, bum y ba-dum" y/o usando palabras de la canción que se puedan adaptar a la rítmica del bajo, luego determinar cual de las cuerdas de voces haría la melodía, la cual podría estar repartida entre dos de las cuerdas vocales, es decir, que una parte de la canción la asuman los TENORES y otra parte las SOPRANOS, y por último, crear la emulación de patrones rítmicos del estilo que estemos trabajando, con onomatopeyas y/o usando palabras de la letra de la canción, armonizadas a dos, tres y/o cuatro partes, combinando a gusto las diferentes texturas (monofonía, homofonía y polifonía contrapuntística) con las cuerdas de CONTRALTOS y SOPRANOS si los TENORES tienen la melodía o CONTRALTOS y TENORES si las SOPRANOS tienen la melodía. Si las armonías serían a tres partes, podemos dividir a los TENORES a dos voces y completar la armonía con las CONTRALTOS o viceversa, y si queremos construir acordes a cuatro partes podemos dividir en dos voces las cuerdas de los TENORES y las CONTRALTOS.



### 3.2 Conducción de las voces:

El Prof. Eduardo Correa en su objeto de conferencia “Apuntes sobre la creación de arreglos corales” (2016), recomienda evaluar y conocer las capacidades y limitaciones vocales de la agrupación o coro a la que le haremos el arreglo, para lograr una óptima interpretación de nuestro trabajo creativo (Correa, 2016), pero cuando no tenemos la oportunidad de acceder a esas particularidades o el arreglo que haremos es para que pueda ser cantado por cualquier ensamble coral, algunas de las recomendaciones para la conducción de las voces, es que generalmente debemos tomar en consideración evitar las líneas melódicas y rítmicas con un alto nivel de complejidad, mantener las voces dentro de sus tesituras, evitar los saltos de intervalos muy grandes, bruscos y de manera contigua, tratando de mantener las líneas melódicas de cada cuerda vocal por notas de paso, bordaduras, apoyaturas, entre otros. Conservar una distancia máxima de un intervalo de sexta y un mínimo de segunda mayor entre las voces de TENOR, CONTRALTO y SOPRANO, y un intervalo máximo de décima entre la voz de BAJO y TENOR. En caso de poner motivos y patrones rítmicos que van a una velocidad considerablemente rápida, evitar poner mucho movimiento interválico y considerar los momentos de respiración.

Aunque el arreglo del grupo TAKE 6 está hecho a partir de sus particularidades y peculiaridades vocales, hay algunas características del trabajo conductual de las voces que es aplicable a un ensamble coral mixto. Una de las técnicas para el proceso de la creación de las líneas melódicas que hará cada voz, es definir previamente la progresión armónica de la canción, para a partir de la armonía comenzar a crear la línea del bajo, luego la línea de la melodía principal de la canción o la melodía de la armonía; que como dijimos anteriormente es la segunda melodía principal, y concluir creando las líneas melódicas intermedias que complementan los acordes. Obviamente, la línea del bajo le corresponde a la cuerda de los BAJOS, pero en las demás líneas melódicas, va a depender de que cuerda de voces este haciendo la melodía principal de la canción, por ejemplo, en el grupo TAKE 6, la melodía de la canción está repartida entre el segundo y tercer TENOR, es decir, que la melodía de la armonía lo hace el primer TENOR durante toda la canción. Si planteamos el arreglo del grupo TAKE 6 en un coro mixto, podríamos decir que la melodía principal estaría repartida entre las CONTRALTOS y MESO-SOPRANOS y la melodía de la armonía lo harían las SOPRANOS. En cuanto a las voces intermedia, podríamos crear desde dos a seis líneas melódicas más, que complementen los acordes entre la melodía y el bajo. En el arreglo del grupo TAKE 6, hay tres líneas de voces entre el bajo y la melodía de la armonía, que va formando acordes a cinco partes; aunque el bajo esta rítmicamente divorciado de las demás, en esencia está dando las notas que define a los acordes. Si observamos la partitura, cuando la melodía de la armonía se mueve entre las notas RE y LA de la octava 4, los acordes que van construyendo las demás líneas, mayormente son en posición cerrada, en el que los intervalos más grande entre las voces son de tercera, pero cuando la melodía de la armonía se mueve a notas más agudas, entiéndase por encima de la nota LA de la octava 4, los acordes que van formando las demás líneas de voces se mueven en posición abierta (drop 2, drop 3 y/o drop 4), lo que permite

## ARREGLO DE VOCES SIN ACOMPAÑAMIENTO DE INSTRUMENTOS

que las voces intermedia se mantengan dentro de su tesitura y su movimiento melódico sea de intervalos cercanos. Como hemos podido observar, El grupo TAKE 6 durante la mayor parte de la canción se mantiene construyendo acordes a cinco y seis partes o voces, como parte del estilo emulado (Jazz) y la textura que los caracteriza (armonías disonantes), pero para la construcción de acordes en el arreglo de un coro mixto, no es necesario que las voces construyan acordes de cinco, seis, siete o más partes constantemente y durante toda la canción, lo que recomendamos, es que cuando la melodía de la canción o de la armonía se mueve en tesitura intermedia o grave, asumiendo que está asignada a la cuerda de las SOPRANOS, crear líneas que construyan acordes de menos partes o voces y cuando la melodía se mueve en tesituras más agudas, construir acordes de más partes y voces, creando nuevas líneas melódicas entre las voces intermedia, dividiendo las cuerdas de CONTRALTO y TENORES en dos o tres partes según la altura de la melodía.

En el cuarto compás de la segunda presentación del Verso 2 en la partitura del grupo TAKE 6, podemos observar algo similar a lo que recomendamos; la melodía de la armonía inicia desde un punto agudo y va descendiendo hacia un punto más grave, disminuyendo la cantidad de partes o voces hasta convertirse en un unísono. Al aplicarlo en un coro mixto, ese primer punto más agudo podría comenzar con un acorde de seis o siete partes, y a medida que la melodía desciende, se puede ir eliminando una parte del acorde hasta llegar al unísono o viceversa si la melodía de la armonía va ascendente desde una nota grave a una más aguda.

**Ilustración 16**



The illustration shows three staves of musical notation. The top staff is a vocal line with lyrics "FIND AND THEN THEY'D". The middle staff is a piano accompaniment with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a common time signature (C). It features a complex chord structure with a 7(13) chord and various intervals, with lyrics "OH AND THEN THEY'D HAVE THE". The bottom staff is a bass line with lyrics "AND THEN THEY'D HAVE THE".

(Cuarto compás de la segunda presentación del VERSO 2, sección E)

### 3.3 CONCLUSIÓN:

La voz como instrumento musical nos brinda un mundo de posibilidades sonoras, a pesar de las limitaciones que pueda tener la voz con las extensiones y rangos a nivel general, por otro lado nos brinda posibilidad con la variedad de timbres entre los diferentes tipos de voces. Una de esas posibilidades es la capacidad de hacer música vocal sin la necesidad de acompañamiento de instrumentos. En la contemporaneidad, grupos como el de los TAKE 6, han demostrado como recrear con las voces estilos de música que normalmente se tocan con instrumentos y como en su caso particular fusionar diferentes estilos de música.

Para hacer un arreglo de voces a capela contemporáneo, hay que pensarlo como si se estuviera haciendo para una banda u orquesta. Al igual que con los instrumentos, solo hay que tomar en cuenta los límites, rangos y tesituras de las voces para una óptima interpretación. Una ventaja que te brindan las voces sobre los instrumentos, es que cuando se hace un arreglo para un ensamble instrumental específico, hay que adaptarse a la sonoridad que te brindan los instrumentos que componen ese ensamble, pero cuando ese mismo arreglo hay que llevarlo a un ensamble de voces, las posibilidades sonoras son un poco mayores, porque las voces pueden emular sonidos parecidos a algunos instrumentos, con el uso estratégico de los timbres en combinación con las vocales, consonantes y las posibilidades sonoras de los articuladores bucales. En el arreglo analizado del grupo TAKE 6, pudimos observar como las cuatro voces acompañantes, por momentos emulaban parte de lo que haría una sección de metales de un Big band y en otros momentos hacían lo que regularmente hace un coro Góspel, apoyando frases y respuestas; en pocas palabras, resaltaban las ideas musicales que juegan un papel protagónico en esos momentos.

Como pudimos ver en el capítulo de herramientas aplicables para un coro mixto, muchas de las técnicas y conceptos para arreglar música a capela contemporánea que usaron David Thomas y Mark Kibble en el arreglo del grupo TAKE 6, son totalmente aplicables para cualquier tipo de ensamble vocal, como en el caso específico de ensambles de coros mixtos. Son muchas las posibilidades de distribuir, dividir y conducir las voces en un coro mixto que cuente con 12 o más integrantes, por que aunque la clasificación de un coro es de cuatro voces, el que cada cuerda cuente con 4 o más cantantes, permite la posibilidad de crear 8 o más partes o líneas de voces distintas y jugar con las diferentes texturas con esas 8 partes o voces, además de las sonoridades que se pueden lograr al emular un estilo de música como la bachata, el merengue, una salsa, un bolero, entre otros.



### 4. MARCO PROYECTUAL:

A continuación presentaremos las partituras completas y musicalizaciones audio visuales de arreglos y composiciones requeridos por la Escuela Internacional de Música Contemporánea de la Facultad de Arquitectura y Artes de la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña UNPHU, para mostrar especialización en el área de Composición Arreglo y Producción.

#### 4.1 Arreglo de Voces

Es un arreglo coral de la canción *“Brindo por Ti”*, poema de desamor del compositor argentino Mario Clavell y popularizada por el cantante dominicano Lope Balaguer en los años 70. En este arreglo aplicamos las herramientas recomendadas en el proyecto de investigación, emulando el estilo bolero.

En la primera sección y verso, la melodía inicia en la cuerda de los tenores en los primeros 3 compases y a partir del cuarto compas la melodía continua en la cuerda de las sopranos. En esta sección y verso, se recrea un acompañamiento de cuerdas con homofonía de 3 a 7 voces, que mayormente va en contrapunto con la melodía y por momentos hacen homofonía con la melodía, usando onomatopeyas y palabras con letras de la misma canción. En la segunda sección y estribillo, se comienza a recrear rítmicamente el bolero, con una parte de la cuerda de los bajos emulando lo que rítmicamente hace un instrumento de bajo en el bolero, la melodía permanece en la cuerda de las sopranos y en las voces intermedias (contraltos, tenores y barítonos), por momentos, como en el caso específico de los primeros compases del estribillo, se seccionan las voces femeninas y masculinas, en el que las mujeres cantan en homofonía a 3 voces con la melodía y los hombres con la excepción del bajo, van en contrapunto de las mujeres respondiendo también con homofonía a 2 y 3 voces. Cuando no están seccionados, las contraltos, tenores y barítonos se unen en homofonía, acompañando en contrapunto con la melodía y el bajo, o en homofonía con la melodía y el bajo.

