



UNIVERSIDAD DE CUENCA



FACULTAD DE ARTES-ESCUELA DE MÚSICA

MAESTRÍA EN PEDAGOGIA E INVESTIGACION MUSICAL

PROGRAMA DE MÚSICA LATINOAMERICANA DEL SIGLO XX PARA CUARTETO VOCAL MASCULINO: ARREGLOS E INTERPRETACIÓN

TESIS PREVIA A LA
OBTENCIÓN DEL TÍTULO
DE MÁSTER EN PEDAGOGÍA E
INVESTIGACIÓN MUSICAL

AUTOR:

LCDO. JUAN CARLOS CERNA CASTRO

CI. 0103389508

DIRECTOR:

MST. WILMER FERMÍN JUMBO MEDINA

CI. 1102014717

CUENCA-ECUADOR

2015



RESÚMEN

Arreglos vocales e interpretación en concierto de diez canciones de música latinoamericana correspondientes al siglo XX, con el formato musical de tenor1, tenor2, baritono1 y baritono2, que abarcan géneros y ritmos como: folk-rock, tango argentino, bolero venezolano, vals peruano, trova cubana, cumbia colombiana, zamba argentina, chuntuqui boliviano, nueva canción, y canción social. Se incluye también un análisis de los aspectos estéticos y compositivos más relevantes de cada uno de los arreglos.

PALABRAS CLAVES: Arreglos musicales, Cuarteto vocal masculino, Música Latinoamericana, Pop Ópera, Pop Andino.

ABSTRACT

Vocal arrangements and interpretation in concert of ten songs of latin american music corresponding to the twentieth century, with the music format of tenor1, tenor2, baritone1 and baritono2, covering genres and rhythms as: folk-rock, Argentine tango, Venezuelan bolero, Peruvian waltz, Cuban trova, Colombian cumbia, Argentinean zamba, Bolivian chuntuqui, new song, and social song. It also includes an analysis of the aesthetic and compositional aspects most relevant to each one of the arrangements.

KEY WORDS: Musical Arrangements, Male vocal quartet, Latin American music, Pop ópera, Andean pop.



INDICE

INTRODUCCIÓN	8
CAPITULO 1: REFERENTES ARTISTICOS Y SU INFLUENCIA EN LOS ARREGLOS MUSICALES	11
1.1. PRINCIPALES EXPONENTES DEL GÉNERO POP ÓPERA	12
1.1.1. LUCIANO PAVAROTTI.	12
1.1.2. ANDREA BOCELLI.	13
1.1.3. IL DIVO.....	13
1.1.4. ONLY MEN ALOUD.....	15
1.2. PRINCIPALES EXPONENTES DEL GÉNERO POP ANDINO.....	16
1.2.1. LOS NOCHEROS.....	16
1.2.2. JORGE ROJAS.	17
1.2.3. SOLEDAD PASTORUTTI.....	18
CAPITULO 2: RECURSOS ESTILISTICOS Y COMPOSITIVOS	19
2.1. FORMATO VOCAL E INSTRUMENTAL.....	20
2.1.1. FORMATO VOCAL.....	20
2.1.2. FORMATO INSTRUMENTAL.....	22
2.2. EL ESTILO.....	24
2.3. EL CANTO LÍRICO.....	25
2.4. LOS RITMOS.....	27
2.5. LAS LETRAS.....	28
CAPITULO 3: ANALISIS ESTILISTICO MUSICAL DE LAS OBRAS DE CONCIERTO	29



3.1. “ZAMBA PARA OLVIDAR”	30
3.1.1. ANÁLISIS	31
3.2. “CANCIÓN CON TODOS”	34
3.2.1. ANÁLISIS	34
3.3. “LA COLINA DE LA VIDA”	38
3.3.1. ANÁLISIS	38
3.4. ” TE QUIERO”	39
3.4.1. ANÁLISIS	40
3.5. “LOS PÁJAROS PERDIDOS”	41
3.5.1. ANÁLISIS	42
3.6. “SOLO”	43
3.6.1. ANALISIS	43
3.7. “LA FLOR DE LA CANELA”	45
3.7.1. ANALISIS	45
3.8. “ERES MI CANCIÓN”	47
3.8.1 ANALISIS	48
3.9. “ÚNICAMENTE TÚ”	51
3.9.1. ANALISIS	51
3.10.”LA MAZA”	52
3.10.1 ANALISIS	52
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	55
PROGRAMA DE CONCIERTO	57



AFICHE PROMOCIONAL	58
BIBLIOGRAFÍA	59
1.- LIBROS	59
2.- TEXTOS Y DOCUMENTOS CIENTIFICOS	60
3.- PAGINAS WEB	61
ANEXOS	63



Universidad de Cuenca
Clausula de derechos de autor

Yo, Juan Carlos Cerna Castro autor de la tesis "PROGRAMA DE MÚSICA LATINOAMERICANA DEL SIGLO XX PARA CUARTETO VOCAL MASCULINO: ARREGLOS E INTERPRETACIÓN", reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de MAGÍSTER EN PEDAGOGÍA E INVESTIGACIÓN MUSICAL. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor

Cuenca, 21 de Diciembre de 2015

Juan Carlos Cerna Castro

C.I: 0103389508



Universidad de Cuenca
Clausula de propiedad intelectual

Yo, Juan Carlos Cerna Castro, autor de la tesis "PROGRAMA DE MÚSICA LATINOAMERICA DEL SIGLO XX PARA CUARTETO VOCAL MASCULINO: ARREGLOS E INTERPRETACIÓN", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor

Cuenca, 21 de Diciembre de 2015

Juan Carlos Cerna Castro

C.I: 0103389508



INTRODUCCIÓN

Los arreglos del presente trabajo se basan principalmente en el género Pop Lírico. Este término se no se encuentra oficialmente catalogado como género musical propiamente dicho, sino mas bien es una especie de simbiosis musical que ha tomado auge con el tiempo. Se basa principalmente en el tratamiento de la voz humana como recurso interpretativo, tomando la técnica del canto lírico y fusionándola con los distintos ritmos y géneros populares.

Dada la enorme migración de artistas y la incesante corriente de intercambio cultural, es notable ver como poco a poco se van perdiendo rasgos de identidad que caracterizaban aquellas músicas que únicamente florecían en el suelo natal, ahora el apropiarse de los ritmos y géneros de otras naciones es una constante en el paso del tiempo. En el Ecuador éste proceso no es la excepción, nuestro país va absorbiendo constantemente las prácticas musicales exógenas y las va enriqueciendo y arrojando con lenguajes y sentimientos propios, respondiendo así a una especie de renovación de las costumbres musicales milenarias.

Actualmente no solo tomamos “prestada” música foránea, si no también vamos adquiriendo tecnología que ayuda notablemente al acercamiento, o más bien, a la “revelación” de técnicas de interpretación que anteriormente estaban fuera de nuestro alcance. De esta manera, es posible entender como el canto lírico tiene su lugar dentro del marco musical popular.

El “Canto Lírico” en sus inicios se yergue como una especie de palestra reservada para el disfrute de las cortes y burguesía de alto rango, ha permanecido reservada para cierta élite social, hasta hace algunos años. Pero actualmente, gracias al trabajo de importantes artistas el canto lírico ha podido dirigir su mirada hacia



otras manifestaciones musicales de corte popular y tener un lugar protagónico en ellas. Es así como nace lo que hoy se conoce como Pop Opera, o Pop Lírico, que es justamente una fusión entre ritmos, y géneros propios de la música popular como el pop, el rock, el blues, la balada, o la música electrónica, con el color y el matiz de las voces líricas.

En Latinoamérica no existen grupos de gran relevancia que estén actualmente desarrollando este género, o producciones discográficas en donde pueda apreciarse la fusión de ritmos latinoamericanos como la zamba argentina, el chuntuqui boliviano, la cumbia colombiana o la trova cubana, con agrupaciones vocales líricas. Lo que si podemos encontrar son versiones orquestadas sinfónicamente de temas emblemáticos del folclor latinoamericano y cantadas por cantantes líricos de renombre. Un ejemplo de esto es el álbum “Sentimiento latino” grabado por el tenor peruano Juan Diego Flores donde recopila temas como el vals “La flor de la canela”, el joropo “Alma llanera”, el bolero “Bésame mucho”, entre otro. Otro ejemplo es el álbum titulado “México” grabado por el tenor mexicano Rolando Villazón, donde canta temas de música tradicional mexicana como el bolero “Solamente una vez” o la canción “Cielito lindo”. Todas estas versiones se mantienen dentro de los cánones musicales tradicionales en los que fueron escritos originalmente; incluso la orquestación que está a cargo de un formato sinfónico refleja el sentimiento y el matiz popular.

En el presente trabajo abordamos éste fenómeno referente a la fusión entre el canto lirico, el pop, el rock y los géneros latinoamericanos a través de tres capítulos que pretenden orientar nuestro proyecto en la perspectiva de dar al lector una visión clara del trabajo musical propuesto.



En el primer capítulo daremos una mirada general a los principales exponentes del Crossover Clásico o Pop Ópera y el Pop Andino, destacando aportes importantes como los conciertos titulados “Pavarotti and friends”, en los que se fusionan el canto lírico con el pop y el rock, y resaltando propuestas musicales innovadoras como las del cuarteto argentino Los Nocheros, quienes dieron un paso importante en la fusión de instrumentos y ritmos tradicionales con géneros igualmente como el pop y el rock. Es sobre la base de este marco referencial que abriremos un segundo capítulo para analizar más detenidamente los elementos compositivos y estéticos más relevantes aplicados en cada arreglo. El esquema técnico vocal, los géneros populares, los ritmos latinoamericanos, y la instrumentación serán los ejes fundamentales que delimitarán el concepto estético del presente trabajo. Para finalizar, realizaremos una breve descripción de cada uno de los temas escogidos, seguido de un análisis musical del arreglo propuesto para cada uno de ellos a partir de aspectos técnicos como: la estructura, la armonización, la textura, la prosodia, entre otros.



CAPITULO 1:

REFERENTES ARTISTICOS Y SU INFLUENCIA EN LOS ARREGLOS MUSICALES

*“C'è musica classica talmente bella
da diventare popolare e leggera,
e c'è musica leggera talmente bella da diventare classica.
Quando la musica è bella è bella e basta.”*

*“Hay música clásica tan bella
que puede llegar a ser popular y ligera,
y hay música ligera tan bella que puede llegar a ser clásica.
Cuando la música es bella es bella y basta.”*

Andrea Bocelli



1.1. PRINCIPALES EXPONENTES DEL GÉNERO POP ÓPERA

En este ámbito se encuentran por ejemplo los tenores italianos Luciano Pavarotti, Andrea Bocelli, y Alessandro Safina, el cantante estadounidense Josh Grovan, así como los grupos vocales Il Divo, Il Volo, Amici, Only men Aloud, entre otros.

1.1.1. LUCIANO PAVAROTTI.

Desarrolló su carrera profesional como cantante de ópera, pero fue en 1991 que sorprendió a todos con un revolucionario concierto donde actuaba junto a destacados artistas de pop y rock como Brian Adams, Bon Jovi, Sting, Bono, Eros Ramazotti, Celín Dión, James Brown, Laura Pausini, entre otros, con el fin de recaudar fondos para niños y hombres de todo el mundo. Tal fue la acogida de este primer concierto que los organizadores tuvieron que presentar ocho ediciones más en distintos países.

El formato de dichos conciertos consistía principalmente en la fusión de orquesta sinfónica con banda de rock destacándose la voz del prestigioso tenor junto a los otros artistas. Lo interesante de este trabajo es ver como los timbres de las voces populares intercalan frases con la voz lírica del tenor. Los instrumentos de la banda mantienen las sonoridades de las versiones originales como por ejemplo en el tema “Se bastasse una canzone” interpretada originalmente por el cantante italiano Eros Ramazotti en estilo pop.

Los rasgos más significativos que se aplicaron a los arreglos del presente trabajo son: la combinación de las voces de los cantantes pop-rock con las de prestigioso tenor; la sonoridad de la orquesta sinfónica fusionada con los instrumentos de banda de rock; y el ensamble de coros en secciones específicas de cada canción.



1.1.2. ANDREA BOCELLI.

Tenor italiano que combina de manera magistral el canto pop con el lírico. Este cambio o variación estilística se puede notar mas claramente en sus primeros álbumes como “Cieli di Toscana”, “Soño” y “Romanza”, donde interpreta pasajes sin impostar y otros aplicando la técnica vocal del canto lírico. Un ejemplo de esto es el tema “Il mare calmo de la será” publicado en 1996 en el álbum “Romanza”. En el inicio del tema se puede apreciar la voz incluso un poco ronca, dándole un matiz más cercano al pop o al rock. Es en el minuto 1:35 donde presenta el coro con la voz totalmente impostada, con profundidad y amplitud. La banda de rock se hace presente en el minuto 2:26 y junto a la voz natural se mantienen dentro de un ambiente más bien rockero hasta volver al coro donde nuevamente cambia el matiz vocal. Lo impresionante llega en el minuto 3:50 donde se aprecia la voz en su máximo esplendor técnico.

De Bocelli se ha tomado el concepto estilístico de los arreglos instrumentales, cuya estructura de está basada en la combinación del estilo concertante con el de acompañamiento. El concertante hace referencia al uso de instrumentos solistas para las secciones de introducción, intermedios y finales. Y el estilo de acompañamiento se basa en un sutil arreglo para las cuerdas, con preponderancia musical de los instrumentos de banda de pop.

1.1.3. IL DIVO.

También debemos destacar el aporte musical de este conjunto vocal británico creado en el 2003 y conformado por cuatro cantantes: tres tenores y un barítono. Uno de ellos es cantante popular y los demás son cantantes líricos. Su carrera operística la han dejado de lado para dedicarse íntegramente al trabajo con el



cuarteto. Es con este grupo, con sus millones de copias vendidas y con su centenar de conciertos en vivo que se consolida el estilo musical denominado “Pop Opera”. Es de trascendental importancia su aporte musical debido a la versatilidad de sus integrantes, además del tratamiento de la orquesta al momento de interpretar temas de música clásica y de varios géneros musicales.

Dentro de su repertorio académico se encuentran obras como: “Adagio de Albinoni” compuesta por el italiano Remo Gianzotto en 1945. “Ave Maria” compuesto originalmente por el alemán Franz Schubert en 1825 basado en un poema de Sir Walter Scott. “Aranjuez” que es una adaptación del segundo movimiento del concierto para guitarra del español Joaquín Rodrigo compuesto en 1939, entre otros.

“Regresa a mi” fue su primer sencillo del álbum denominado “Il Divo”, que fue lanzado en el 2004 por la discográfica Syco Music. Este tema es una reversión del original interpretado por la cantante estadounidense Toni Braxton. Tal fue el éxito del cuarteto con este tema, que en sus primeras semanas ya había conseguido dos discos de platino.

El tema tiene un estilo un pop, compuesto por guitarra clásica y electro acústica, el bajo eléctrico, la guitarra eléctrica, el piano o teclado eléctrico, y la batería. La versión de Il Divo no difiere mucho de la original en cuanto a su estructura y elementos rítmicos, aparte de la introducción de la orquesta sinfónica y la tonalidad, el original está en Bm y el cover en Am.

Las inflexiones, matices, modulaciones, ensamble, el arreglo vocal y tratamiento técnico de la voz son los elementos que priman en los arreglos vocales del presente trabajo. La distribución vocal se mantiene dentro de la factura acordal,



complementada con variaciones armónicas y con elementos de imitación polifónica. También es preponderante en los arreglos el uso de colchones armónicos detrás de una melodía solista de forma similar al grupo que describiremos como a continuación.

1.1.4. ONLY MEN ALOUD.

Es otra agrupación que también tiene lugar dentro del fenómeno pop lírico. Creado en el 2000, abarca un repertorio netamente coral y pop coral. Su estilo vocal es su sello particular, mantienen las cualidades tímbricas de un coro mixto; ninguna voz se destaca y tanto el empaste como la uniformidad tímbrica de las voces es lo esencial. La riqueza de su repertorio reside en el uso de polifonías y armonías contrastantes, amplios diálogos entre pasajes principales y secundarios, explotan en gran medida efectos vocales dentro de lo rítmico y melódico, tienen gran manejo de la dinámica, llegando con facilidad tanto a un *pianissimo* como a un *fortissimo*. Un ejemplo muy claro de esto es el coral “Lux Arumque” del compositor norteamericano Eric Whitacre, donde la mayoría de la obra se mantiene en una dinámica *piano* y las disonancias y armonías cerradas de 4°, 6, 7° y 9° son la herramienta fundamental de construcción de la obra.

Pero no solo abarcan este tipo de género coral, también incursionan en el pop con gran versatilidad. Así lo demuestra su sencillo “Total eclipse of the heart”, cover del tema original interpretado por la cantante británica Bonny Taylor. Aquí hay un despliegue enorme de melodías contrastantes; por ejemplo al comienzo del tema, donde las voces presentan una introducción únicamente con la vocal “a”. Interpretan también pasajes de polifonía e imitación melódica tal como se escucha en la sección precedente a la introducción con el texto “turn a round” con frases largas que se entrelazan con la melodía principal. Armonías superpuestas como



por ejemplo en el minuto 0:50, donde las voces se unen a la melodía principal en distribución coral al mismo tiempo que se separan de ella manteniendo líneas ondulantes que generan una especie de doble plano uno más cercano y otro más alejado. Lo significativo viene en el minuto 1:30 cuando la cantante original entra en escena mientras el coro sigue realizando respuestas melódicas. El contraste del estilo vocal es grande y atractivo a la vez, puesto que la intérprete es conocida por su timbre ronco y áspero, típico de una cantante de pop rock, mientras que las voces del conjunto vocal son aterciopeladas y sutiles.

1.2. PRINCIPALES EXPONENTES DEL GÉNERO POP ANDINO¹

1.2.1. LOS NOCHEROS.

Cuarteto vocal argentino de música folklórica conformado en 1986. Sus canciones se basan en los ritmos propios de la música tradicional argentina como las chacareras, las zambas, carnavalitos², etc., pero con un estilo más pop, con arreglos innovadores como por ejemplo en el tema “Con el alma”, donde la batería lleva la batuta del ritmo marcado de esta chacarera salteña. Otro ejemplo es la canción “Al rojo vivo”, donde presenta pequeños elementos de blues en la introducción.

¹ Género musical que con el paso del tiempo va tomando auge gracias a músicos que han logrado fusionar con excelentes resultados artísticos instrumentos de origen Folclórico como las Zampoñas, las Quenas, el Charango, la Caja Peruana, etc., con los de una banda de pop como son la Batería, La Guitarra Eléctrica, el bajo eléctrico, etc. *Juan Carlos Cerna (2015)*

² El carnavalito se bailó en América desde antes de la llegada de los colonizadores europeos; ha perdurado y hoy sigue practicándose en Perú, la región occidental de Bolivia, la zona norte de Argentina y el norte de Chile, pero con determinadas figuras de otras danzas incluidas por el paso del tiempo. En Argentina, se baila en gran parte del Noroeste argentino (Jujuy, Salta y parte de Tucumán). La música se caracteriza por la utilización de instrumentos como la quena y el charango, dando origen al Huayno, y se escribe en compás de 2/4 o 2/8. <http://www.flordelapacho.com/folkloredebolivia/carnavalito.php>



Entre los aspectos estilísticos más relevantes de este ensamble vocal que se aplican en los arreglos están: el uso de movimientos armónicos variados y de una elaborada polifonía. El contraste solista y coro es un elemento recurrente en las estrofas, mientras que la factura acordal se la delega más para las secciones de coro.

1.2.2. JORGE ROJAS.

Es un cantante, compositor, poeta y productor argentino. Su carrera la inicia con el dúo “Los del Cerro” para luego integrar el aclamado grupo “Los Nocheros” en el año de 1993. Es así que el cantante inicia una serie de grabaciones con el grupo, creando varios álbumes, entre los que se encuentra “Signos” con el cual obtuvieron un gran éxito, llegando a llenar ocho veces el Estadio Luna Park de Argentina. Sin embargo éste fue sólo el inicio, pues continuaron llenándose de éxitos con los posteriores discos como “Nocheros”, “Señal de amor”, “Nocheros en vivo en el Teatro Colón”, etc.

A pesar del enorme éxito de la agrupación, Jorge Rojas decide abandonar el grupo en el 2005, para dedicarse a su carrera como solista y a la producción musical. Un año más tarde es nombrado como artista Consagración del Festival de Cosquín.

Los géneros que abarca Rojas son el folklore argentino y el pop andino. Es a partir de este contexto que los arreglos vocales del presente trabajo están planteados. El aspecto más relevante es la fusión entre elementos folklóricos y Rock; un ejemplo de esto es el tema “Otra pena” donde fusiona instrumentos tradicionales como el bandoneón, quena con instrumentos de banda de rock como batería, guitarra y bajo eléctrico, guitarra acústica y la voz.



1.2.3. SOLEDAD PASTORUTTI.

Es una cantante, conductora y actriz argentina nacida en 1980. Desde muy pequeña muestra su interés hacia la música folklórica de su país y es así que su talento la lleva a desarrollarse rápidamente en el campo musical. Posee varios álbumes que han gozado de un enorme éxito, tales como “Poncho al viento”, “La Sole”, “A mi gente”, “Yo si quiero a mi país”, entre otros.

Su carrera posee una amplia trayectoria en ascenso, llenando teatros, vendiendo miles de discos, conciertos internacionales, premios y compartiendo escenarios con importantes figuras tales como Mercedes Sosa, Los Nocheros, Horacio Guarany, Carlos Vives, entre muchos otros.

El género que abarca principalmente la cantante es el folklore argentino, al cual lo ha “renovado”, produciendo un acercamiento de éste género con la juventud de su patria. Su álbum “Folklor”, tuvo gran éxito sobre todo en Argentina, lanzado en Julio de 2008 y producido por Matías Zapata. En el tema “Escucha a tu Corazón” se pueden apreciar varios elementos del folklor argentino sobre todo en la instrumentación: bajo, guitarra, percusión, quena, sikus y charango, piano y voces.

El planteamiento musical de las canciones de Pastorutti es similar al de Rojas, en el sentido de la instrumentación y del estilo fusión del folklor con el rock, por lo tanto la influencia estilística de esta artista también está presente en los arreglos.



CAPITULO 2:

RECURSOS ESTILISTICOS Y COMPOSITIVOS

*“I tried to connect my singing voice to my guitar,
and my guitar to my singing voice.
Like the two was talking to one another.”*

*“He intentado conectar mi voz a mi guitarra,
y mi guitarra a mi voz,
como si la una hablase con la otra.”*

B. B. King

*Sol de alto Perú rostro Bolivia, estaño y soledad
Un verde Brasil besa a mi Chile cobre y mineral
Subo desde el sur hacia la entraña América y total
Pura raíz de un grito destinado a crecer y a estallar.*

Armando Tejada Gómez
(Estrofa del tema “Canción con Todos”)



2.1. FORMATO VOCAL E INSTRUMENTAL

2.1.1. FORMATO VOCAL

El formato vocal planteado para el presente trabajo, está constituido por cuatro voces masculinas con la siguiente clasificación:

Tenor 1 (T1): Registro vocal masculino más agudo del cuarteto. Su rango vocal corresponde del C3 hasta el B4. Adecuado para realizar pasajes de segunda voz sobre la melodía principal en intervalos por lo general de tercera. Completa la armonía a cuatro voces ya sea como melodía principal o como parte de acorde de quinta, séptima, o novena. Los intervalos de segunda y disonancias que se producen junto al Tenor 2 en la armonización no son tan recomendables, por lo que se reserva estas disonancias para los registros centrales.