# Brindo Por Ti

## Arreglo de Voces

Música y Letra: Mario Clavell  
Arreglo: Alvaro Dinzey 16-2522

**A**  $\text{♩} = 75$

Soprano: *mp* el vie-jo bar *f* si-llas en el mis-mo rin-con a me-dia luz *mf* don-de/ha-bla-mos de mil co-sas sen-ci-llas sien-ta-te mi/a-mor pri-me-ro

Alto: *mp* el vie-jo bar *f* si-llas uh luz a me-dia luz *mf* don-de/ha-bla-mos de mil co-sas sen-ci-llas sien-ta-te mi/a-mor mi-a-mor pri-me-ro

Tenor: *f* En el vie-jo bar *mp* nues-tras dos si-llas uh luz *mf* don-de/ha-bla-mos de mil co-sas sen-ci-llas sien-ta-te mi/a-mor pri-me-ro

Bajo: *mp* en el vie-jo bar *f* si-llas uh luz *mf* don-de/ha-bla-mos de mil co-sas sen-ci-llas sien-ta-te mi/a-mor pri-me-ro

Chords: F E $\flat$ 7(#11) D7alt D $\flat$  C7 G-7 C7(#11) F F7 C7sus B $\flat$ -6 A-7 G/B C $\sharp$ 7 D-7 G-7 C7 G F E $\flat$  D $\flat$ 7 C B $\flat$ 6 A7alt

9

S: *f* tu-en el pia-no a-que-lla me-lo-di-a que nos hi-zo so-ñar mas de/u-na vez hoy no/es-tas jun-to/a mi y/a tu si-lla ba-ci-a mien-tras el pia-no jue-ga yo le di-re *accel. rit.*

A: *f* tu-en el pia-no a-que-lla me-lo-di-a uh hoy no es-tas jun-to/a mi ah yo le di-re *f*

T: *f* tu-en el pia-no a-que-lla me-lo-di-a uh hoy no es-tas jun-to/a mi ah yo le di-re *f*

B: *f* tu-en el pia-no a-que-lla me-lo-di-a uh hoy no es-tas jun-to/a mi ah yo le di-re *f*

Chords: A $\flat$ maj7 G $\flat$ maj7(#11) G-11 C G-7/B $\flat$  A7(13) A7( $\flat$ 13) D7sus D7( $\flat$ 9) G/B B $\flat$ -6 A-7 D-9 G7(13) G7( $\flat$ 13) G7 E $\flat$  D $\flat$ 6(#11) C7sus C7( $\flat$ 9)

©Alvaro Dinzey 16-2522

Brindo Por Ti

**B** *a tempo*

S  
brin-do por ti... por las ho-ras de/a-mor que te di... ya lo vez yo tam-bien es-toy bien... brin-do por ti... ya com-pren-di... don-de/es-tes don-de-va-llas sin mi... que/es me-jor ol-vi-dar nues-tro/a-yer...

A  
brin do por ti... por las ho-ras de/a-mor que te di... ya lo vez yo tam-bien es-toy bien... ti... brin-do por ti... ya com-pren-di... don-de/es-tes don-de-va-llas sin mi... que/es me-jor ol-vi-dar nues-tro/a-yer...

T  
brin-do yo brin-do por ti... brin-do por ti... brin-do por ti... ya com-pren-di... don-de/es-tes don-de-va-llas sin mi... que/es me-jor ol-vi-dar nues-tro/a-yer... brin-do por ti...

B  
yo brin do por ti... yo brin-do por ti... brin-do por ti... ba dum ba dum dum dum ba dum dum brin-do por ti...

F A7 D-7 D-/C Bbmaj7 G-9 A13sus Eb7(#11) D7sus D7(b9) G-7 G-7 A-7 Bb F/A C-7

1.

27

S  
co-mo te va... cuen-ta-me de tu vi-da... di-me/al fin la a-le-gri-a... de-sa-ber-te fe-liz oh...

A  
*mf* y co-mo te va... vi-da... gri-a... de-sa-ber-te fe-liz oh...

T  
*mf* y co-mo te va... vi-da... gri-a... ah fe-liz oh...

B  
*mf* y co-mo te va... dum dum vi-da... gri-a... ah fe-liz oh... ba dum

B-7(b5) Bb-6 A-9 D-7 D-/C G7/B F/A F-/Ab G7sus C7sus C7alt

Brindo Por Ti

**C** *ff* *rit.*

S  
soy muy fe - liz y si/a - ho - ra me/has vis - to llo - rar es tan so - lo de fe - li - ci - dad por que brin - do por ti uh

A  
soy muy fe - liz y si/a - ho - ra me/has vis - to llo - rar es tan so - lo de fe - li - ci - dad por que brin - do por brin - do por ti brin - do por ti uh

T  
soy muy fe - liz soy muy fe - liz soy muy fe - liz por que brin - do por brin - do por ti brin - do por ti uh

B  
soy muy fe - liz soy muy fe liz dum dum soy muy fe - liz por que brin - do por brin - do por ti brin - do por ti uh

B<sup>b</sup>add9 B-7(b5) E7alt A-9 A-7 D-7 G7(13) G7(b13) G7 G7(b9) C7sus Fmaj9 E<sup>b</sup>maj9 Fadd9



### 4.2 Arreglo para Sección Rítmica Extendida

La sección rítmica es un grupo musical compuesto por instrumentos armónicos, melódicos y rítmicos, comúnmente integrado por la batería, bajo, piano y guitarra. Su función principal es fungir como soporte rítmico y armónico a los instrumentos melódicos y/o cantantes, proporcionando el pulso, la métrica, los acentos rítmicos, la estructura armónica y el equilibrio por compensación; se podría decir, que la sección rítmica es el corazón de una banda, que puede funcionar como un grupo completo y autosuficiente o como sección de un ensamble más grande. Cabe destacar, que la sección rítmica puede variar según el estilo, género, cultura y folklor, como es el caso de muchos ritmos latinos, que como base rítmica, en vez de usar batería usan percusión, y como base armónica, en vez de usar piano y guitarra, solo usan el piano y otros solo usan la guitarra. La sección rítmica como comúnmente se conoce (batería, bajo, piano y guitarra), ha estado de la mano y ha acompañado a la música popular y comercial desde los comienzos del Jazz, Rock and roll, Funk, entre otros. En el transcurrir de la evolución de la música popular y la sección rítmica, se han incluido otros instrumentos y elementos (percusión, voces de fondo o coros, teclados eléctricos, entre otros.) como parte de la sección rítmica, en busca de nuevas y diferentes sonoridades, logrando que la extensión de la sección rítmica sea algo común en los últimos 40 años aproximadamente.

La canción que hemos escogido para adaptar y versionar en este formato instrumental de sección rítmica extendida, que incluye batería, percusión, bajo eléctrico, 2 guitarras eléctricas, 2 teclados eléctricos y 3 voces de fondo, que acompañan a una voz femenina (solista), es la canción “*Nuestro Amor*” del compositor dominicano Juan Luis Guerra, canción que se dio a conocer al estilo merengue romántico en voz de la cantante dominicana Maridalia Hernández en la década de los 80. En esta ocasión, esta canción se presenta sobre un arreglo, versión y adaptación al estilo pop.

# Nuestro Amor

Sección Rítmica Extendida

Letra y Música: Juan Luis Guerra  
Arreglo: Alvaro Dinzey 16-2522

MID. SHUFFLE ♩ = 100  
INTRO

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

- LEAD VOCAL**: A single staff with a treble clef and a key signature of one flat.
- B. VOCALS**: A single staff with a treble clef and a key signature of one flat.
- PIANO**: A grand staff with treble and bass clefs. It includes chord diagrams above the treble staff and performance markings like 'ME' (mezzo-forte) and 'MUTE'.
- KEYBOARD**: A grand staff with treble and bass clefs. It includes a 'STRING' marking and a 'ME' marking.
- ELECTRIC GUITAR 1**: A single staff with a treble clef. It includes a 'MUTE' marking and a 'SIMIL...' instruction.
- ELECTRIC GUITAR 2**: A single staff with a treble clef.
- ELECTRIC BASS**: A single staff with a bass clef. It includes a 'ME' marking.
- DRUM SET**: A single staff with a drum clef. It includes 'SIMIL...' and 'FILL' markings.
- PERCUSSION**: A single staff with a drum clef.

Chord diagrams are provided for the piano part, including F, Eb/F, D-7, C/O, BbMA7, G-7, Bb/C, C/O, DbMA7, and EbMA7. The score is divided into measures numbered 1 through 7 at the bottom.

Nuestro Amor

The musical score is arranged in a multi-staff format. At the top, the vocal parts (L.V. and B.V.) are shown with rests. The piano accompaniment (PNO.) features a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand. The keyboard (KEY.) part consists of sustained chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. The electric guitar parts (E.Gtr. 1 and E.Gtr. 2) include a 'MUTE' section for the first guitar and 'STRUMMING' for the second. The bass (E.B.) provides a consistent rhythmic accompaniment. The percussion section (PERC.) includes a tambourine and shocallo, with specific rhythmic patterns and 'SIMIL...' markings. Chord symbols are placed above the piano and guitar staves, including F, Eb/F, D-7, C/D, BbMA7, G-7, Bb/C, C/D, DbMA7, and EbMA7. Measure numbers 8 through 14 are indicated at the bottom of the page.

A VERSO

L.V. *NUES-TRO/A - MOR U - NA RA - FA-GA DE FREN - TE/AL SOL UN KI - LO - ME-TRO DE CUER - PA/AL SUR QUE NO CAN - SO DE CO - RREER*

B.V.

PNO. *F AOD9 F D-9 D-7 Bb MA7 G-7 Eb MA7 Bb/C C C7(b9)*

KEY. *ORGANO ME*

E.Gtr. 1 *MUTE NO MUTE*

E.Gtr. 2 *F D-7 Bb MA7 G-7 Eb MA7 Bb/C C C7(b9)*

E.B. *ME*

D.S. *SIMIL... FILL*

PERC. *SHOCALLO SIMIL...*

15 16 17 18 19 20 21 22

Nuestro Amor

8

L.V. NUES-TR0/A-M0R CA - SI T02 - 80/1-LU-C10 - NA - DO VA CA - LLEN - DO CO - MO LLU - VIA CUAL LAS - CA DE PA - PEL U - NA FOR - MU-LA/IN-FI - NI - TA UN O - CE - A - NO DE RI - SAS QUE/NO CAN - SO DE SE - BER

PNO. FADD9 F D-7 C-11 BbMA7 G-7 E-7(b5) A7ALT

KEY. STING

E.Gtr. 1 MUTE NO MUTE

E.Gtr. 2 F D-7 C-7 BbMA7 G-7 E-7(b5) A7ALT

E.B.

D.S. SHOCALLO SIMIL...

PERC. SIMIL...

23 24 25 26 27 28 29 30

PUENTE

L.V. *NUES-TRO/A-MOR* *EL MAS LO-DO/E-NA-MO - RA - DO GA - LO - PAN - TE EN - BEIA - GA - DO* *CON AN-SIAS DE NA - CER*  
*UN DES - CAN - SO POR LAS CA - LLES UN RO - MAN - TI CO/ES-TRA - VIA - DO* *QUE LE/ES-PE - RA SU QUE - CER*

B.V. *NUES-TRO/A - MOR* *NUES-TRO/A - MOR*

PNO. *D-* *A+* *D-7* *G9* *Bb MA7* *G-7* *A13sus* *C7sus* *C7(49)*

KEY. *Organo* *C7(49)*

E.Gtr. 1 *MUTE* *No MUTE* *C7sus*

E.Gtr. 2 *D-* *A+* *D-7* *G9* *STRUMMING* *Bb MA7* *G-7* *A13sus* *C7sus*

E.B.

D.S. *FILL* *SIMIL...* *FILL*

PERC. *TAMBOURINE* *SIMIL...* *SHOCALLO* *SIMIL...*

31 32 33 34 35 36 37 38 39

ESTRIBILLO

L.V. NUES - TRO/AMOR ES-TACION DE DOS UN RA-YO DE LUZ NUES - TRO/AMOR PE - TA-LO DEMIEL U - NA LA - GRI - MAPOR TE-REZ DES - CUBIER - TO DE CO-RA-ZON U - NA FA - BU - LADE/OCA-CION Y PE - GA - DO/A MI/AL - MA CON TU PIEL MI QUA - EI - DA/E - XAC - TA MI QUE - RER

B.V. NUES-TRO/A - MOR NUES - TRO/A - MOR UH Y PE - GA - DO/A MI/AL - MA CON TU PIEL MI QUA - EI - DA/E - XAC - TA MI QUE - RER

PNO. FMA7 A7ALT D-7 C-7 BbMA7 G-7 A-7 BbMA7 C7sus

KEY. STRING ORGANO

E.Gtr. 1 A7ALT D-7 C-7 BbMA7 G-7 A-7 BbMA7 C7sus

E.Gtr. 2 FMA7 A7ALT D-7 C-7 BbMA7 G-7 A-7 BbMA7 C7sus

E.B.

D.S. SIMIL... FILL

PERC. SHOCALLO CONGAS 40 41 42 43 44 45 46 47

**E GUITAR SOLO**

The musical score is arranged in a multi-staff format. At the top, two staves labeled 'L.V.' and 'B.V.' are shown with rests. Below them is the piano (PNO.) section with treble and bass clefs, featuring chord voicings: Fmaj7, A7ALT, D-7, C-7, Bbmaj7, G-7, Dbmaj7, C7sus, E-7(b5), and A7ALT. The keyboard (KEY.) section follows with a melodic line in the right hand and rests in the left hand. The electric guitar section (E.Gtr. 1 and 2) includes a 'SOLO F' section and various chord voicings: F, A7ALT, D-7, C-7, Bbmaj7, G-7, Dbmaj7, C7sus, E-7(b5), and A7ALT. The bass (E.B.) part provides a rhythmic accompaniment. The percussion (PERC.) section includes Congas and Shocallo, with 'SIMIL...' markings. Measure numbers 48 through 57 are indicated at the bottom.



**PUENTE**

L.V. *NUES - TRO/A - MOR UN - DES - CAN - SO POR LAS CA - LLES UN RO - MAN - TI - CO/ES - TRA - VIA - DO QUE LE/ES - PE - RA SU QUE - RER*  
 B.V. *NUES - TRO/A - MOR NUES - TRO/A - MOR*  
 PNO. *D- A+ D-7 G9 Bb MAJ7 G-7 A13sus C7(#9)*  
 KEY. *m2*  
 E.Gtr. 1 *MUTE NO MUTE*  
 E.Gtr. 2 *D- A+ D-7 G9 STRUMMING Bb MAJ7 G-7 A13sus*  
 E.B.  
 D.S. *FILL*  
 PERC. *TAMBOURINE SIMIL... SHOCALLO SIMIL...*  
 58 59 60 61 62 63 64 65

ESTRIBILLO

L.V. *NUES - TRO/AMOR ES-TACION DE DOS UN RA-YO DE LUZ* *NUES - TRO/AMOR PE - TA-LO OBIHEL U - NA LA - GRI-MAPOR TE-GER* *DES - CUBIER - TO DE CO-RA-LON U - NA FA - BU - LADE/OCA-CION* *Y PE - GA - DO/A MI/AL - MA CON TU PIEL* *MI QUE - RER*  
 B.V. *NUES - TRO/A - MOR* *NUES - TRO/A - MOR* *UH* *Y PE - GA - DO/A MI/AL - MA CON TU PIEL* *MI QUE - RER*  
 PNO. *Fmaj7 A7alt D-7 C-7 Bbmaj7 G-7 A-7 Bbmaj7 C7sus*  
 KEY. *STRING* *ORGANO*  
 E.Gtr. 1 *A7alt D-7 C-7 Bbmaj7 G-7 A-7 Bbmaj7 C7sus*  
 E.Gtr. 2 *Fmaj7 A7alt D-7 C-7 Bbmaj7 G-7 A-7 Bbmaj7 C7sus*  
 E.B.  
 D.S. *SIMIL...* *FILL*  
 PERC. *SHOCALLO CONGAS* *SIMIL...*  
 66 67 68 69 70 71 72 73 74

### 4.3 Arreglo para Big Band

La Big Band (gran banda), es un ensamble instrumental compuesto de viento-madera (2 saxofones altos, 2 saxofones tenores y un saxofón barítono), viento-metal (4 trompetas y 4 trombones) y una sección rítmica (batería, bajo, guitarra y piano). Este tipo de ensamble u orquesta se convirtió en la representación del estilo de jazz de los años 30 y 40 en los Estados Unidos, conocida como la Era del Swing y como la Era del Big Band, en la que destacaron las orquestas del pianista y compositor Duke Ellington, el trombonista y director de orquesta Tommy Dorsey, el clarinetista y director de orquesta Benny Goodman, el trombonista y arreglista Glenn Miller y el clarinetista, saxofonista, cantante y director de orquesta Woody Herman; quienes constituyeron el modelo de las orquestas de ese período y sentaron las bases de su evolución hasta nuestros días. (Peñalver, 2019)

Esta composición y arreglo que hemos bautizado como *“Bacano, bacano!”*, es un Jazz Fusión en Do menor, en forma musical binaria con variaciones (A – A’- B – B’). Este arreglo incluye una introducción, una sección de improvisación o solos sobre la forma de la canción, en el que la primera parte del solo (sección A – A’) está asignada al piano y la segunda parte (sección B – B’) al primer saxofón tenor, y una pequeña coda o final que incluye los últimos compases de la B’. En este arreglo toda la sección de madera y metales juegan un papel protagónico, llevando la melodía repartida y alternada entre las secciones de saxofones, Trompetas y trombones, combinando las texturas homofónica y monofónica en cada sección y todas las texturas en la sección de viento madera y metal completa. En la sección rítmica, la batería y el bajo van haciendo patrones rítmicos constantes y el piano y la guitarra, en gran parte de la obra, tienen libertad creativa para acompañar con la indicación de los acordes, con la excepción de los momentos que tienen indicación de melodías obligadas, cortes y Tuttis.

Score

JAZZ FUSION  
♩=170  
STRAIGHT ♩'s  
INTRO

# bacano bacano!

Composicion y Arreglo para Big Band

Composicion y Arreglo: Alvaro Dinzey 16-2522

The musical score is arranged for a Big Band and includes the following parts:

- Alto Sax 1 & 2:** Melodic lines starting with a *mf* dynamic, moving to *ff* and then *mf* by measure 8.
- Tenor Sax 1 & 2:** Similar melodic lines to the Alto Sax parts.
- Baritone Sax:** Provides a harmonic and rhythmic foundation.
- Trumpet in B♭ 1-4:** Four parts with a melodic line, starting at *mf* and reaching *ff* by measure 8.
- Trombone 1-3:** Three parts with a melodic line, starting at *mf* and reaching *ff* by measure 8.
- Guitar:** Features an "UPPER STRUCTURE" with chords and a melodic line, starting at *mf*. Chord changes are noted as G<sup>7ALT</sup>, E<sup>b</sup>/G, D<sup>b</sup>/G, and G<sup>7ALT</sup>.
- Piano:** Provides harmonic support with chords and a melodic line, starting at *mf*.
- Electric Bass:** Provides a steady bass line, starting at *mf*.
- Drum Set:** Features a rhythmic pattern of eighth notes, with a double bar line and a '2' indicating a change in the pattern at measure 6.

The score is divided into measures 1 through 9, with measure numbers 1, 2, 3, 6, 7, 8, and 9 explicitly labeled below the staff.

©Alvaro Dinzey 16-2522

bacano bacano!

**A**

A. SX. 1  
A. SX. 2  
T. SX. 1  
T. SX. 2  
B. SX.  
B $\flat$  TPT. 1  
B $\flat$  TPT. 2  
B $\flat$  TPT. 3  
B $\flat$  TPT. 4  
TBN. 1  
TBN. 2  
TBN. 3  
GTR.  
PNO.  
E.B.  
D. S.

10 11 12 13 14 15 16 17

Chord progression: C-9, A $\flat$ 7, F-9, G $\flat$ 7ALT, C-9, A $\flat$ 7, D $\flat$ 13sus, C $\flat$ 13sus, B $\flat$ 13sus, B $\flat$ 13sus, G $\flat$ 7ALT.

bacano bacano!

**B**

A. SX. 1  
A. SX. 2  
T. SX. 1  
T. SX. 2  
B. SX.  
B $\flat$  TPT. 1  
B $\flat$  TPT. 2  
B $\flat$  TPT. 3  
B $\flat$  TPT. 4  
TBN. 1  
TBN. 2  
TBN. 3  
GTR.  
PNO.  
E.B.  
D. S.

18 19 20 21 22 23 24 25

Chord progression: C-9, A $^{\flat}7$ , F-9, G $^{\flat}7$ ALT, A $^{\flat}7$ (11), D $^{\flat}9$ SUS, A $^{\flat}9$ SUS.

bacano bacano!

The musical score is for the piece "bacano bacano!". It begins with a common time signature (C) and a forte (f) dynamic marking. The score is arranged for a full band and includes the following parts:

- Saxophones:** Alto Saxophone 1 & 2, Tenor Saxophone 1 & 2, and Baritone Saxophone.
- Trumpets:** Four parts (Bb Trpt. 1-4).
- Trombones:** Three parts (Tbn. 1-3).
- Guitar (Gtr.):** Features a series of chords: D<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup>, A<sup>b</sup>-7, A MAJ<sup>7</sup>, D<sup>9</sup>, F-7, B<sup>b</sup>7(9), E<sup>b</sup>-7, and A<sup>b</sup> sus.
- Piano (Pno.):** Accompanies the guitar with chords corresponding to the guitar part.
- Double Bass (E.B.):** Provides a bass line with chords: D<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup>, A<sup>b</sup>-7, A MAJ<sup>7</sup>, D<sup>9</sup>, F-7, B<sup>b</sup>7(9), E<sup>b</sup>-7, and A<sup>b</sup> sus.
- Drums (D.S.):** Features a rhythmic pattern with a double bar line and a second ending mark at measure 29, and a "Fill" at the end.