Tenor 2 (T2): Registro vocal central-agudo. Su rango corresponde del Bb2 hasta el A4. Ideal para realizar la melodía de principal dentro de la distribución armónica. Es de esta voz de donde se parte para crear las demás voces. Su timbre y dinámica es predominante dentro de la armonización para poder conducir a las demás voces, es decir es en esta voz en donde se basan las demás tanto para su elaboración como para su interpretación. La estrategia está en elegir coherentemente la tonalidad, por ejemplo en el caso de que el Tenor 2 haga la melodía, el Tenor 1 tendría que estar sobre dicha melodía por lo que no sería cómodo para el cantante si se encontrase en un registro muy agudo; y viceversa el tenor 2 no puede ir muy abajo en su registro porque perdería su carácter melódico de primer plano. Su color es oscuro y brillante a la vez, para que pueda ser parte de la armonía sin destacarse, y cuando se requiera poder pasar a un primer plano con versatilidad en las melodías principales.



Barítono 1 (B1): Registro vocal central. Su rango corresponde del A2 hasta el F# 4. Este registro se utiliza para realizar la melodía principal dentro de la armonización. Tiene más bien la función de completar la armonía, sobre todo con pasajes armónicos disonantes o al momento de realizar intervalos de segundas mayores y menores en armonías de cuarta, sexta, séptima y novena, permitiendo velar o relajar la armonía al momento de realizarlas. También se le delega dentro de la armonización los pasajes de la melodía principal, siempre tomando en cuenta de no perder preponderancia frente a las dos voces de los tenores que inevitablemente van a resaltar mucho más, a menos que el arreglo esté debidamente elaborado y permita su lucidez. El timbre es oscuro y aterciopelado, aunque sin perder la brillantez sobre todo en los pasajes solísticos.

Barítono 2 (B2): Es el registro vocal más grave del cuarteto, aunque en ocasiones se mantiene dentro del registro central. Su rango va del G2 al F4. Este registro completa la armonía y es el sustento donde se asientan las demás voces. Consolida el color y el carácter de un pasaje determinado; por ejemplo si se mantiene en un registro puramente central, le da un carácter más imponente y brillante a la interpretación, mientras que si aborda el registro grave le da un carácter más cameral. Este último registro se aprovecha en los pasajes del cuarteto a *capella*, donde el barítono 2 imita o simula los instrumentos graves de la orquesta. Debido a que los arreglos del presente trabajo en su mayoría son con acompañamiento entonces el registro de esta cuerda es central-grave.

Todas las voces tienen un pasaje solista dentro de los arreglos por lo que no sólo actúan como parte de la armonía sino deben poseer las cualidades vocales y capacidades técnicas para afrontar secciones de exigencia vocal que requiere un cantante *lírico* y popular.



En siguiente cuadro presenta la distribución vocal según su registro y rango vocal.

	Registro Vocal	Rango vocal
Tenor 1 (T1)	Agudo	C3-B4
Tenor 2 (T2)	Central-Agudo	Bb2-A4
Barítono 1 (B1)	Central	A2-F#4
Barítono 2 (B2)	Central-Grave	G2-F4

Cuadro 1. Registro y Rango vocal.³

2.1.2. FORMATO INSTRUMENTAL.

El formato instrumental del presente trabajo es una fusión de los instrumentos utilizados en los géneros Académico, Pop Lírico, Folk Rock, y Pop Andino, y se encuentra clasificados en cuatro grupos: a) Banda de Pop Rock, b) Instrumentos tradicionales c) Orquesta Sinfónica, y d) Orquesta de Cámara:

Banda de Pop Rock. Guitarra eléctrica, ideal para solos, introducciones e intermedios, con o sin pedaleras; Guitarra Acústica, ideal para acompañamientos arpegiados y rítmicos; Bajo eléctrico; Piano acústico; Teclado (Keyboards) y Órgano; Batería y Percusión menor.

Instrumentos Tradicionales. Hace referencia a los instrumentos propios de cada región, sean estos originarios, o producto de la hibridación con otros instrumentos provenientes de otras culturas. Estos instrumentos son: el Charango, el Bandoneón, Quenas, Zampoñas, Bombo Andino, Bombo Legüero, Congas, Cajón Peruano, Claves.

³ Fuente: Elaboración propia.



Orquesta Sinfónica. Esta sección está compuesta por los instrumentos que forman una orquesta sinfónica estándar, como son: Flautas, Oboe, Clarinete, Fagot, Cornos, Trompetas, Trombones, Percusión mayor y menor, como Vibráfono, Celesta, Claves, Triángulo, Shakers, Pandereta, Platillos, Chimes, Bongoes, Congas, etc., Violines I, II, Violas, Celos, Contrabajos.

Orquesta de Cámara. Es una sección reducida de instrumentos de la orquesta sinfónica. En los arreglos del presente trabajo, esta sección se compone de: Violines primeros y segundos. Violas, Celos, Contrabajos y Percusión. Dependiendo de los requerimientos orquestales de cada arreglo, en esta sección se puede incluir algún instrumento de la familia de los vientos madera y vientos metal.

El siguiente cuadro presenta la distribución orquestal utilizada en cada uno de los temas.

	Banda de Pop Rock	Instrumentos Tradicionales	Orquesta Sinfónica	Orquesta de Cámara
Zamba para olvidar	X			X
Canción con todos	X	X	X	
La colina de la vida	X		X	
Te quiero	X			X
Los pájaros perdidos	X	X	X	
Solo	X			X
La flor de la canela	X			X
Eres mi canción	X	X		X
Unicamente tú	X			X
La maza	X	X	X	

Cuadro 2. Distribución orquestal. ⁴

⁴ Fuente: Elaboración propia.



2.2. EL ESTILO.

Es importante en primera instancia tener en cuenta cuál es el material vocal con el que se dispone para poder realizar los arreglos tanto instrumentales como vocales. Puesto que los arreglos van a ser interpretados por un cuarteto vocal masculino con características particulares, es preciso conocer a fondo las cualidades tímbricas de cada integrante y su nivel técnico vocal para adaptar adecuadamente dichos arreglos a este formato musical, y viceversa.

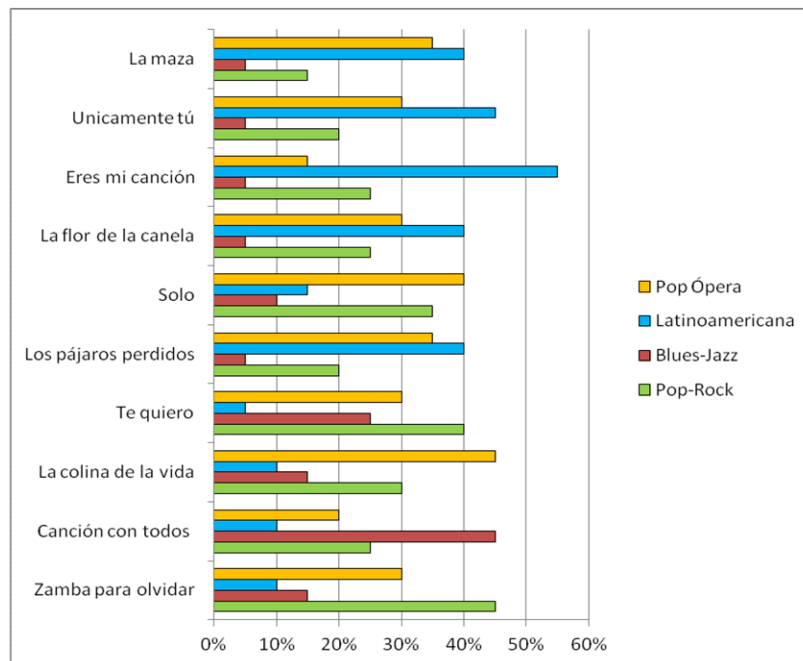
El estilo general de todo el repertorio es el resultado de la fusión de diversos ritmos de música latina⁵ con el rock, el pop, el blues, el jazz y el crossover clásico⁶ o pop ópera. La mayoría de los arreglos mantiene el material temático y melódico idéntico al original, incluso en las inflexiones y gestos vocales que caracterizan a cada uno de dichos géneros. Únicamente en determinadas ocasiones y debido al estilo establecido en cada tema, el solista tiene cierta libertad de realizar variaciones a la melodía, incluso puede darse el caso de que en vivo el solista

⁵ El término empleado popularmente “música latina” se empezó a utilizar a partir de los años 50 en los Estados Unidos para referirse a los ritmos musicales típicos de América Latina, buscando una diferenciación entre los estilos de origen afroamericano de los afrolatinoamericanos. En este sentido, se considera que hacen parte de la música latina, un gran número de géneros: el merengue, la bachata, la salsa, el reggaetón, la rumba, la ranchera, el bolero, la bossa nova, la cumbia, el tango, el tamborito, el fado, la milonga, el rock latino; desde la música norteña de México a la sofisticada habanera de Cuba, desde las sinfonías de Héctor Villa-Lobos a los sencillos sonidos de la quena. <http://www.berklee-blogs.com/2013/03/musica-de-america-latina/>

⁶ Es un género musical consistente en combinar géneros musicales con la música clásica o en mezclar idiomas en melodías. Por ejemplo, Frank Peterson adapta el *Adagio* de Albinoni en la melodía *Anytime, Anywhere*, interpretada por Sarah Brightman, o la melodía *Time to Say Goodbye*, interpretada por Andrea Bocelli y Sarah Brightman, donde se aprecia la combinación del inglés y el italiano; *MY VIOLIN VOICE (Lucia de Lammermoor)*, interpretada por la soprano argentina Isabella Zaffi. Otro ejemplo es la mezcla de Scorpions al lado de la Orquesta Filarmónica de Berlín. Existe gran diferencia entre este crossover y el género new age, aunque los dos tratan de combinar melodías: en el primero, se combina y adapta lo clásico y lo moderno; en el segundo, se mezclan sonidos no existentes y se los presenta a los oyentes. El surgimiento de este género provino de la necesidad de hacer llegar la música clásica de algunas óperas al público pop. Fuente: <http://www.classical-crossover.co.uk/help/utrophy-faq/142.html>

realice otras variaciones, o improvisaciones producto de la intensidad y expresividad que en ese momento está experimentando.

A continuación presentamos un gráfico donde se muestra el porcentaje de influencia de las corrientes musicales descritas anteriormente, en cada uno de los temas.



Cuadro 3. Géneros musicales y su influencia.⁷

2.3. EL CANTO LÍRICO.

Otro recurso que define notablemente el estilo de los arreglos es el Canto Lírico. Es notable como el fenómeno del canto lírico se ha ido insertando poco a poco dentro de la cultura del pop. Letras románticas, melodías claras y sencillas, pero con el toque de la voz lírica son los elementos fundamentales para lograr un

⁷ Fuente: Elaboración propia.

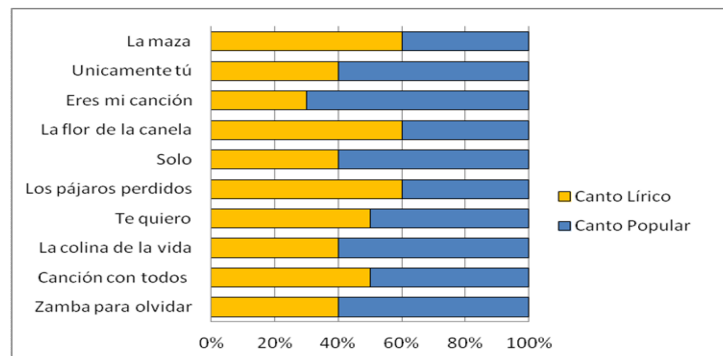


sonido convincente de gran expresividad y contenido artístico. No es raro encontrar en la mayoría de tiendas discográficas un CD de Pop Opera de artistas como Andrea Bocelli, Sara Brightman, Il Volo, Il Divo, etc.

El número de producciones musicales, conciertos y eventos en Latinoamérica, donde se fusionan estos géneros, es cada vez mayor permitiendo un acercamiento masivo a nuestra cultura. Andrea Bocelli realizó varias presentaciones en Latinoamérica, por ejemplo en la ciudad de Lima el 28 de Septiembre de 2013, en Santiago de Chile en octubre de 2013. Il Volo en la ciudad de Bogotá el 15 de abril del 2012, en la ciudad de Heredia Costa Rica el 17 de octubre de 2015. El grupo musical Il Divo en la ciudad de Bogotá en octubre de 2012, en Ciudad de México en julio de 2012, entre otros.

De igual manera los arreglos se nutren de esta corriente, dándole a las melodías y a los ensambles de voces un marcado estilo lírico, semejante a la ópera.

A continuación presentamos un grafico donde se muestra el porcentaje correspondiente al tratamiento vocal aplicado dentro de cada arreglo.



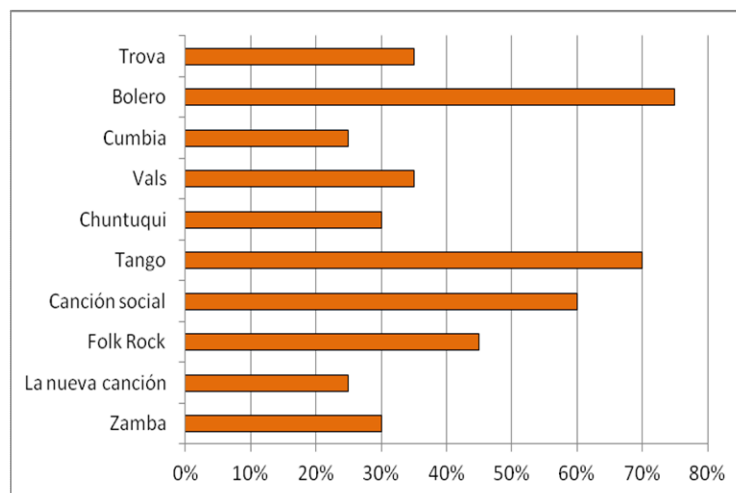
Cuadro 4. Tratamiento vocal⁸

⁸ Fuente: Elaboración propia.

2.4. LOS RITMOS.

Los ritmos y géneros usados en los arreglos son: La zamba, la chacarrera, el bolero, la cumbia, el chuntuqui, el vals peruano, el tango, el folk, el pop, el rock y la balada. También se encuentra dentro de este ámbito una música que más bien se nutre de todos los ritmos y estilos descritos anteriormente. Se trata de la corriente musical llamada “La Nueva Canción”, o “Canción Social”, cuyo estilo deriva principalmente del sentido contestatario o político de sus letras. En el mismo ámbito se encuentra la Trova Cubana, aunque su literatura abarca más bien temáticas como el amor, la vida, la filosofía, incluyendo la política.

Dada la fusión de ritmos y géneros en cada uno de los arreglos, es posible que ciertos rasgos de la estética propia de cada tema se hayan perdido. Es por esto que graficamos el porcentaje estimado que el ritmo mantiene sus características originales dentro de cada canción.



Cuadro 5. Característica rítmica predominante⁹

⁹ Fuente: Elaboración propia.



2.5. LAS LETRAS.

Seis de los diez temas tienen un contenido romántico, hablan acerca de la soledad, la nostalgia de los amores perdidos, de las pasiones, las ilusiones, los reencuentros furtivos, etc. Las demás expresan ideas a partir de lo filosófico, lo social y lo político. Entre los temas con contenido filosófico está “La maza” cuya letra busca enfatizar la importancia que tiene el artista dentro de una sociedad. En este mismo ámbito se encuentra “La colina de la vida”, pero haciendo más énfasis en lo efímero y lo pasajero que puede ser la vida, remarcando lo trascendental que resulta mirarla desde una perspectiva quizás más social.

Los temas que tocan lo social y político son “Canción con todos” y “Te quiero”. Hay que tomar en cuenta la época en la que se escribieron estos temas porque de ahí se desprende el ideal colectivo que nutria la vida de los creadores. El siglo XX estuvo marcado por dictaduras, revueltas políticas, y conflictos sociales de gran trascendencia en Latinoamérica. El descontento social, la marcada diferencia entre la clase obrera y los grupos de poder, el florecimiento de gobiernos autoritarios y represivos, y la gran influencia de Estados Unidos en temas políticos y comerciales, fueron los principales detonantes de varias revoluciones sociales en algunos países de América Latina.



CAPITULO 3:

ANALISIS ESTILISTICO MUSICAL DE LAS OBRAS DE CONCIERTO

Tenor 1
8 *mf* Si no cre-ye-raen la lo-*p*cu-ra *mp* de la gar-gan-ta del sin-son

Tenor 2
8 *mf* Si no cre-ye-raen la lo-*p*cu-ra *mp* de la gar-gan-ta del sin-son

Baritone 1
mf Si no cre-ye-raen la lo-*p*cu-ra *mp* de la gar-gan-ta del sin-son

Baritone 2
mf Si no cre-ye-raen la lo-*p*cu-ra *mp* de la gar-gan-ta del sin-son

Fragmento del Arreglo Vocal del Tema "La Maza" de Silvio Rodríguez



Antes de entrar en materia de análisis es preciso destacar que los arreglos están concebidos de tal manera que cada integrante tenga un *solo* o una parte solista dentro cada tema. El timbre, las características armónicas de cada uno están expuestos en secciones determinadas ya sea en las estrofas como en las secciones del coro. Dar énfasis a este aspecto es fundamental en los arreglos ya que la obra adquiere dinamismo, y puede ser más atractiva para el espectador no solo auditivamente sino también visualmente, poniendo al mismo tiempo en evidencia las cualidades y capacidades vocales de cada integrante.

3.1. “ZAMBA PARA OLVIDAR”

Del cantautor Argentino Daniel Toro, está escrita en ritmo de Zamba Argentina, llamada en sus inicios cueca popular salteña chilena. Es un género musical que adquiere su nombre dependiendo del lugar de donde procede; por ejemplo en Chile y Bolivia se la conoce como Cueca y en Perú la llaman Marinera. Está escrita en compás de 3/4 aunque otros autores plantean que su escritura está en 6/8.

Este tema refleja elementos folklóricos que se destacan claramente desde el principio de la canción, como por ejemplo el *solo* de guitarra clásica, que junto con el bombo legüero le dan ese carácter danzable, aunque la versión posee más bien un carácter nostálgico debido al *tempo* lento. Muchos intérpretes la han creado sus versiones como por ejemplo, el grupo de folk pop argentino Los Nocheros y el cantante argentino Diego Torres, entre otros.

3.1.1. ANÁLISIS

La **Textura Contrapuntística** es un recurso compositivo imprescindible en todos los arreglos, parte del principio imitativo y temático del Renacimiento que a lo largo de la historia siempre se lo ha asociado con las formas musicales doctas. En la presente obra, las secciones correspondientes al texto “solo una pobre canción”, son asignadas al B1 que expone la melodía principal mientras las otras voces van introduciendo gestos melódicos con una direccionalidad hacia el registro agudo manteniendo así una progresión gradual de la tensión musical para llegar al clímax en “Y hace rato que te extraña, mi zamba para olvidar” (Figura 1).



The image shows a musical score for four voices: T1 (Tenor 1), T2 (Tenor 2), B1 (Bass 1), and B2 (Bass 2). The score is in 8/8 time and features a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "So - lo u - na po - bre can - ción" and "da vuel - tas por mi gui - ta - rra". The B1 part is the primary melodic line, while the other voices provide harmonic support and counterpoint.

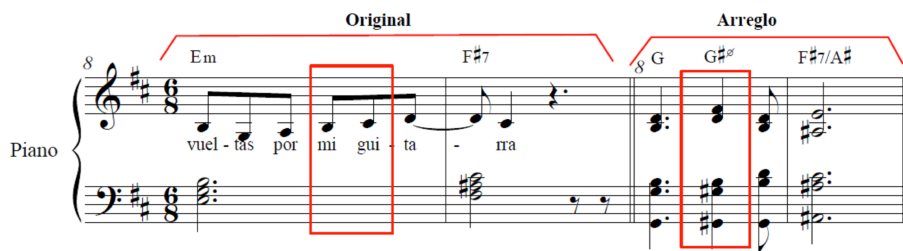
Fig. 1 compases 6 al 10

En cuanto a la **Armonización**, todos los temas tienen dos directrices de construcción: la primera es la Armonización como tal, es decir, la creación de las demás voces sobre la base de una melodía preestablecida, semejante a la armonización de corales en los modos mayor y menor donde se utiliza armonía tradicional o tonal y es muy común el uso de herramientas tales como duplicación de voces, movimiento de las voces, enlaces armónicos, sucesiones armónicas, inversiones, modulaciones, cadencias, semicadencias, etc., y la segunda es la Variación Armónica que se agrega al planteamiento armónico original, conocida

como re armonización. Esta segunda parte tiene que ver con el estilo y la corriente musical en la que están concebidos los arreglos, y los conceptos generales aplicados en la armonía contemporánea como: acordes expandidos con tensiones armónicas de 7^a, 9^a, 11^a y 13^a; acordes alterados, enharmonías, rearmonizaciones por medio de voicings, sustituciones armónicas, etc.

El siguiente análisis de este tema se basa en la transcripción y reducción para piano de las cuatro voces. La nota más grave, o nota base de la transcripción hace referencia a las notas interpretadas por el bajo eléctrico perteneciente al arreglo instrumental. Por lo tanto en la transcripción tendremos un acorde de cinco notas: las cuatro voces superiores y la nota base o *root*¹⁰. Al mismo tiempo se realizará un análisis comparativo, confrontando el planteamiento armónico de las versiones originales con el planteamiento de los arreglos.¹¹

Por ejemplo en el arreglo del presente tema podemos encontrar **Acordes cercanos y de paso** que dan mayor coherencia a la conducción armónica y la resolución tonal. En el compas 8, el B1 hace la melodía mientras las otras voces realizan un acorde de paso sobre el VI, que en este caso es un G# semi disminuido con septima, que enriquece la cadencia V-I precedida por dicho acorde, quedando de la siguiente manera: G#^ø-V-I. (Figura 2).



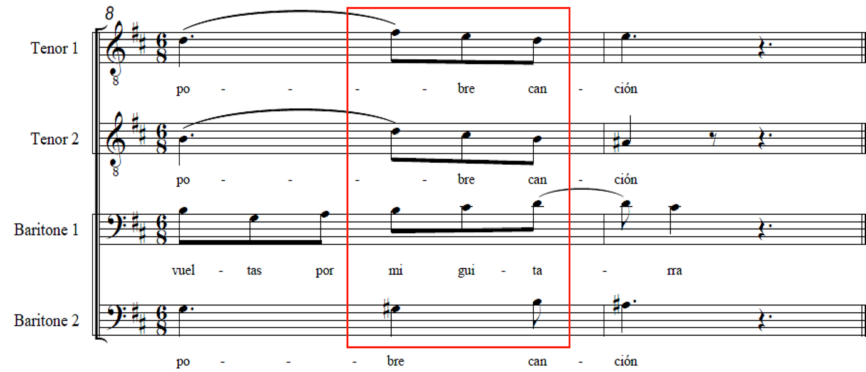
The image shows a musical score for Piano, measures 8 to 9. The score is in 6/8 time and D major. It shows the original melody and an arrangement. The original melody is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The arrangement shows a change in the piano accompaniment in measure 8, with a red box highlighting the G#ø chord. The original melody is also highlighted with a red box in measure 8. The arrangement continues in measure 9 with a G#ø chord and an F#7/A# chord.

Fig. 2 compases 8 al 9

¹⁰ BOYD, Bill. **Jazz Chord Progressions**. Hal Leonard Corporation, Milwaukee, 1997. Pag. 10.