The score spans measures 26 to 33. The key signature has two flats (Bb and Eb).

bacano bacano!

The musical score is arranged for a big band. It includes parts for:

- Saxophones: A. SX. 1 & 2, T. SX. 1 & 2, B. SX.
- Trumpets: B $\flat$  TPT. 1, 2, 3, 4
- Trombones: TBN. 1, 2, 3
- Guitar (GTR.)
- Piano (PNO.)
- Electric Bass (E.B.)
- Drums (D.S.)

The score is in 4/4 time with a key signature of two flats (B $\flat$  and E $\flat$ ). It begins with a circled 'D' and a circled 'C' symbol. The guitar and piano parts include chord diagrams and chord names: D $\flat$ MAJ7, A $\flat$ -7, A MAJ7, D $\flat$ 9, F-7, E MAJ7, E $\flat$ -7, D $\flat$ 7, and G7ALT. The drum part includes a 'FILL' instruction. Measure numbers 34 through 41 are indicated at the bottom of the score.



bacano bacano!

**E** SOLO PIANO

The score is for a piece titled "bacano bacano!". It is marked "SOLO PIANO" and begins with a circled "E". The instrumentation includes:

- Woodwinds: A. SX. 1 & 2, T. SX. 1 & 2, B. SX.
- Brass: B $\flat$  TPT. 1, 2, 3, 4; TBN. 1, 2, 3.
- Guitar (GTR.) and Piano (PNO.) with a shared chord chart.
- Electric Bass (E.B.) with a "SIMIL..." instruction.
- Drums (D.S.) with a "FILL" instruction at the end.

The chord chart for guitar and piano is:  
C-9, A $\flat$ 7, F-9, G $^{7ALT}$ , C-9, A $\flat$ 7, D $^{b13}_{SUS}$ , B $^{b13}_{SUS}$ , C-9, A $\flat$ 7, F-9, G $^{7ALT}$ , C-9, A $\flat$ 7, D $^{b13}_{SUS}$ , A $^9_{SUS}$ , A $^{b13}$ .  
The drum part features a pattern of eighth notes in measures 42-43, followed by a "SIMIL..." instruction, and then a series of double bar lines with a "2" above them, indicating a specific rhythmic pattern or fill.

bacano bacano!

**F** SOLO TENOR SAX 1

58 59 60 61 62 63 64

bacano bacano!

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. It includes parts for:

- Saxophones:** Alto Sax 1 & 2, Tenor Sax 1 & 2, and Baritone Sax.
- Trumpets:** Four parts (Tpt. 1-4), each with 'MUTE' and 'OPEN' markings.
- Trombones:** Three parts (Tbn. 1-3), with 'DC' markings.
- Guitar:** Two parts with chord diagrams.
- Piano:** Grand piano part.
- Bass:** Electric bass part with 'SIMIL...' marking.
- Drums:** Drum set part with 'FILL' and '2' markings.

Chord progressions are indicated above the saxophone and guitar staves. The score spans measures 65 to 73.

bacano bacano!

D.S. AL CODA

**G**

A. SX. 1  
A. SX. 2  
T. SX. 1  
T. SX. 2  
B. SX.  
B♭ TPT. 1  
B♭ TPT. 2  
B♭ TPT. 3  
B♭ TPT. 4  
TBN. 1  
TBN. 2  
TBN. 3  
GTR.  
PNO.  
E.B.  
D. S.

74 75 76 77 78 79 80 81

Chord symbols: C-11, E<sup>b</sup>9, A<sup>b</sup>7, A<sup>b</sup>7(e11), D<sup>b</sup>13sus, A<sup>b</sup>9sus, C-, A<sup>b</sup>7(e11), D<sup>b</sup>13sus, A<sup>b</sup>9sus.

Dynamic markings: *ff*, *f*, *tr*.

Performance instructions: *Fill*.

bacano bacano!

**H**  $\Phi$

A. SX. 1  
A. SX. 2  
T. SX. 1  
T. SX. 2  
B. SX.  
B $\flat$  TPT. 1  
B $\flat$  TPT. 2  
B $\flat$  TPT. 3  
B $\flat$  TPT. 4  
TBN. 1  
TBN. 2  
TBN. 3  
GTR.  
PNO.  
E.B.  
D.S.

82 83 84 85 86

F-7 E MAJ<sup>7</sup> E $\flat$ -7 D $\flat$ 7

FILL

Detailed description: This is a page of a musical score for a jazz ensemble. The score is written for 12 instruments: two alto saxophones (A. SX. 1, 2), two tenor saxophones (T. SX. 1, 2), one baritone saxophone (B. SX.), four trumpets in B-flat (B $\flat$  TPT. 1-4), three trombones (TBN. 1-3), guitar (GTR.), piano (PNO.), electric bass (E.B.), and drums (D.S.). The music is in 4/4 time, indicated by the 'H' and 'Phi' symbols at the top. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score spans measures 82 to 86. Chord changes are indicated above the guitar and piano staves: F-7, E MAJ<sup>7</sup>, E $\flat$ -7, and D $\flat$ 7. The drum part includes a 'FILL' section starting at measure 85. Dynamics like 'f' (forte) are marked throughout.



### 4.4 Fuga a cuatro voces

La Fuga es un estilo de composición musical contrapuntístico de carácter imitativo, que tuvo auge entre los siglos XVII y XVIII con compositores como Georg Friedrich Händel de Alemania y el compositor, organista, clavecinista y violinista alemán Johann Sebastian Bach. Su forma de composición consiste en la creación de un fragmento melódico, que se va presentando sucesivamente 2, 3 o 4 veces en alturas distintas, hasta formar una textura contrapuntística con líneas melódicas totalmente independientes. La primera vez que se presenta la melodía se le llama sujeto, cuando se presenta por segunda vez se le llama respuesta y se presenta en la dominante, mientras que el sujeto se convierte en contra sujeto, en contrapunto con la respuesta. Este procedimiento se repite en una octava diferente a partir de la presentación de una tercera línea melódica. En la estructura tradicional de la Fuga, este procedimiento es la Exposición, que culmina cuando el sujeto se ha presentado en todas las líneas melódicas. Luego de la exposición comienza el Desarrollo, que se construye usando el sujeto, contra sujeto y partes libres como material temático, desarrollando variedad de posibilidades según la inventiva y necesidad del compositor, y por último se presenta la Coda o Final, aunque en algunas Fugas se agregaba un *Stretto* antes de la Coda. *El Stretto* (traducido como estrecho), consiste en la anticipación de la entrada de la respuesta, es decir, superponiéndose al sujeto antes de que este concluya.

La Fuga que presentamos a continuación, es una composición original a 4 voces para piano, creada en tiempo de allegro, en tonalidad de Mi menor y sobre un compás de 3/4, en el que el sujeto inicia en la voz o línea melódica más grave con un fragmento melódico de cuatro compases. La respuesta se presenta a partir del quinto compás como una respuesta real, provocando una modulación momentánea a Si menor, luego se presenta el sujeto nuevamente en la tercera voz o línea melódica una octava más aguda que la primera vez retomando la tonalidad de Mi menor. Antes de reformular la respuesta, se presenta como transición un episodio, que utiliza la semifrase consecuente del sujeto como motivo principal sobre los acordes dominante secundario del quinto y el dominante de la tonalidad. Luego continúa con la segunda presentación de la respuesta en la cuarta y última línea melódica, concluyendo con la exposición. A partir del compás 21, comienza el desarrollo, con una combinación y alternancia del sujeto, contra sujeto y parte libre sobre diferentes progresiones armónicas, tonalidades y escalas, como sucede con las progresiones entre los compases 25 al 33, que modula de quinta en quinta con tonalidades menores desde LA menor hasta FA sostenido menor y que luego desciende de Mi Mayor a DO Mayor por segundas mayores; y como sucede entre los compases 34 al 47, con la construcción de las combinaciones sobre escala simétrica de ocho notas y la escala de tonos enteros. También veremos una especie de *Stretto* de cuatro compases, que funge de transición a la coda o final, donde utilizamos la nota pedal, que también era un recurso compositivo muy usado en la Fuga.

Piano

# FUGA

Alvaro Dinzey 16-2522

**Allegro**

*mf*

Piano

Pno.

Pno.

Pno.

©Alvaro Dinzey 16-2522

Proyecto de grado para la obtención del título: Licenciatura en Música Contemporánea  
Escuela Internacional de Música Contemporánea, Facultad de Arquitectura y Artes, Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña UNPHU



FUGA

33

Pno.

41

Pno.

49

Pno.

57

Pno.

*rit.*



### 4.5 Composición para cuarteto de Cuerdas

El cuarteto de cuerdas es un ensamble instrumental de cuerdas frotadas, conformado por un violín primero, un violín segundo, una viola y un violonchelo. El cuarteto de cuerdas no solo señalaba a los músicos, sino que también hace referencia a una forma musical de este formato instrumental, forma que se desarrolló en el siglo XVIII al final del barroco y comienzos de la época clásica con el estilo galante. Con los compositores Joseph Haydn de Austria, el organista, pianista, violinista y compositor austriaco Wolfgang Amadeus Mozart y el violonchelista y compositor italiano Luigi Boccherini, el cuarteto de cuerdas se generalizó, convirtiéndose en el estilo más demandado en la música de cámara. A partir del siglo XX, el cuarteto de cuerdas se volvió experimental para los compositores como Maurice Ravel de Francia, Béla Bartók de Hungría, Claude Debussy de Francia, Arnold Schonberg y Antón Webern de Austria. Después de la primera guerra mundial 1914, la nueva generación de compositores trato de renovar el género, pero fue abandonado por algunas décadas, hasta ser retomado por los posmodernistas como el compositor húngaro Gyorgy Ligeti y el compositor estadounidense Elliot Carter. (Recuperado abril 2020 de <https://palomavaleva.com/es/todo-sobre-el-cuarteto-de-cuerdas/>)

Esta composición que presentamos a continuación y que hemos bautizado como “La Pantomima”, está desarrollada a partir de un leitmotiv de cuatro compases, compuesto sobre la escala octatónica o simétrica disminuida. El leitmotiv se presenta por primera vez a partir del compás siete con un solo de chelo, luego de una introducción de seis compases, que inicia con la entrada de cada instrumento de forma sucesivamente escalonada y ascendente formando un acorde disminuido, que luego de completar la entrada de los cuatro instrumentos de cuerda, en el tercer compás de la introducción, se convierte en un descenso de acordes dominantes que concluye en el sexto compás. En el decimoprimer compás, se presenta nuevamente el leitmotiv en el violín primero, con un acompañamiento contrapuntístico, que concluye en una transición de dos compases para un breve desarrollo, que presenta el leitmotiv en otras escalas y tonalidades, con algunas variaciones por aumentación y disminución de las células rítmicas que componen el leitmotiv de forma contrapuntística.

# La Pantomima

Composición para Cuarteto de Cuerdas

Alvaro Dinzey 16-2522

Moderato (♩ = c. 100)

The image displays a musical score for a string quartet. The top system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The bottom system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is written in 4/4 time and features various dynamic markings such as *ff*, *mp*, *mf*, and *f*. Performance instructions like *ff* and *mf* are placed below the Cello staff. The score is divided into two systems, with a double bar line and a repeat sign at the beginning of the second system.

La Pantomima

17

Musical score for measures 17-22. The score is for four instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measures 17-22 show a complex texture with various rhythmic patterns and dynamics. Measure 17 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 22 ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

23

Musical score for measures 23-28. The score is for four instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measures 23-28 show a complex texture with various rhythmic patterns and dynamics. Measure 23 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 24 includes *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco) markings. Measure 25 includes *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte) markings. Measure 26 includes *f* (forte) and *ff* (fortissimo) markings. Measure 27 includes *f* (forte) and *ff* (fortissimo) markings. Measure 28 includes *ff* (fortissimo) and *rit.* (ritardando) markings.

La Pantomima

*a tempo*

32

Vln. I *fff* *f*

Vln. II *fff* *f*

Vla. *fff* *f*

Vc. *fff* *f*

41

Vln. I *mf* *p*

Vln. II *mf* *p*

Vla. *mf* *p*

Vc. *mf* *p*

*rit.*

### 4.6 Arreglo para Orquesta de Cuerdas

Al igual que el cuarteto de cuerdas, la orquesta de cuerdas es un ensamble instrumental de cuerdas frotadas, con las diferencias de que la orquesta incluye el contrabajo y puede estar integrada entre 12, 60 y 80 músicos, regularmente seccionada en violines primeros, violines segundos, violas, violonchelos y contrabajos. La orquesta de cuerdas, cuando está integrada a la orquesta clásica tradicional (Orquesta Sinfónica o Filarmónica), es la sección de instrumentos más grande entre las familias de instrumentos que la componen. Muchos compositores del siglo XVIII en adelante, escribieron música para orquesta de cuerda, y otras, que eran obras escritas originalmente para cuarteto, quinteto y sexteto de cuerdas, están dispuestas para orquesta de cuerdas. Cabe destacar, que la sección de cuerdas es muy usada en la música popular y comercial, aunque en este contexto, el tamaño y la composición de la sección de cuerda está menos estandarizada y por lo general son más pequeñas que en las orquestas clásicas.

Este arreglo para orquesta de cuerdas que presentamos, es del estándar de jazz “Misty” del compositor y pianista de jazz estadounidense Erroll Garner. En este arreglo, hemos limitado la estructura a la forma original de la composición (A A' B A), sin agregarle Introducción, intermedio, puente, entre otros, y tratando de conservar su esencia melódica y estilística. La primera frase melódica o frase antecedente de la sección A, es presentada por los chelos, con un suave acompañamiento armónico construido por las secciones de violines y violas. La segunda frase o frase consecuente de la sección A, es presentada por los violines primero con un acompañamiento de textura contrapuntística del resto de las secciones de cuerda (violines segundo, violas, chelos y contrabajos). En la sección B, la melodía permanece en los violines primeros, con un acompañamiento mayormente homofónico, de ritmo constante y ligeramente marcado en sus primeros cuatro compases, que concluye con entradas sucesivas de las diferentes secciones de cuerdas, hasta la entrada de la re-exposición de la melodía principal en la sección C. El final o coda de este arreglo, concluye con la repetición de las primeras notas del motivo principal de la melodía.

# Misty

Arreglo para Orquesta de Cuerdas

Erroll Garner

Arreglo: Alvaro Dinzey 16-2522

**A** Adagio ♩ = 60

Violin I *p* *mf*

Violin II *p*

Viola *p*

Cello *mf* *p*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb.



Misty

**B**

Musical score for measures 1-23 of 'Misty'. The score is for five instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 2/4. The piece starts with a box labeled 'B' in the first measure. The dynamics are marked *f* (forte) throughout. Performance instructions include 'Div.' (divisi) for the strings and 'Unis.' (unison) for the strings. There are several triplet markings (3) and accents. The piece ends with a *sfz* (sforzando) marking and a fermata.

24 **C**

Musical score for measures 24-31 of 'Misty'. The score is for five instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 2/4. The piece starts with a box labeled 'C' in the 24th measure. The dynamics are marked *mp* (mezzo-piano), *f* (forte), and *mf* (mezzo-forte). Performance instructions include 'Unis.' (unison) for the strings. There are several triplet markings (3) and accents. The piece ends with a *mp* marking and a fermata.

Misty

33

The musical score for 'Misty' is arranged for five instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score is in the key of B-flat major (two flats) and 4/4 time. It begins at measure 33. The Vln. I part starts with a forte (*f*) dynamic, followed by a decrescendo to mezzo-piano (*mp*) and then piano (*p*). A 'rit.' (ritardando) marking is placed above the first measure. A triplet of eighth notes is indicated with a '3' below it. The Vln. II, Vla., and Vc. parts all start with a forte (*f*) dynamic and decrescendo to piano (*p*). The Cb. part starts with a forte (*f*) dynamic and decrescendo to piano (*p*). In the final measure, the Cb. part is marked 'pizz.' (pizzicato) and 'arco' (arco), with a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic hairpins.



### 4.7 Composición de Orquesta Sinfónica

La Sinfónica es una orquesta integrada por numerosos instrumentos musicales, conformado por la familia de cuerdas (violines, violas, violonchelos, contrabajos, arpa y/o piano), familia de vientos madera (piccolo, flauta, oboe, corno inglés, clarinete, clarinete bajo, fagot y contrafagot), familia de vientos metal (Corno Francés, trompeta, trombón y tuba) y familia de percusión (timbales, marimba, xilófono, vibráfono, redoblante, tambor, bombo, platillos, triángulo, castañuelas, entre otros.). El concepto de orquesta comienza alrededor del 1600 con la llegada de la ópera, gracias a la audacia musical del compositor y cantante italiano Claudio Monteverdi, quien a partir de su ópera “*Orfeo*”, es considerado como el precursor de la orquesta moderna, aunque la nueva concepción instrumental se inicia con el compositor y organista italiano Giovanni Gabrielli, uno de los maestros de la gran iglesia de San Marcos de Venecia, pero es en la segunda mitad del siglo XVIII, que se establece la instrumentación y forma de la orquesta que conocemos actualmente en una forma más reducida, con el compositor, violinista y director de orquesta checo Johann Stamitz, con su Sinfonía de “*Mannheim*”, en la que se incorporan los clarinetes y Cornos Francés, y las cuerdas se dividen en cinco partes (violines primeros y segundos, viola, violonchelos, contrabajos.). El número de músicos que componían una orquesta, que en obras del compositor y multi-instrumentista alemán Johann Sebastián Bach eran alrededor de 20 músicos, en obras del compositor alemán Georg Friedrich Händel eran hasta de 32 músicos y en el último cuarto de siglo XVIII aumentó considerablemente, llegando a componerse hasta de 50 y 60 músicos. Entre los finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XX, se incrementa el perfeccionamiento técnico de los instrumentos y la evolución que tuvo la orquesta como conjunto instrumental, se puede apreciar en las obras de compositores como el pianista alemán Ludwig van Beethoven, que amplió el número de componentes de la orquesta consiguiendo particularidad; el teórico musical alemán Richard Wagner cuya orquesta constituye la masa sonora del siglo XIX y principios del XX; el director de orquesta alemán Richard Strauss, y el compositor y director de orquesta ruso Ígor Stravinski, que experimentó con éxito nuevas combinaciones en la orquesta. (Micó, 2016)

Las enormes orquestas que eran habituales antes de la Primera Guerra Mundial en 1914, sufren ligeras reducciones por razones económicas y estéticas, por lo que se estableció una formación con maderas, con posible uso de piccolo, corno inglés, clarinete bajo, saxofón y contrafagot, cuatro cornos francés, tres trompetas y trombones, una tuba, dos arpas, un intérprete de teclado (piano, celesta u órgano), timbales, tres percusionistas y la sección de cuerdas; y de los principales cambios que se dieron, es el protagonismo de la percusión y la adaptación e inclusión de instrumentos de origen no europeo, además del uso ocasional de instrumentos electrónicos y la amplificación electrónica de instrumentos acústicos, que aportan una nueva dimensión sonora. (Recuperado abril 2020 de <https://www.march.es/musica/jovenes/todos-tocan-juntos/moderna.asp>)

## ARREGLO DE VOCES SIN ACOMPAÑAMIENTO DE INSTRUMENTOS

La composición y arreglo que presentamos, es para una orquesta de tamaño estándar o mediana, que incluye en la sección de viento madera dos flautas, dos oboes, dos clarinetes y dos fagots; en la sección de viento metal cuatro cornos francés, dos trompetas en Si bemol, tres trombones y una tuba; en la percusión incluye timbales, un bombo y un par de platos o platillos; las cuerdas pulsadas está representada por un arpa; y una sección de cuerdas frotadas completa, que podría estar integrada por doce violines primeros, diez violines segundos, ocho violas, seis celos y cuatro contrabajos. Esta composición, que hemos bautizado “Soñándola”, es de carácter romántico, con una melodía en la que predomina el intervalo de sexta, en el que su centro tonal es DO Mayor, aunque puede dar la sensación de estar en Mi menor, por el frecuente uso del dominante secundario del tercer grado (Si séptima), como se aprecia en las cadencias finales de la mayoría de las frases melódicas. Esta composición es de forma musical binaria, que repite luego de una pequeña transición, con una variación armónica en la B de la forma.

En el arreglo orquestal, hicimos uso de algunas técnicas aprendidas en la clase, como es la combinación de los diferentes instrumentos en las líneas melódicas y armonía, como se puede apreciar en la sección A, que la primera frase o frase antecedente de la melodía, es presentada por un oboe con el arpa apoyando algunas notas de la melodía, y en la segunda frase o frase consecuente, se suma el resto de la sección viento madera, con los dos oboe haciendo la melodía, las flautas apoyando solo las notas más agudas de la melodía y los clarinetes apoyando solo las notas más graves, mientras que los fagots acompañan con las notas de los bajos de la progresión armónica, junto al arpa y las secciones de chelo y contrabajo. También, se puede apreciar de forma armónica, a partir del tercer compas de la sección D, el tratamiento armónico con la sección de los vientos madera, especialmente con los oboes y clarinetes, que tienen a su cargo las notas intermedias.