¹¹ Nota: el cruce de voces y duplicación de voces en la transcripción NO se omite, con el objeto tener un panorama completo y real de lo que las voces están ejecutando.

Versión vocal: (Figura 3)



Musical score for Figure 3, measures 8-9. The score is for four vocal parts: Tenor 1, Tenor 2, Baritone 1, and Baritone 2. The music is in 6/8 time and D major. A red box highlights measures 8 and 9. The lyrics are: Tenor 1: po - - - bre can - ción; Tenor 2: po - - - bre can - ción; Baritone 1: vuel - tas por mi gui - ta - rra; Baritone 2: po - - - bre can - ción.

Fig. 3 compases del 8 al 9

En varios arreglos del presente trabajo se incorporan **fragmentos temáticos** a manera de codas o puentes de conexión entre las diferentes frases, es el caso de la presente obra en donde se ha creado una sección final que no existía en el original con el propósito de producir novedad y enriquecer el arreglo. Finaliza con un carácter pasivo dando la sensación de reposo con dinámicas *decrescendo* y en *piano*. (Figura 4).



Musical score for Figure 4, measures 52-54. The score is for four vocal parts: Tenor 1, Tenor 2, Baritone 1, and Baritone 2. The music is in 6/8 time and D major. A red box highlights measures 52-54, labeled "Material Nuevo". The lyrics are: Tenor 1: zam - ba pa - ra ol - vi - dar pa - ra ol - vi - dar; Tenor 2: zam - ba pa - ra ol - vi - dar pa - ra ol - vi - dar; Baritone 1: zam - ba pa - ra ol - vi - dar pa - ra ol - vi - dar; Baritone 2: zam - ba pa - ra ol - vi - dar pa - ra ol - vi - dar. Dynamics include *dim.* and *p*.

Fig. 4 compases 52 al 54



3.2. “CANCIÓN CON TODOS”

Del cantautor argentino César Isella. Lo grabaría por primera vez en noviembre de 1969, se convertiría con el paso del tiempo en un ícono de la unidad y hermandad latinoamericana. Dentro de este trabajo no podía faltar este imponente tema, cuya letra del poeta Armando Tejada Gómez, comienza haciendo un viaje imaginario por los países de Suramérica con un acompañamiento musical sutil en compás de 4/4, para luego abrir paso al coro “Todas las voces todas, todas las manos todas”, que invita a la unión de los pueblos bajo un ideal de libertad, con un acompañamiento musical efervescente y enérgico en compas de 6/8. Es por esto que este tema se encasilla dentro de lo que se denomina Nueva Canción.¹²

3.2.1. ANÁLISIS

En este arreglo se ha utilizado una **Tensión Armónica** producida por la 6° del acorde en el compas 12, o bien la 13° de dicho acorde si tomamos en consideración la nota base. Seguido, la nota G ubicada en la voz superior en el compas 15, produce una tensión armónica muy evidente debido a su disposición y a su cualidad de 7° mayor dentro del acorde. El planteamiento armónico del tema “Canción con todos” quedaría de la siguiente manera. (Figura 5).

¹² La Nueva Canción Latinoamericana, con sus numerosas definiciones y particularidades, nace en el seno de una década convulsa para Occidente: la década del 1960, que marcó un hito en la forma cómo los pueblos comenzaron a pensarse a sí mismos, aún cuando en la mayoría de los casos esta renovación de conciencia eclosionó inicialmente en el interior de las elites que conformaban los grupos sociales de izquierda. La Nueva Canción Latinoamericana fue el instrumento político y estético para difundir en las masas la ideología que habría de motorizar los Nuevos Tiempos que se anunciaban en los años sesenta, y conducir a la formación del Hombre Nuevo, ése que haría la revolución política socialista y reivindicaría las clases tradicionalmente oprimidas. VELASCO, Fabiola. ***La nueva canción latinoamericana. Notas sobre su origen y definición.***

Original

Arreglo

Detailed description: The figure shows two piano accompaniment staves for measures 12 to 15. The top staff is labeled 'Original' and the bottom 'Arreglo'. Both are in 4/4 time with a key signature of two flats. The original version has chords Fm, Cm, Cm, Ab, Fm, G7. The arranged version has chords Tensión 6 (Fm6/Ab), Cm7, Apoyatura Acordal (Dm7/C), Cm, Tensión 7 (Abmaj7), G7. Red boxes highlight the bass line notes in measures 12, 13, and 14 of both versions.

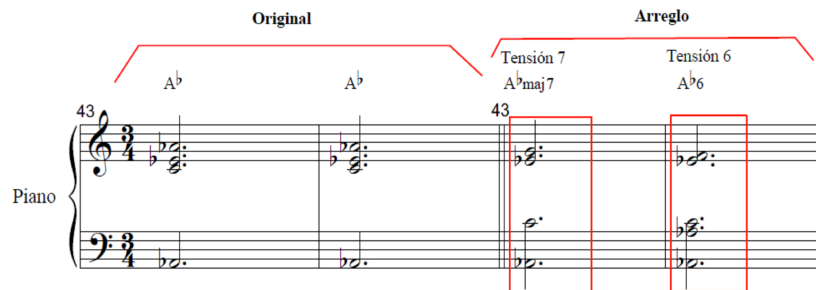
Fig. 5 compases 12 al 15

Versión vocal: (Figura 6)

Detailed description: The figure shows a vocal score for four voices: Tenor 1, Tenor 2, Baritone 1, and Baritone 2. The music is in 4/4 time with a key signature of two flats. The lyrics are: 'sien-to al ca-mi-nar A-me-ri-ca en mi piel ri-o que li-be-ra mi'. Red boxes highlight the vocal lines in measures 12, 13, and 14. Dynamics include *mp* and *f*. There are first and second endings marked with '1° vez Solo' and '11'.

Fig. 6 compases 12 al 15

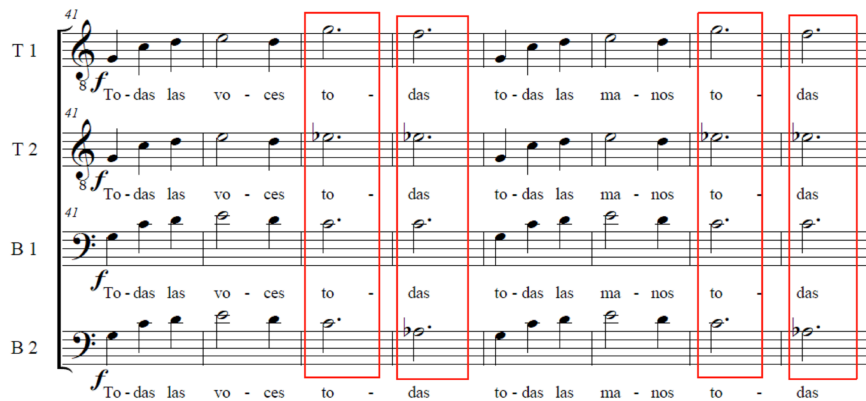
Lo mismo sucede en los compases 43 al 44 y 47 al 48 (Figura 7). En el compás 43 aparece una Tensión 7 con la nota G en la voz superior, y una Tensión 6 en el compás 44 con la nota F en la misma voz.



The image shows a musical score for Piano in 3/4 time, measures 43 and 44. It is divided into two sections: 'Original' and 'Arreglo'. The 'Original' section (measures 43-44) features a chord of A^b in both staves. The 'Arreglo' section (measures 43-44) features a chord of A^bma⁷ in measure 43 and a chord of A^b6 in measure 44. Red boxes highlight the chord changes in the 'Arreglo' section.

Fig. 7 compases 43 al 44

Versión vocal: (Figura 8)



The image shows a vocal score for four voices: T1 (Tenor 1), T2 (Tenor 2), B1 (Bass 1), and B2 (Bass 2). The lyrics are: "To - das las vo - ces to - das to - das las ma - nos to - das". The score is in 3/4 time and starts with a forte (f) dynamic. Red boxes highlight the vocal lines in measures 43 and 44, showing the imitation of the melody.

Fig. 8 compases 43 al 44

La **Imitación Armónica** es otro mecanismo de composición muy recurrente en los arreglos. Todos los temas, excepto la canción “Solo”, se estructuran sobre la base de la imitación armónica, que consiste en “imitar” justamente un pasaje que realiza el solista (melodía principal). Esta imitación es ejecutada por las tres voces restantes en texturas tanto acordal como polifónica.

En este tema se puede apreciar muy claramente el efecto que se logra con este recurso. En la figura 9 se han dispuesto las tres voces superiores (T1, T2, B1) en el pentagrama de la clave de Sol, y la voz principal (B2) en el pentagrama de la clave de Fa, La complejidad, por así decirlo, se presenta al momento de elegir que

palabra o frase se debe tomar de la melodía principal para realizar la imitación. Para resolver este aspecto es importante remitirnos al correcto uso del acento y la prosodia del texto, de lo contrario resultaría una elección demasiada arbitraria y con poco sentido prosódico.



Fig. 9 compases 19 al 26

El arreglo de este tema finaliza con un carácter vivo e imponente donde las voces se funden armónicamente en un final enérgico con notas largas y con dinámica *forte* (Figura 10).

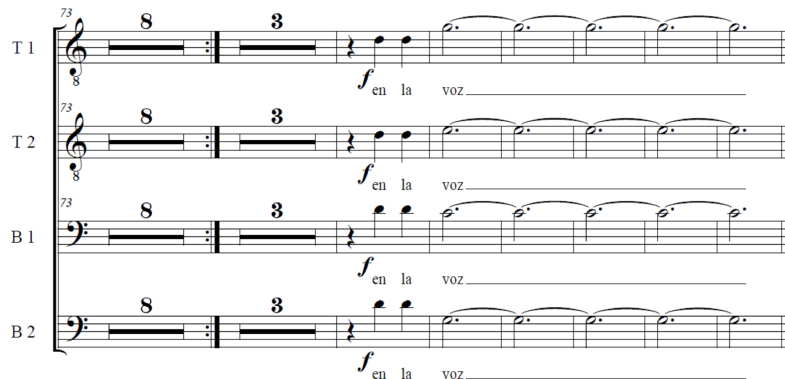


Fig. 10 compás 73 hasta el final



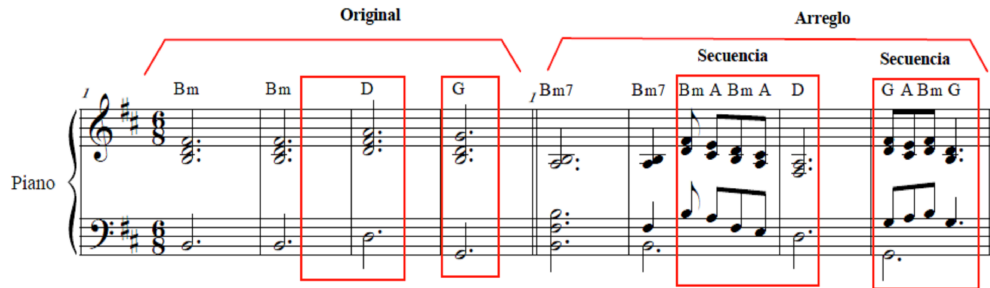
3.3. “LA COLINA DE LA VIDA”.

Es un tema compuesto por el argentino León Gieco y fue grabado por primera vez con un formato de guitarra acústica a cargo del mismo compositor, y flauta traversa grabada magistralmente por el cantautor argentino Nito Mestre. Es parte de un álbum que refleja un marcado estilo folk rock, sobre todo en temas como “Quiero ver, quiero ser, quiero entrar”, donde la guitarra eléctrica abre la canción con un solo al puro estilo de rock, o en la canción que lleva el mismo nombre del álbum.

Un aspecto relevante de “La colina de la vida” reside en la letra, la cual se desarrolla dentro de un ambiente más bien introspectivo y meditativo, como si el autor estuviese reflexionando sobre un mundo quizás bello algunas veces, quizás triste y oscuro en otras. Dado el impacto que produjo lo profundo de su mensaje, ha sido reversionada por importantes artistas de música folklórica y protesta como Mercedes Sosa, Los nocheros, entre otros.

3.3.1. ANÁLISIS.

En este arreglo se destaca el uso de **Progresiones Armónicas**. En el compás n°2 las tres voces superiores se mueven en paralelo produciendo micro secuencias ascendentes y descendentes con la interjección “uoh” y precedidas por un colchón armónico sobre el I grado con séptima menor. Lo interesante aquí es el movimiento paralelo de las tres voces y el efecto que ellas producen, semejándose a un coro que canta en un segundo plano mientras el solista se mantiene en un primer plano. (Figura 11).



Original

Arreglo

Secuencia

Secuencia

Piano

Fig. 11 compases 1 al 4

Versión vocal: (Figura 12)



Tenor 1

Tenor 2

Baritone 1

Baritone 2

Nun-ca en la glo-ria uOh... Oh...

Nun-ca me cre - o en la ci-ma oen la glo - ria e-soes un gran fan - tas-ma cre-

Fig. 12 compases 1 al 4

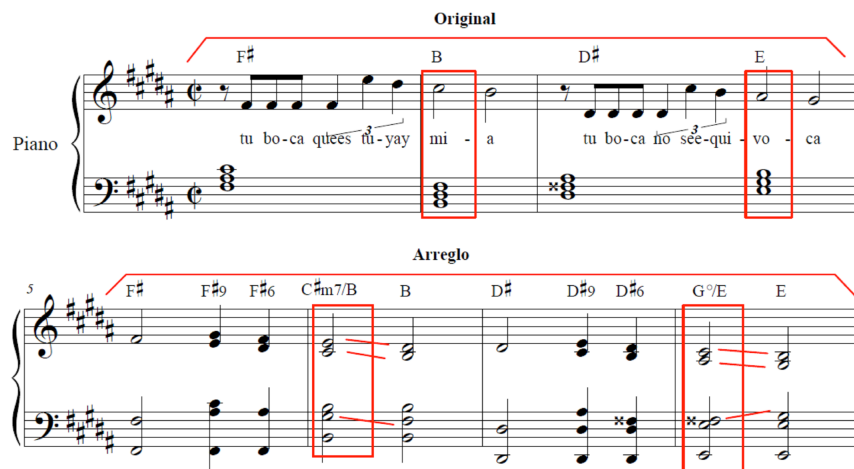
3.4." TE QUIERO".

Canción resultado de la fusión de dos grandes artistas, por un lado la letra es un poema del poeta uruguayo "Mario Benedetti" escrito en 1986, y la música del compositor, pianista y director de orquesta argentino Alberto Favero lanzada al mercado en 1977. La versión fue escrita originalmente para la cantante argentina Nacha Guevara en la tonalidad de "A". La canción tiene un matiz puramente romántico al estilo de una balada, pero el detalle que llama la atención es el verso "porque sos pueblo te quiero" como dándole una temática de corte más social.

Esto es entendible puesto que Benedetti lo escribió en tiempos de dictadura uruguaya donde las personas eran perseguidas por expresar ideas en contra del gobierno.

3.4.1. ANÁLISIS

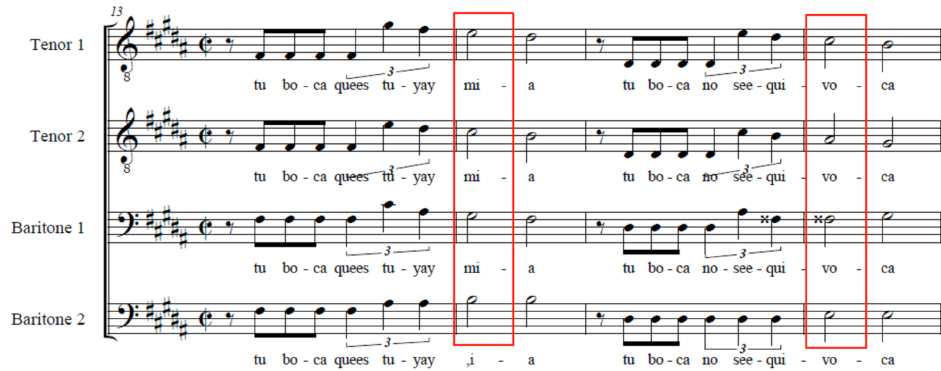
En este arreglo se utilizaron principalmente **Acordes Invertidos y Acordes Disminuidos**. Un claro ejemplo de este recurso armónico lo encontramos en las secciones del coro. En el compas 14, el tiempo fuerte es atacado por un acorde de $C\#m7$ en tercera inversión (B, $C\#$, E, $G\#$.) que resuelve en el acorde fundamental de B. Luego, en el compas 16, un acorde disminuido de G (G , $A\#$, $C\#$) cae en el tiempo fuerte con la nota E como nota base para luego resolver al acorde principal. Este tipo de planteamiento armónico genera en el oyente un efecto conocido como Tensión-Relajación. La tensión es provocada por el acorde en inversión o por el acorde disminuido que, para efectos de conducción vocal, se los plantea más bien como apoyaturas armónicas conformadas por las apoyaturas independientes de cada una de las voces. (Figura 13).



The figure displays two musical staves for piano. The top staff, labeled 'Original', shows a sequence of chords: $F\#$, B, $D\#$, and E. The bottom staff, labeled 'Arreglo', shows a sequence of chords: $F\#$, $F\#9$, $F\#6$, $C\#m7/B$, B, $D\#$, $D\#9$, $D\#6$, $G\#E$, and E. Red boxes highlight the $C\#m7/B$ and $G\#E$ chords in both versions, indicating the specific harmonic changes discussed in the text.

Fig. 13 compases 13 al 16

Versión vocal: (Figura 14)



13

Tenor 1
tu bo - ca quees tu - yay mi - a tu bo - ca no see - qui - vo - ca

Tenor 2
tu bo - ca quees tu - yay mi - a tu bo - ca no see - qui - vo - ca

Baritone 1
tu bo - ca quees tu - yay mi - a tu bo - ca no see - qui - vo - ca

Baritone 2
tu bo - ca quees tu - yay i - a tu bo - ca no see - qui - vo - ca

Fig. 14 compases 13 al 16

3.5. “LOS PÁJAROS PERDIDOS”.

Tango¹³ compuesto por el compositor argentino Astor Piazzola. Interpretado por varios artistas de renombre como la cantante italiana Milva, la norteamericana Jeanne Lee, el barítono-bajo Erwin Schrott, el contra tenor francés Philippe Jaroussky entre otros. Se ha convertido en una pieza de referencia mundial y forma parte del repertorio académico de conservatorios alrededor del mundo. La letra escrita por Mario Trejo refleja el amor perdido, la soledad que deja cuando un ser amado se va quizá para nunca volver. Este tema conjuga claramente la corriente contemporánea del tango, las nuevas sonoridades y nuevas fusiones que sufría este género a comienzos de los 80's, con la corriente tradicional que mantenía características propias del tango en sus inicios como parte del folclor musical argentino.

¹³ El Tango nació a fines del siglo XIX. Se caracteriza por una rica mezcla de ritmos musicales de inmigrantes italianos y españoles, de los criollos (descendientes de los conquistadores españoles) y de un tipo de batuque de los negros llamado “candombe”. Tiene gran influencia de la Habanera y del Tango Andaluz. Fue expresión folclórica de las poblaciones pobres que se mezclaban en los suburbios de Buenos Aires. En su fase inicial era puramente bailable. El pueblo se encargaba de improvisar las letras, las que eran siempre humorísticas y picantes. Por lo tanto, las letras no eran específicas para la música, ni asociadas definitivamente a ella. BARCELLOS, Cristiane. ***La verdadera historia del tango.***

3.5.1. ANÁLISIS.

En este arreglo también se han utilizado **Texturas Polifónicas**. El B2 lleva la melodía mientras que las otras voces se van insertando progresivamente con un material motivico nuevo sobre fragmentos del texto del coro, formando una pequeña sección de desarrollo melódico compuesta por unidades melódicas individuales. (Figura 15).



Fig. 15 compases 1 al 8

En la progresión armónica de la obra en análisis se ha conservado el plan tonal original, y se ha ornamentado con texturas contrapuntísticas ya descritas anteriormente.



3.6. “SOLO”.

Tema producido por los músicos bolivianos Ulises Hermosa, Edwin –Castellanos y Fernando Torrico. Forma parte del disco “Génesis Aymara” publicado en 1989 en Bolivia. Semejante a la temática del poema “Los pájaros perdidos”, la letra de la canción “Solo” invoca a la soledad que dejan los amores que se van. Está compuesta en la tonalidad de “B” en ritmo de chuntuqui¹⁴ y es muy conocida la parte del *coro* “Solo el silencio y noche llenan de ausencia mi ser” donde las voces de todos los integrantes se conjugan en una poderosa masa vocal. Aunque el Chuntuqui es un ritmoailable, la versión del grupo boliviano Los Kjarkas es mucho más lenta y la música tiene un matiz más romántico.

3.6.1. ANALISIS.

La relación entre el primer plano y el segundo plano está presente en este arreglo. En la cuarta estrofa “Amores en silencio, amores será”, el B2 se encarga de la melodía principal mientras las demás voces realizan una armonización combinada entre texturas acordales y melódicas sobre la interjección “Ah”. Esta dualidad de planos crea una especie de bidimensionalidad en sentido horizontal de tal manera que el espectador pueda apreciar claramente la melodía principal y al mismo tiempo el acompañamiento de las de las otras voces (Figura 16).

¹⁴ Es una danza chuquisaqueña que se origina en el pueblo de Villa Serrano en el departamento de Chuquisaca-Bolivia. Es básicamente un villancico navideño muy alegre y festivo, popular por su baile, zapateo y final voltereta, todo esto acompañado por la devoción de bailarlo frente al pesebre. Al parecer, el origen del ritmo se remonta a la época en que los jesuitas y franciscanos vinieron a estas tierras y trajeron las danzas europeas navideñas de aquellos tiempos. <http://cochabambabolivia.net/chuntunqui-el-ritmo-del-corazon>



7
8
mp Ah... Ah...
mp Ah... Ah...
mp Ah... Ah...
A-mo-res en si - len - cio a - mo - res se - rán las nos - tal - gias vi - vi - das mis no - ches sin ti

Fig.16 compases 7 al 14

Para poder dar énfasis a las voces y al mismo tiempo llevarlas a un contexto más cameral y concertante, se ha escrito un final a *capella* con las cuatro voces en forma de coral (Figura 17).

32
8
rit.
so - lo con mis pen - sa - mien - tos mi men - teen bus - ca de ti
so - lo con mis pen - sa - mien - tos mi men - teen bus - ca de ti
so - lo con mis pen - sa - mien - tos mi men - teen bus - ca de ti

Fig. 17 compases 32 al 38

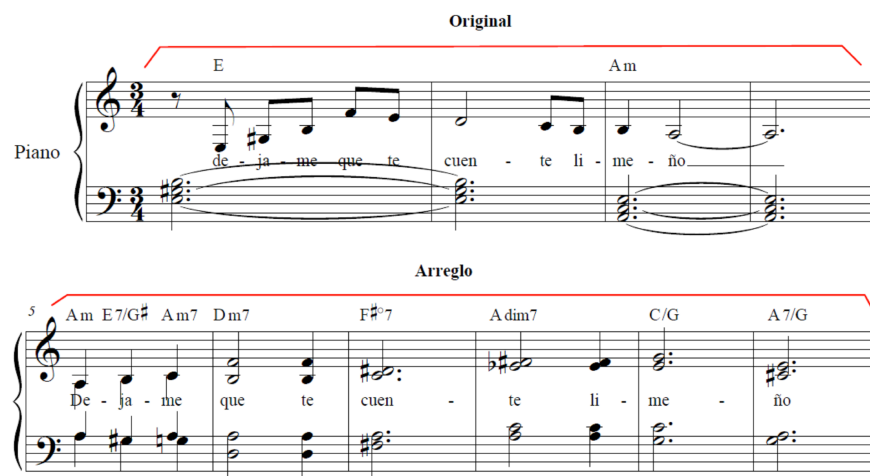
El plano armónico original de esta obra fue respetado en su totalidad en los arreglos, concibiendo los aportes corales como un aspecto relevante del arreglo.