# Soñándola

ARREGLO DE VOCES SIN ACOMPAÑAMIENTO DE INSTRUMENTOS  
Composicion para Orquesta Sinfonica

Alvaro Dinzey 16-2522

**A** Moderato (♩ = 80)

2 Flutes  
2 Oboes  
2 Clarinets in Bb  
2 Bassoons  
2 Horns in F 1  
2 Horns in F 2  
2 Trumpets in Bb  
3 Trombones  
Tuba  
Timpani  
Percussion  
Harp  
Violins I  
Violins II  
Violas  
Cellos  
Contrabass

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11



ARREGLO DE VOCES SIN ACOMPAÑAMIENTO DE INSTRUMENTOS

2 Fl. *mf* *cresc.* *ff* *dim.* *mf* *f* *mf*

2 Ob. *mf* *cresc.* *ff* *dim.* *mf*

2 B♭ Cl. *mf* *cresc.* *ff* *dim.* *mf*

2 Bsn. *mf* *cresc.* *ff* *1 Bsn.*

2 Hn. 1 *cresc.* *ff* *mf*

2 Hn. 2 *mp* *cresc.* *ff* *mf*

2 B♭ Tpt. *f* *cresc.* *ff* *ff*

3 Tbn. *f* *cresc.* *ff* *mp* *ff*

Tuba *mf* *ff* *mp* *mf*

Timp. *mf* *ff* *mf*

Perc. Cym. Bass D. *ff*

Hp. *cresc.* *gliss.* *f gliss.*  
(C#) (F#) (F#) (D#) (F#)

Vln. I *ff* *dim.* *mf*

Vln. II *mf* *cresc.* *ff* *dim.* *mf*

Vla. *cresc.* *ff* *dim.* *mf*

Vc. *mf* *cresc.* *ff* *dim.* *mf* *pizz.*

Cb. *cresc.* *arco* *ff* *dim.* *mf* *pizz.*

12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23

Soñándola

C

2 Fl. *mf* *f*

2 Ob. *mf*

2 B♭ Cl. *f*

2 Bsn. *f*

2 Hn. 1

2 Hn. 2

2 B♭ Tpt. *f*

3 Tbn. *mf* *f*

Tuba *f*

Timp. *f*

Perc.

Hp. *gliss.*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f* arco

Vc. *f* arco

Cb. *f*

24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34



Soñándola

2 Fl. *ff* *mf* *f*

2 Ob. *ff* *mf* *f*

2 B $\flat$  Cl. *ff* *mf* *f*

2 Bsn. *ff* *mf* *f*

2 Hn. 1

2 Hn. 2

2 B $\flat$  Tpt. *ff*

3 Tbn. *ff*

Tuba *ff*

Timp. *ff* *sfz* *sfz*

Perc. *ff* *ff*

Hp. *ff* *gliss.*

Vln. I *ff* Unis. Div. Unis. Div. Unis.

Vln. II *ff* Unis.

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47

## ARREGLO DE VOCES SIN ACOMPAÑAMIENTO DE INSTRUMENTOS

### 4.8 Tema y 10 Variaciones

El Tema y Variación, consiste en la repetición ininterrumpida de una pieza musical o canción regularmente corta y que puede repetirse incontablemente, en la que cada repetición contiene una o varias alteraciones en el ritmo, la melodía, armonía, en la textura, densidad, orquestación, entre otros. Aunque las variaciones es uno de los recursos más antiguos en técnicas de composición musical, según la enciclopedia musical digital Melómanos.com, el Tema y Variaciones como forma, comienza a darse en el siglo XVI con los vihuelistas y tañedores de laúd, que con frecuencia ejecutaban los aires de danza agregándole variaciones. Dice que también en España los organistas usaban esta forma, pero nombrándola Diferencias. (Recuperado abril 2020 de <http://www.melomanos.com/la-musica/formas-musicales/variacion/>). “Doce variaciones sobre Ah vous dirai-je Maman” del pianista y compositor austriaco Wolfgang Amadeus Mozart, “Variaciones Goldberg” del compositor y multi-instrumentista alemán Johann Sebastian Bach, “Variaciones Diabelli” del pianista y compositor alemán Ludwig van Beethoven, son algunas de los Temas y Variaciones más destacados creados entre el siglo XVIII y XIX.

Este Tema y Variaciones que presentamos, es una composición original para piano, de 10 variaciones seccionadas, en el que el tema se presenta con una melodía de 18 compases, de forma binaria y sin acompañamiento armónico. En la primera variación se presenta la melodía sin alteración y con un acompañamiento armónico. La segunda variación se prolonga 24 compases, porque algunos fragmento melódicos se repiten retrasando la entrada de lo que subsigue, además, de que en esta variación, las melodías de las secciones A y B, se superponen fungiendo como acompañamiento contrapuntístico uno de otro. La tercera variación es en un compás de 6/4, con el tiempo un poco más rápido, iniciando la mano izquierda con un ostinato de la primera semifrase de la sección A en la mano izquierda, acompañando a la segunda mitad de la primera frase de la sección B presentada por aumentación y sobre la escala de tonos enteros en la mano derecha, continuando en el decimoprimer compás de esta variación, con la primera parte de la segunda frase de la sección B repitiéndose sucesivamente en la mano izquierda y concluyendo con la repetición sucesiva de la primera semifrase de la sección A. La cuarta variación es la exposición de una Fuga a 3 voces, en un compás de 12/8, con la melodía de la sección A como sujeto y el resto del tema como contra sujeto y parte libre. La quinta variación está creada sobre la escala simétrica de ocho notas, presentando y combinando las melodías de las secciones A y B por disminución y en algunos fragmentos, como es el caso de los primeros compases de esta variación, se presenta al retrógrado. La sexta variación es un serialismo dodecafónico a 6/8, con una serie construida con las notas del tema principal, en la que se combinó de manera sucesiva la serie, el retrógrado de la serie, la inversión, la seria y retrogrado a la cuarta y culminando con el retrogrado nuevamente. La séptima variación es un retrógrado del tema sobre la escala locrian en un compás de 3/4. La octava variación es politonal-modal sobre la escala lidia, con gran parte del figuraje por aumentación. En la novena variación se presenta el tema sin alteración en la melodía, pero con una re-armonización. La decima y última variación es la presentación del tema, comenzando con el último compás y terminando con los primeros compases, anticipando la entrada de lo subsiguiente en diferentes alturas.

Piano

# Tema y 10 Variaciones

Alvaro Dinzey 16-2522

Tema

Moderato (♩ = 110)

Musical notation for the first system of the 'Tema' section, measures 1-8. The music is in 4/4 time and begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The melody is primarily in the right hand, featuring eighth and sixteenth notes with slurs. The left hand provides a simple harmonic accompaniment with whole notes.

Musical notation for the second system of the 'Tema' section, measures 9-18. This system introduces triplet figures in both hands. The right hand features a triplet of eighth notes, and the left hand has a triplet of sixteenth notes. The dynamics range from mezzo-piano to mezzo-forte.

Musical notation for the third system of the 'Tema' section, measures 19-26. This system is marked with a circled '1' and begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. It features a more complex accompaniment in the left hand with chords and moving lines. The dynamics increase to mezzo-forte (*mf*) by the end of the system.

Musical notation for the fourth system of the 'Tema' section, measures 27-36. This system is marked with a circled '2' and begins with a piano (*p*) dynamic. It features a complex accompaniment in the left hand with chords and moving lines. The dynamics range from piano to forte (*f*).

Alvaro Dinzey 16-2522

Proyecto de grado para la obtención del título: Licenciatura en Música Contemporánea

Escuela Internacional de Música Contemporánea, Facultad de Arquitectura y Artes, Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña UNPHU

Tema y 10 Variaciones

2

37 *p* *mf* *f*

Measures 37-44: Treble clef, piano (p), mezzo-forte (mf), and forte (f). The music features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamic markings and slurs.

45

45 *p* *mp*

Measures 45-52: Treble clef, piano (p) and mezzo-piano (mp). The music continues with melodic and harmonic development in both hands.

53

53 *f*

Measures 53-60: Treble clef, forte (f). The music concludes with a double bar line and a 6/4 time signature change.

3

*accel.* *a tempo* ♩ = 130

61 *p* *f*

Measures 61-68: Treble clef, piano (p) and forte (f). The music is marked with an acceleration (accel.) and then returns to the tempo (a tempo) with a quarter note equal to 130 beats per minute. The bass line features a rhythmic pattern.

69

69 *ff*

Measures 69-76: Treble clef, fortissimo (ff). The music features a complex texture with many notes in both hands, including slurs and accents.

Tema y 10 Variaciones

Musical score for measures 75-87. The score is in 12/8 time. The right hand (treble clef) features a melodic line with various accidentals and slurs. The left hand (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with slurs and ties. The key signature changes to one sharp (F#) at the end of the system.

④ **Andante** ♩ = 150

Musical score for measures 78-87. The score is in 12/8 time. The right hand (treble clef) has a melodic line starting at measure 78. The left hand (bass clef) is mostly silent. The dynamic marking is *mf*.

Musical score for measures 88-92. The score is in 4/4 time. The right hand (treble clef) has a melodic line with a *rit.* marking. The left hand (bass clef) has a rhythmic accompaniment. The dynamic marking is *p* in the right hand and *mf* in the left hand.

⑤ **a tempo Allegro** (♩ = 120)

Musical score for measures 93-98. The score is in 4/4 time. The right hand (treble clef) has a fast, rhythmic melodic line with accents. The left hand (bass clef) has a rhythmic accompaniment with a triplet in measure 97. The dynamic marking is *f*.

Musical score for measures 99-108. The score is in 4/4 time. The right hand (treble clef) has a melodic line with slurs. The left hand (bass clef) has a rhythmic accompaniment with slurs. The dynamic marking is *f*.

Tema y 10 Variaciones

103

8va

6

107

8va

*f* *ff* *p* *f*

114

*mp* *f* *ff* *mf*

122

*mp* *f*

7

Allegro (♩ = 135)

128

*mf*

Tema y 10 Variaciones

136

136

*mp*

This system contains measures 136 to 143. The music is in a minor key with a 4/4 time signature. The right hand features a melodic line with some grace notes and slurs, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of *mp* is present.

144

144

*mp* *mf*

This system contains measures 144 to 151. The right hand continues the melodic development with slurs and ties. The left hand has a more active bass line. Dynamic markings of *mp* and *mf* are used.

8 ♩ = 120

152

*f*

This system contains measures 152 to 158. It begins with a circled '8' and a tempo marking of ♩ = 120. The music is in 4/4 time. The right hand has a complex, rhythmic melody with many accidentals and slurs. The left hand has a driving bass line with triplets. A dynamic marking of *f* is present.

159

159

This system contains measures 159 to 165. The right hand features a melodic line with triplets and slurs. The left hand has a bass line with chords and moving lines.

9 Moderato

166

*mf*

This system contains measures 166 to 172. It begins with a circled '9' and a tempo marking of *Moderato*. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a bass line with chords and moving lines. A dynamic marking of *mf* is present.



Tema y 10 Variaciones

Musical score for measures 174-183. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) begins at measure 174 and features a melodic line with several triplet markings. The lower staff (bass clef) also begins at measure 174 and provides a harmonic accompaniment with various chordal textures and rhythmic patterns.

10

Musical score for measures 184-191. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) starts at measure 184 with a melodic line marked *mp* (mezzo-piano). The lower staff (bass clef) also starts at measure 184 and features a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

Musical score for measures 192-201. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) begins at measure 192 and includes triplet markings. The lower staff (bass clef) also begins at measure 192. The system concludes with a *rit.* (ritardando) marking and an *8va* (octave) instruction, with a dashed line indicating the continuation of the melodic line in the next system.

### 4.9 Jingle

Los jingles publicitarios aparecen por primera vez en la década de 1920 en los Estados Unidos, a la par de las emisiones radiales. Se caracteriza por ser un mensaje publicitario cantado, que consiste en una canción de corta duración (entre los 5 y 60 segundos), con características persuasivas, fáciles de recordar y que logre lazos afectivos con el oyente, usada para acompañar los anuncios publicitarios para radio y televisión. Regularmente, en los jingles se acostumbra a hacer mención de la marca publicitada o el eslogan creado para la campaña. (Recuperado abril 2020 de <http://pixel-creativo.blogspot.com/2013/08/el-jingle-publicitario.html>)

El Jingle que hemos creado, es sobre un video audio visual de 25 segundos, de la Asociación de Agencias Distribuidoras de Vehículos ANADIVE, en el que la publicidad promueve el uso de su página web [anadive.com.do](http://anadive.com.do) para comprar vehículos. El video esta recreado por dibujos animados y la música que le hemos compuesto, es un merengue urbano en una velocidad un poco más lenta que en la que habitualmente se hacen, cantando un verso de dos compases que invita a acceder a la página web y un estribillo de cuatro compases repitiendo el nombre de la página web. Luego entra una breve locución exclamando la letra de lo previamente cantado.

### 4.10 Música para Película (Film Cue)

Desde el nacimiento del cine en 1895 patentado por los hermanos Lumière, la música ha estado presente en el cine. El aparato proyector del cine mudo, hacia un ruido muy fuerte y molesto al proyectar una película, al parecer, impedía la comodidad de los espectadores, por lo que se pensó en utilizar música de fondo para disimular el molesto ruido del proyector. En un principio, el cine mudo, en ocasiones estuvo acompañado por un pianista o una pequeña orquesta durante el rodaje de una película, para reforzar el mensaje visual con una música adecuada, que incida en la comedia o el dramatismo de las imágenes. Para lograrlo, se usaban piezas clásicas, mayormente conocidas por los espectadores; por ejemplo, si la escena trataba de una boda, se escuchaba la *“Marcha nupcial”* del compositor alemán Felix Mendelssohn o la del compositor alemán Richard Wagner, para escenas de entierros o fúnebres la *“Marcha fúnebre”* del compositor polaco Frederyk Chopin, cuando aparecía un personaje dormido la *“Canción de cuna”* del compositor alemán Johannes Brahms, para escenas de muerte, ejecuciones, entre otros; se hacían redobles de timbal.

Charlie Chaplin, que además de ser actor era músico y compositor, es considerado uno de los pioneros en crear composiciones musicales pensadas para una determinada película. También, en la historia del cine se mencionan a los compositores Camille Saint-Saëns y Mihail Ippolitov-Ivanov como los creadores de la primera banda sonora original, concebida especialmente para reforzar la expresividad de determinados pasajes de la película.

## ARREGLO DE VOCES SIN ACOMPAÑAMIENTO DE INSTRUMENTOS

A partir del 1926 surge el cine sonoro con la música y diálogos grabados, pero es a partir de los años 30 que la música de cine se concibe como una sinfonía, con un tema principal y diferentes leitmotiv para los personajes. En esta etapa logran destacarse los compositores Max Steiner con la película “Lo que el viento se llevó” y Eric W. Korngold con la película “Robin Hood”. Para la época dorada de las bandas sonoras de Hollywood en los 40, se Destacaron Alfred Newman con la película “Cumbres Borrascosas”, Miklòs Rózsa con la película “Ben Hur” y Bernard Herrmann con “Ciudadano Kane”. Para los 50 Elmer Bernstein, Alex North, Malcomn Arnold y Nino Rota incorporan el Jazz y hacen composiciones musicales exóticas para las películas. Años más tarde, después de haberse puesto de moda que una canción aparezca varias veces en una película como un leitmotiv, John Williams hace que la música sinfónica reaparezca con la película “Star Wars” y Jerry Goldsmith con la película “Alien”. Para los 80, Los sintetizadores dominan las bandas sonoras a partir del trabajo de Vangelis con la película “Chariots of Fire”. Otros compositores de música para cine que se han destacado en el transcurrir de los años son: James Horner, Hans Zimmer, Nicola Piovani, en el cine de animación Alan Menken, entre otros.

Para este proyecto, hemos musicalizado la escena “5M1 - Escape” de la película Estadounidense “The Astronaut’s Wife” (1999), protagonizada por Johnny Depp y Charlize Theron, producida por Andrew Lazar y dirigida por Ran Ravich. Esta es una película de ciencia ficción, que trata sobre un astronauta que regresa de una misión espacial convertido en un héroe nacional. En esa misión, Spencer Armacost (el astronauta) perdió el contacto con el centro de control durante dos minutos, Tras su regreso, su esposa comienza a tener sueños violentos, pensamientos paranoicos y la sensación de que su marido ha sufrido un misterioso cambio. En esta escena, su esposa Jillian (Charlize Theron) escapa del hospital tratando de alejarse de su esposo el comandante Armacost (Johnny Depp), por que ella tiene miedo por su vida y cree que él la esté siguiendo.

La musicalización inicia en el código de tiempo SMPTE (Society of Motion Picture and Television Engineers, traducido Sociedad de Ingenieros de Cine y Televisión) 2:29:41:19, que es cuando Spencer Armacost (Johnny Depp) se detiene en el pasillo del hospital, y culmina en el código de tiempo SMPTE 2:31:14:17, que es cuando el taxista abre la puerta para desmontarse y tratar de cobrar sus honorarios por haber transportado a Jillian (Charlize Theron), que se desmontó antes de llegar a su destino por la paranoia de persecución que la atormentaba. Para la música, hemos usado sonidos de sintetizadores o sonidos electrónicos, arpegiadores y loops que apoyan el suspenso de la escena.



### BIBLIOGRAFÍA:

- ActualidadCristiana.net. (11 de diciembre de 2015). *¿QUÉ PAÍS TIENE LA IGLESIA CON EL CORO MÁS GRANDE DEL MUNDO?, YA FUE RECONOCIDA POR GUINNESS.* (ActualidadCristiana.net) Recuperado de [www.actualidadcristiana.net: http://www.actualidadcristiana.net/2015/12/que-pais-tiene-la-iglesia-con-el-coro.html](http://www.actualidadcristiana.net/2015/12/que-pais-tiene-la-iglesia-con-el-coro.html)
- Anderson, K. (11 de diciembre de 2012). *Public Enemy, Rush, Heart, Donna Summer to be inducted into Rock and Roll Hall of Fame.* (EW ) Recuperado de [music-mix.ew.com: http://music-mix.ew.com/2012/12/11/rock-and-roll-hall-of-fame-rush-public-enemy/](http://music-mix.ew.com/2012/12/11/rock-and-roll-hall-of-fame-rush-public-enemy/)
- Ankeny, J. (s.f.). *Hidle Brown Barnum biography.* (AllMusic) Recuperado de [www.allmusic.com: https://www.allmusic.com/artist/hb-barnum-mn0000551784/biography](https://www.allmusic.com/artist/hb-barnum-mn0000551784/biography)
- Ankeny, J. (s.f.). *David Foster Biography.* (AllMusic) Recuperado de [www.allmusic.com: https://www.allmusic.com/artist/david-foster-mn0000861757/biography](https://www.allmusic.com/artist/david-foster-mn0000861757/biography)
- *Años '50 - Doo Wop.* (21 de diciembre de 2012). Recuperado de [rockispower.blogspot.com: http://rockispower.blogspot.com/2012/12/anos-50-vol-4-doo-wop.html](http://rockispower.blogspot.com/2012/12/anos-50-vol-4-doo-wop.html)
- Avilas Santos, D. (2017). *Arreglo musical de un Pasillo ecuatoriano en formato de quinteto vocal, aplicando recursos orquestales del arreglista Darmon Meader.* (Licenciatura en Música). Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.
- Biography.com. (22 de agosto de 2019). *Quincy Jones Biography.* Recuperado de [www.biography.com: https://www.biography.com/musician/quincy-jones](https://www.biography.com/musician/quincy-jones)
- Camara, A. (2013). *La Voz y El Canto.* en A. Camara, *Desarrollo de la Expresión Musical I.* Recuperado de [ocw.ehu.eus/file.php/238/tema\\_3.LA\\_VOZ\\_Y\\_EL\\_CANTO.pdf](https://ocw.ehu.eus/file.php/238/tema_3.LA_VOZ_Y_EL_CANTO.pdf)
- Cerna Castro, J. (2015). *Programa de Música Latinoamericana del siglo XX para Cuarteto vocal Masculino: Arreglo e Interpretación* (Maestría en pedagogía e investigación musical). Universidad de Cuenca, Facultad de Arte.
- Chatterjee, P. (23 de octubre de 2009). *Unsung heroes.* (R. V. Sankar, Editor, & The Hindu Group) Recuperado de [www.frontline.thehindu.com: https://frontline.thehindu.com/other/article30188698.ece](https://frontline.thehindu.com/other/article30188698.ece)
- Coriveu, E. (22 de febrero de 2017). *La voz como instrumento.* (E. Coriveu, Editor, & Espaicoriveu) Recuperado de [www.espaicoriveu.com: https://www.espaicoriveu.com/noticias/la-voz-como-instrumento/](https://www.espaicoriveu.com/noticias/la-voz-como-instrumento/)
- Correa, E. (2016). *Apuntes sobre la creación de arreglos corales* (pp. 1-12). La Plata: I Congreso Internacional de Música Popular (La Plata, octubre 2016).
- Definiciona.com (14 septiembre, 2017). *Definición y etimología de neuma.* Bogotá: E-Cultura Group. Recuperado de <https://definiciona.com/neuma/>