3.7. “LA FLOR DE LA CANELA”.

Es un vals compuesto por la cantautora peruana Chabuca Granda. El tema también es un ícono representativo de la cultura latinoamericana. Es una simbiosis entre vals europeo y las prácticas musicales de la costa del Perú. Ha sido interpretada por cantantes como el tenor español Plácido Domingo, el tenor peruano Juan Diego Flores, entre otros, quienes dieron un matiz operístico a la canción convirtiéndola en un tema obligado dentro del repertorio de grandes cantantes líricos.

3.7.1. ANALISIS

En este arreglo se aplicó la herramienta de **re armonización**. El planteamiento armónico del inicio a *capella* del arreglo “La flor de la canela” estructurado en forma de coral utiliza acordes de paso y está totalmente alejado del esquema armónico de la versión original. Este nivel de alejamiento nos permite disponer de una gama de posibilidades polifónicas logrando así una sustitución total del plan armónico original. (Figura 18)



The figure displays two musical staves for the piano accompaniment of 'La Flor de la Canela'. The top staff, labeled 'Original', shows the first six measures with a simple harmonic structure. The bottom staff, labeled 'Arreglo', shows the same six measures with a more complex harmonic structure, including chromatic movement and a variety of chord types. The lyrics 'de - ja - me que te cuen - te li - me - ño' are written below the notes in both staves.

Original

E Am

Piano

de - ja - me que te cuen - te li - me - ño

Arreglo

⁵ Am E7/G# Am7 Dm7 F#7 A dim7 C/G A7/G

De - ja - me que te cuen - te li - me - ño

Fig. 18 compases del 1 al 6



Versión vocal: (Figura 19)

Musical score for vocal version (Figura 19) showing four vocal parts: Tenor 1, Tenor 2, Baritone 1, and Baritone 2. The lyrics are: "de-ja-me que te cuen - te li - me - ño de-ja-me que te" (Tenor 1), "de-ja-me que te que te cuen - te li - me - ño que te" (Tenor 2), "de-ja-me que te cuen-te li - me ño que te" (Baritone 1), and "de-ja-me que te cuen-te li - me - ño que te" (Baritone 2). The score is in 3/4 time and includes a red bracket above the first six measures.

Fig. 19 compases del 1 al 6

Otro ejemplo se puede encontrar dentro del mismo tema desde el compás 34 aunque con cambios menos drásticos. El flujo musical es más sólido gracias a las sucesiones armónicas ejecutadas por el T1, T2 y B2. (Figura 20).

Musical score for piano version (Figura 20) showing two parts: Original and Arreglo. The lyrics are: "jaz-mi-nes en el pe - ño y ro-sas en la ca-ra ai-ro-sa ca-mi-na-ba la flor de la ca-ne-la". The Original part shows the melody with chords G7, C, G7, and C. The Arreglo part shows the piano accompaniment with chords Dm7, G7, Em7, Am7, Dm7, G7, C, Gm/E, and A7. Red boxes highlight the chord changes in both parts, and a red bracket spans the first six measures of the Arreglo part.

Fig. 20 compases 34 al 41

Versión vocal: (Figura 21)



The musical score for 'ERES MI CANCIÓN' is presented in two systems. The first system covers measures 34 to 41, and the second system covers measures 41 to 48. The score is written for four vocal parts: Tenor 1, Tenor 2, Baritone 1, and Baritone 2. The lyrics are written below the Baritone 1 and Baritone 2 staves. Chord markings are placed above the staves. Red boxes highlight specific sections of the score.

System 1 (Measures 34-41):

- Measures 34-35: Tenor 1 and Tenor 2 sing "oh,,,,,". Baritone 1 and Baritone 2 sing "jaz-mi-nes en el pe - lo... y ro-sas en... la ca-ra...".
- Measures 36-37: Tenor 1 and Tenor 2 sing "oh...". Baritone 1 and Baritone 2 sing "ai-ro-sa ca-mi-na-ba la flor de la ca-".
- Measures 38-39: Tenor 1 and Tenor 2 sing "oh...". Baritone 1 and Baritone 2 sing "de la ca-ne - la".
- Measures 40-41: Tenor 1 and Tenor 2 sing "oh,,,,,". Baritone 1 and Baritone 2 sing "a - ro - ma de... mix".

System 2 (Measures 41-48):

- Measures 41-42: Tenor 1 and Tenor 2 sing "de la ca-ne - la". Baritone 1 and Baritone 2 sing "ne la de-rra-ma-ba li - su - ra... ya su pa-so... de - ja-ba".
- Measures 43-44: Tenor 1 and Tenor 2 sing "oh,,,,,". Baritone 1 and Baritone 2 sing "a - ro - ma de... mix".
- Measures 45-46: Tenor 1 and Tenor 2 sing "oh...". Baritone 1 and Baritone 2 sing "de la ca-ne - la".
- Measures 47-48: Tenor 1 and Tenor 2 sing "oh,,,,,". Baritone 1 and Baritone 2 sing "a - ro - ma de... mix".

Fig. 21 compases 34 al 41

3.8. “ERES MI CANCIÓN”.

Compuesta por el músico panameño Rubén Blades y lanzada al mercado en 1996 dentro del álbum “La rosa de los vientos”, donde explora estilos como la salsa, la cumbia, el pop y las baladas. Este tema lo compuso originalmente en ritmo de cumbia, en la tonalidad de Em, donde el acordeón es el instrumento preponderante, aparte de la orquestación tropical, original de la cumbia colombiana.

3.8.1 ANALISIS

Aquí nuevamente se aplica el concepto compositivo de la **homofonía**. El B2 abre la primera estrofa manteniéndose en un plano principal producto de la dinámica *forte* y a la intensa actividad melódica de figuras cortas y continuos intervalos ascendentes y descendentes, mientras que las tres voces restantes realizan una textura armónica de notas largas, en una dinámica *piano* y en un registro central-grave, generando de esta manera un plano de fondo (Figura 22).



Figura 22 shows a musical score for four voices: Tenor 1, Tenor 2, Baritone 1, and Baritone 2. The score is in 4/4 time and features lyrics in Spanish. The dynamics range from *piano* (*p*) to *mezzo-forte* (*mf*). The lyrics are:

p Ah...
p Ah...
p Ah...
mf e-res la can - ción que siem - pre qui - ce can - tar e-res lai-lu - sión que nun-ca pu - deol-vi-

6
T 1
T 2
B 1
B 2
dar queen ca-da mo-men-to vi-ve den-tro de mi__ y quea-pe-sar del tiem-po__ aún do-mi-na__ miex-is - tir

Fig. 22 compases del 1 a 10



En esta parte de nuestra propuesta, analizaremos aspectos importantes sobre las **Inversiones Armónicas** utilizadas en todos los arreglos. Antes es necesario aclarar dos términos: Acorde Vocal y Acorde Total. El Acorde Vocal es aquel que está conformado únicamente por las 4 voces masculinas (T1, T2, B1, B2), y el Acorde Total es conformado por las cuatro voces más la voz producida por el Bajo eléctrico, es decir en total cinco voces, pudiendo o no haber duplicaciones de voces, que en la mayoría de los casos las hay.

Todo el concepto armónico de los arreglos se estructura sobre la base de acordes vocales en inversión en cualquiera de sus especies (1° inv., 2° inv., etc.). Muy pocas veces vamos a encontrar acordes en los que el barítono 2, que es la voz más grave del acorde vocal, tiene como nota principal la tónica. Esto nos da la posibilidad de crear acordes más completos, o más llenos, si se puede decir, y con la voz del bajo eléctrico haciendo la tónica del acorde total. El bajo eléctrico en este caso sustituye a la voz de un Bajo-Barítono, o Bajo Profundo (o simplemente Bajo) que es la voz más grave del varón. Justamente esta distribución armónica es lo que le da a los arreglos un color y un timbre vocal específicos.

Realizaremos dos análisis: por un lado el acorde o armonización esperados – con la voz del bajo haciendo la tónica del acorde- y por otro la armonización utilizada en el arreglo del presente trabajo –con el acorde vocal en inversión-. En ambos casos se suma la voz del bajo eléctrico.

Específicamente en el arreglo de este tema la armonización de la sección del coro en el compás 28 se estructura sobre la base de acordes en primera y segunda inversión. (Figura 23)

Arreglo esperado

Piano

Arreglo

Bajo Eléctrico

Fig. 23 compases 28 a 32

Desde el compás 36 podemos encontrar también un ejemplo muy claro de imitación variada y armonizada. Dichas imitaciones se realizan combinando versos completos y frases cortas. El T1, T2 y B2 realizan movimientos directos, por lo tanto el efecto que se produce es el de una secuencia armónica ascendente y descendente. Para efecto de análisis las tres voces descritas anteriormente están agrupadas en el pentagrama de la clave de Sol, y el B1 en el pentagrama de la clave de Fa. (Figura 24).

Piano

Fig. 24 compases 36 al 41

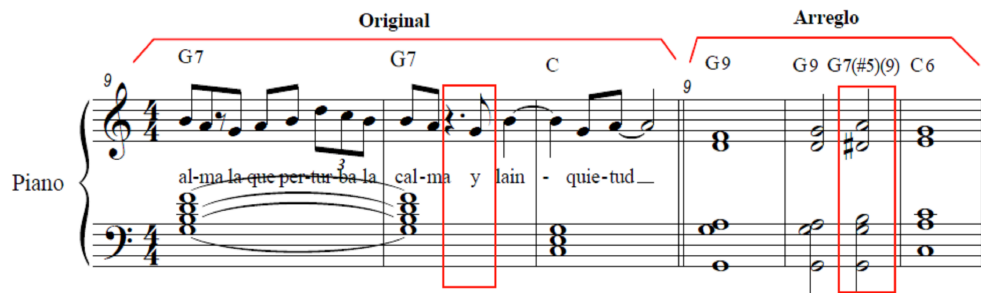
3.9. “ÚNICAMENTE TÚ”.

Tema compuesto por el mexicano Miguel Acuña, y lanzado al mercado dentro del álbum “Entre tu amor y mi amor” en 1966 en la voz del cantante venezolano Felipe Pirela. Está escrito en ritmo de bolero tropical con acompañamiento de orquesta tropical y orquesta de cámara dándole un aire másailable que contemplativo como originalmente nació el bolero. La letra como la mayoría de boleros es de carácter romántico, donde se conjugan versos de amor y pasión como por ejemplo el verso del coro “Tu de mi amor la preferida, eres única en mi vida, no mas tú”. No existen otras versiones de este tema que hayan trascendido internacionalmente.

3.9.1. ANALISIS

El uso de **Acordes Alterados** también es muy frecuente en todos los arreglos, éste recurso hace referencia a las alteraciones que se agregan a las voces del acorde base. Principalmente están: +5 (o quinta sostenido), -5 (o quinta bemol), +9 (o novena sostenido), -9 (o novena bemol), +11(u oncena sostenido), -13 (o trecena bemol), y la más frecuente b7 (Séptima bemol).

Por ejemplo en el compas n°10 del presente tema, el acorde alterado de G7(#5)(9) precede la resolución hacia el C6 . (Figura 25).



The figure shows a musical score for piano in 4/4 time, comparing the original and arranged versions of measures 9-11. The original version (measures 9-11) features chords G7, G7, and C. The arranged version (measures 9-11) features chords G9, G9, G7(#5)(9), and C6. The lyrics are: "al-ma la que per-tu ba la cal-ma y lain - quie-tud...". Red boxes highlight the G7 chord in measure 10 of the original and the G7(#5)(9) chord in measure 10 of the arrangement, showing the alteration.