## ARREGLO DE VOCES SIN ACOMPAÑAMIENTO DE INSTRUMENTOS

- Dunchan, J. (2012). Recordings, Technology, and Discourse in Collegiate A Cappella. *Journal of American Folklore*. [doi:10.5406/jamerfolk.125.498.0488](https://doi.org/10.5406/jamerfolk.125.498.0488).
- El Instrumento Perfecto La Voz y el Canto. Recuperado 26 Febrero 2020, de <http://www.iesalcarriabaja.es/attachments/article/233/2.-%20El%20Instrumento%20Perfecto%20La%20Voz%20y%20el%20Canto.pdf>.
- Estrella, E. (26 de febrero de 2018). *The Role and Skills of a Music Arranger*. (LiveAbout) Recuperado de [www.liveabout.com](https://www.liveabout.com/the-music-arranger-2456200): <https://www.liveabout.com/the-music-arranger-2456200>
- Fernández Rivera, J., s.f. *Las Agrupaciones Corales En La Sociedad Y En La Educación De La Provincia De León* (doctorado). Universidad de Valladolid.
- Fischer, P.-M. (1998). *Die Stimme des Sängers*. (p. 97. ). Stuttgart: Metzler.
- Fundación Juan March . (s.f.). *TODOS TOCAN JUNTOS: LA HISTORIA DE LA ORQUESTA*. (Fundación Juan March ) Recuperado de [www.march.es](http://www.march.es): <https://www.march.es/musica/jovenes/todos-tocan-juntos/moderna.asp>
- Herrera, E., Corozine, V., Baker, M., Cacavas, J., Adler, S., & Gauldin, R. (2018). *ARREGLOS MUSICALES* (pp. 1-19). Tenerife: Conservatorio Profesional de Música de S/C de Tenerife.
- Inc, M. M. (Ed.). (s.f.). *Arranger*. (Music Jobs) Recuperado de [www.music-job.com](http://www.music-job.com): <https://www.music-jobs.com/usa/jobtypes/arranger-jobs-408193.php>
- Leggett, S. (s.f.). *Nick Ingman Biography*. (AllMusic) Recuperado de [www.allmusic.com](http://www.allmusic.com): <https://www.allmusic.com/artist/nick-ingman-mn0000128428/biography>
- Lopez, J. (2016). *Arreglo musical escrito e interpretación para diversos niveles de dificultad* (pp. 1-11). La Plata: I Congreso Internacional de Música Popular (La Plata, octubre 2016).
- López Micó, S. (2016). *La Orquesta Sinfónica. Un Gran Instrumento*. (pp. 1-7). [www.publicacionesdidacticas.com](http://www.publicacionesdidacticas.com)
- Madoery, D. (2000). El arreglo en la música popular. en *Revista: Arte e Investigación; año 4, no. 4* (pp. 90-95). Argentina.
- melismas. (s.f.) *Gran Diccionario de la Lengua Española*. (2016). Recuperado mayo 2020 de <https://es.thefreedictionary.com/melismas>
- Melómanos. (s.f.). *Variación*. (Melómanos) Recuperado de [www.melomanos.com](http://www.melomanos.com): <http://www.melomanos.com/la-musica/formas-musicales/variacion/>
- Niles, R. (2014). *A Case for Arrangers' Rights*. (Berklee) Recuperado de [www.berklee.edu](http://www.berklee.edu): <https://www.berklee.edu/berklee-today/summer-2014/case-arrangers-rights>
- Norris, M. (19 de diciembre de 2005). *Arif Mardin: Tales from the Recording Studio*. (npr) Recuperado de [www.npr.org](http://www.npr.org): <https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=5061890>.

## ARREGLO DE VOCES SIN ACOMPAÑAMIENTO DE INSTRUMENTOS

- Ortega Cedillo, N. (2013). *Análisis de los elementos musicales utilizados en el arreglo del tema Dexterity mediante técnicas de arreglos y composición* (Licenciatura en Música Contemporánea). Universidad San Francisco de Quito.
- Ortega Estrada, L., (2009). *Proceso de Composición de Arreglos Vocales (Con o sin Acompañamiento Instrumental) En Repertorio de Música Tradicional y/o Popular Colombiana* (Trabajo de grado). Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Artes.
- PalVal International. (s.f.). *Todo Sobre el Cuarteto de Cuerdas*. (PalVal International) Recuperado de palomavaleva.com: <https://palomavaleva.com/es/todo-sobre-el-cuarteto-de-cuerdas>
- Pele, A. (2012). *Las Distribuciones Vocales en Coros Góspel* (Doctorado). Universidad Politécnica de Valencia.
- Pérez J. y Merino, M. (2018). Actualizado: 2020. Definición de leitmotiv. Recuperado de <https://definicion.de/leitmotiv/>
- Pisciotti Orozco, B. (2007). *Creación, Dirección y Arreglos para un Sexteto Vocal Femenino* (Licenciatura en Música). Universidad Industrial de Santander, Facultad de Humanidades Escuela de Artes Música.
- Pixel Creativo. (2013). *El Jingle Publicitario*. (Pixel Creativo) Recuperado de pixel-creativo.blogspot.com: <http://pixel-creativo.blogspot.com/2013/08/el-jingle-publicitario.html>
- Porto, J. P., & Gardey, A. (2019). *DEFINICIÓN DE MELODÍA*. (Definicion.de ) Recuperado de definicion.de: <https://definicion.de/melodia/>
- Prieto, P. (2014), *The intonational phonology of Catalan, Prosodic Typology II* (pp. 43–80). Oxford University Press, [doi:10.1093/acprof:oso/9780199567300.003.0003](https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199567300.003.0003).
- *Qué es un arreglo musical?* (s.f.). (Gruner + Jahr) Recuperado de [www.muyinteresante.es: http://www.muyinteresante.es/cultura/arte-cultura/articulo/que-es-un-arreglo-musical](http://www.muyinteresante.es/cultura/arte-cultura/articulo/que-es-un-arreglo-musical)
- Rama, R. (4 de enero de 2012). *Estructura de la canción y modalidades de acompañamiento instrumental* . Recuperado de [musicagustin.blogspot.com: http://musicagustin.blogspot.com/2012/01/estructura-de-la-cancion-y-modalidades.html](http://musicagustin.blogspot.com/2012/01/estructura-de-la-cancion-y-modalidades.html)
- [significados.com](http://www.significados.com). (10 de mayo de 2016). *Significado de Armonía*. Recuperado de [www.significados.com](http://www.significados.com): <https://www.significados.com/armonia/>
- [singers.com](http://singers.com). (s.f.). *Barbershop Music*. Recuperado de [singers.com](http://singers.com): <https://singers.com/barbershop/>
- [singers.com](http://singers.com). (s.f.). *Doo Wop Music*. (singers.com) Recuperado de [singers.com](http://singers.com): <https://singers.com/doowop/>
- [singers.com](http://singers.com). (s.f.). *Vocal Jazz A Cappella Groups*. Recuperado de [singers.com](http://singers.com): <https://singers.com/group/vocal-jazz/>



## ARREGLO DE VOCES SIN ACOMPAÑAMIENTO DE INSTRUMENTOS

- Sparks, R. (2000). *The Swedish Choral Miracle: Swedish A Capella Music Since. 1945*. Chapel Hill, NC: Walton Music.
- TEMA 7: CLASIFICACIÓN DE LAS VOCES. CARACTERÍSTICAS DE LA VOZ INFANTIL Y ADOLESCENTE. Recuperado 26 Febrero 2020, de <https://moodle.asignaturas.usb.ve/mod/resource/view.php?id=17810>.
- take6.com. (s.f.). *Take6 BIO*. (Sono Recording Group) Recuperado de take6.com: <https://take6.com/bio/>
- Tolentino, J. (15 de septiembre de 2017). *The History of A cappella*. (Leaf Group Lifestyle) Recuperado de ourpastimes.com: <https://ourpastimes.com/the-history-of-vocal-music-12200138.html>
- Ünver, B. (Ed.). (s.f.). *Arif MARDIN Biography*. (THE LIGHT MILLENNIUM) Recuperado de www.lightmillennium.org: [http://www.lightmillennium.org/winter01/arifmardin\\_bio.html](http://www.lightmillennium.org/winter01/arifmardin_bio.html)
- Vega, Carlos. (1997). Mesomúsica: UN ENSAYO SOBRE LA MÚSICA DE TODOS. *Revista musical chilena*, 51(188), 75-96. <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27901997018800004>
- Webster's New World College Dictionary, 4th Edition. (2010). by Houghton Mifflin Harcourt.. Recuperado mayo 2020 de <https://www.collinsdictionary.com/es/diccionario/ingles/vocales>
- *WHAT IS A MUSIC ARRANGER AND HOW DO I BECOME ONE?* (06 de julio de 2017). (CONNOLLY MUSIC COMPANY) Recuperado de www.connollymusic.com: <https://www.connollymusic.com/stringovation/what-is-a-music-arranger-and-how-do-i-become-one>
- Wittman, E. (1978), *Biography of Peter Christian Lutkin. (PDF), Peter Christian Lutkin Papers*. Evanston, IL: Northwestern University.
- Zúñiga Calle, D. (2016). *Recital de Música Nacional y Popular para Cuarteto Masculino: Arreglos e Interpretación en Estilo Pop Lirico* (Maestría en pedagogía e investigación musical). Universidad de Cuenca, Facultad de Arte.



### GLOSARIO:

- **Mesomúsica:** es el conjunto de creaciones melódicas con o sin texto, funcionalmente consagradas al esparcimiento, a la danza de salón, a los espectáculos, a las ceremonias, a los actos, los juegos, entre otros. La mesomúsica convive en los espíritus de los grupos urbanos con la música culta y participa en la vida de los grupos rurales con la música folklórica. (Vega, 1997). 13, 118
- **Neuma o Neumática:** proviene del griego *pneuma*. En música, hace referencia al signo de notación musical que se colocaba sobre las sílabas de los textos en los libros litúrgicos entre los siglos VIII a XII, representando la altura de las notas con la que se solían concluir las composiciones musicales de canto llano, y que por lo general se entonaban en la última sílaba de la última palabra. (Recuperado mayo 2020 de <https://definiciona.com/neuma/>). 21, 118
- **Melisma o melismática:** es un grupo de notas de duraciones breves, que sustituyen a una nota larga, con el propósito de enriquecer, ornamentar y adornar la melodía de una canción (Recuperado mayo 2020 de <https://es.thefreedictionary.com/melismas>). 21, 25, 35, 118
- **Glissando:** proviene del francés *glisser* que significa resbalar o deslizar. Es usado en música como un efecto sonoro, que consiste en un rápido ascenso o descenso desde un sonido o nota a otra. (Recuperado mayo 2020 de <https://musicterms.artopium.com/g/Glissando.htm>). 25
- **Vocalese:** termino del inglés norteamericano, que hace referencia a una forma de canto de jazz, que consiste en cantar con líricas las improvisaciones o solos instrumentales, tomados de grabaciones de jazz instrumental ya existentes. (Recuperado mayo 2020 de <https://www.collinsdictionary.com/es/diccionario/ingles/vocalese>). 31, 118
- **Leitmotiv:** es considerada de origen alemán y consiste en la unión del verbo “Leiten”, que se traduce como guiar y el sustantivo “motiv”, que es sinónimo de movimiento musical. Este término hace referencia al tema o fragmento musical que es recurrente en una composición, es decir, que aparece repetidas veces en una obra. (Pérez y Merino, 2018). 92, 114, 118