Fig. 25 compases 9 al 11

Versión vocal: (Figura 26)

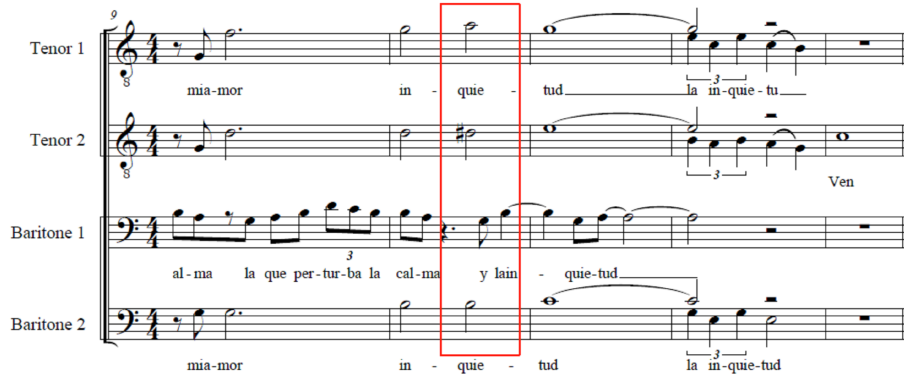


Fig. 26 compases 9 al 11

3.10."LA MAZA".

Silvio Rodríguez, de nacionalidad cubana, lanza este tema al mercado en 1982 y rápidamente se convierte en un referente de la canción social latinoamericana. Enmarcado dentro del género de la nueva trova cubana, "La maza" se alza como un himno en el cual, según dice el autor en una entrevista a la revista "La bicicleta", el artista reivindica su compromiso con los ideales del pueblo. Silvio concibe al artista como la "masa" y al pueblo como la "cantera", de ahí nace el conocido coro de este emblemático tema: "Que cosa fuera la maza sin cantera". Está escrito en la tonalidad de *Dm* a ritmo de chacarera argentina, en compas de 6/8, aunque algunos autores lo definen como un compas de 3/4.

3.10.1 ANALISIS

Otro ejemplo donde se utiliza inversiones armónicas lo encontramos en el compas 84 del presente tema. En el acorde vocal del arreglo, el B2 realiza un G# que es parte del acorde E-9 en primera inversión; mientras que en el arreglo esperado la voz del B2 realiza la tónica del acorde fundamental E7. (Figura 27).

Arreglo esperado



Piano

que co-sa fue - ra que co-sa fue-ra la ma-za sin can te ra

Arreglo



que co-sa fue - ra que co-sa fue-ra la ma-za sin can te ra

Fig. 27 compases 84 al 89

En esta canción también se adicionaron fragmentos temáticos. En el original de Rodríguez, el bombo legüero comienza con un ritmo de chacarera argentina seguido por un arpeggio de guitarra, mientras que en el arreglo las cuatro voces realizan una introducción a *capella* con el texto “Si no creyera en la locura de la garganta del sinsonte” que es justamente el texto de la primera estrofa de la canción. Esto permite crear un elemento de articulación entre la introducción y la canción propiamente, y mantiene al mismo tiempo la cohesión y el flujo musical a lo largo de la obra (Figura 28).



Tenor 1

Tenor 2

Baritone 1

Baritone 2

mf Si no cre-ye-raen la lo-*p*cu-ra *mp* de la gar-gan-ta del sin - son - te *f* Ah *p* *f* *pp* *pp* *p*

mf Si no cre-ye-raen la lo-*p*cu-ra *mp* de la gar-gan-ta del sin - son - te *f* Ah *p* *f* *pp* *pp* *p*

mf Si no cre-ye-raen la lo-*p*cu-ra *mp* de la gar-gan-ta del sin - son - te *f* Ah *p* *f* *pp* *pp* *p*

mf Si no cre-ye-raen la lo-*p*cu-ra *mp* de la gar-gan-ta del sin - son - te *f* Ah *p* *f* *pp* *pp* *p*

Fig. 28 compases 1 al 7

Un acorde alterado lo encontramos en la cadencia final del presente tema. Las voces realizan tres acordes: Dos que son de la cadencia perfecta con los grados V-I, y un intermedio que cumple la función de acorde de alargamiento con la novena menor ejecutada por el T1. (Figura 29).

Original

Arreglo

Fig. 29 compases 246 al 252

Versión vocal: (Figura 30)

Fig. 30 compases 246 al 25



CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

La riqueza musical de la cultura latinoamericana nos brinda infinitas posibilidades de expresión y ejecución instrumental. Podemos encontrar mucha flexibilidad al momento de realizar variaciones, adaptaciones, y reversiones sobre temas latinoamericanos. La música tradicional de cada región posee cualidades particulares que con el paso del tiempo se han ido perdiendo debido a la mezcla y fusión con otros ritmos no solo de la propia región sino también de otras culturas. Esto podríamos considerarlo una ventaja, ya que nos permite disponer de innovadoras técnicas compositivas así como también de una gran variedad de técnicas de ejecución instrumental que están dirigidas al enriquecimiento de los arreglos musicales.

Es notable la flexibilidad del formato vocal masculino planteado en el presente trabajo para adaptarlo a los géneros y ritmos latinoamericanos, incluso se ha mantenido en gran medida el carácter lírico de las voces a pesar de la influencia estilística producida por la fusión con el pop y el rock, y también por la variada instrumentación que combina instrumentos andinos y sinfónicos. Hay que destacar que la alternancia entre solista y cuarteto vocal le aporta una dimensión más coral y concertante a cada uno de los temas y que la rítmica, la métrica, las inflexiones melódicas y el plan armónico de los arreglos vocales reflejan claramente la estética musical de cada una de las canciones.

Para poder realizar los arreglos del presente trabajo fue necesario servirse de diversas herramientas de composición como el contrapunto, la armonía tradicional y moderna, la escritura para voces y el funcionamiento técnico de las mismas, así como también, un amplio conocimiento de la organología para poder adaptar coherentemente cada uno de los temas a los nuevos formatos instrumentales.



Cabe recalcar la importancia de conocer la semiótica de la música contemporánea para poder entender el discurso musical y como éste es percibido por el público. El conocimiento acerca del uso de tecnologías como estaciones de trabajo de audio digital, plataformas de grabación, edición y mezcla, editores de notación musical, e información virtual es de suma importancia para poder realizar un trabajo óptimo de creación e interpretación musical.

Por otro lado, luego de una previa investigación de materiales discográficos, publicaciones y ediciones de canciones como: “La colina de la vida”, “La Maza”, “Eres mi canción”, “Solo”, “Canción con todos”, “La flor de la canela”, “Los pájaros perdidos”, hemos observado que no existen arreglos para cuarteto vocal masculino sobre dichos temas. Distinto es el caso de la canción “Te quiero”, de la cual se han realizado varias versiones corales y que han sido interpretadas en todo el mundo, como por ejemplo la destacada versión del cuarteto vocal argentino Zupay con acompañamiento de orquesta sinfónica. De “La colina de la vida” existe solo una versión poco difundida por cuarteto vocal masculino “Cuadrival” de Argentina.

Estamos seguros de que este trabajo será un importante aporte para el desarrollo del arte vocal en la ciudad y el país, y a su vez servirá de marco referencial para todos los compositores e intérpretes cuyos proyectos musicales involucren la participación de agrupaciones vocales, tanto de cámara (duetos, cuartetos, octetos, etc.), como de formatos mayores (coros masculinos, coros femeninos o coros mixtos), con ensamble instrumental. De la misma manera invitamos también a todos los músicos en general a compartir sus propuestas musicales desde una perspectiva de renovación sonora, con el objetivo de enriquecer la versión original con innovadores planteamientos estético musicales, dándole de esta manera un nuevo aire, un nuevo matiz, un “nuevo sonido”.



PROGRAMA DE CONCIERTO

El concierto tendrá lugar en el Teatro del Complejo Universitario Yanuncay, el día 22 de diciembre del año en curso a las 11H30.


El formato musical estará a cargo del Cuarteto Vocal “Voices”, conformado por los Barítonos Daniel Minchala y Jorge Regalado, y los tenores Darwin Zúñiga y Juan Carlos Cerna, con el acompañamiento musical de pistas previamente grabadas, editadas y masterizadas, en dos estudios de grabación: CUENCA RECORDS y ROCKIT de la ciudad de Cuenca.

El programa tendrá aproximadamente una hora y veinte minutos de duración incluidos los créditos e intermedios.

Será un evento público que contará con la importante presencia de autoridades, profesores y estudiantes de la facultad.



AFICHE PROMOCIONAL

<p>UNIVERSIDAD DE CUENCA</p>  <p>FACULTAD DE ARTES-ESCUELA DE MÚSICA MAESTRÍA EN PEDAGOGÍA E INVESTIGACION MUSICAL</p> <p>PROGRAMA DE MÚSICA LATINOAMERICANA DEL SIGLO XX PARA CUARTETO VOCAL MASCULINO: ARREGLOS E INTERPRETACIÓN</p> <p>CONCIERTO DE GRADO PREVIO A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE MÁSTER EN PEDAGOGÍA E INVESTIGACIÓN MUSICAL</p> <p>AUTOR: LCDO. JUAN CARLOS CERNA CASTRO</p> <p>DIRECTOR: MST. WILMER FERMÍN JUMBO MEDINA</p> <p>FECHA: 22 de diciembre de 2015 LUGAR: Teatro del Complejo Universitario Yanuncay HORA: 11h30</p> <p>CUENCA-ECUADOR 2015</p>	<p>PROGRAMA</p> <ol style="list-style-type: none">1. “La maza”-Silvio Rodríguez - Trova cubana2. “La colina de la vida”-León Gieco-Folk-Rock3. “Solo”- Ulises Hermosa- Chuntuqui4. “La flor de la Canela”-Chabuca Granda-Vals peruano5. “Los pájaros perdidos”-Astor Piazzolla-Tango6. ”Te quiero”-Alberto Favero-Canción social7. “Zamba para olvidar”- Daniel Toro-Zamba argentina8. ”Únicamente tu”-Miguel Acuña-Bolero9. ”Eres mi canción” Rubén Blades-Cumbia10. “Canción con todos”-César Isella-Nueva Canción <p>INTERPRETES: Cuarteto Vocal VOICES</p>
--	---



BIBLIOGRAFÍA

1.- LIBROS

ALCHOURRON, Rodolfo. ***Composición y arreglos de música popular***. Ricordi Americana, Buenos Aires 1991.

BOYD, Bill. ***Jazz Chord Progressions***. Hal Leonard Corporation, Milwaukee, 1997.

GROVE, Dick. ***Arranging Concepts Complete***. Alfred Music, EEUU, 1985.

HARRISON, Mark. ***Blues Piano***. Hal Leonard Corporation, Milwaukee, 2003.

LA VERNE, Andy. ***Handbook of Chord Substitutions***. Ekay Music, Inc., Nueva York 1991.

LAMPERTI, Francesco. ***Guía teórico-práctica-elemental para el estudio del canto***. Ricordi, Milano, 1864.

MASION, Madeleine. ***El estudio del canto, técnica de la voz cantada y hablada***. Ricordi Americana, Buenos Aires 1947.

MULLINGS, Rob. ***Jazz Piano Voicings. An essential resource for aspiring jazz musicians***. Hal Leonard Corporation, Milwaukee, 2002.



KORSAKOV, Rimsky. *Tratado práctico de armonía*. Ricordi Americana, Buenos Aires 1947.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos de la composición musical*. Real Musical, Madrid 2000.

2.- TEXTOS Y DOCUMENTOS CIENTIFICOS

BARCELLOS, Cristiane. *La verdadera historia del tango*. Artículo.

BELKIN, Alan. *Guía práctica de composición musical*. 1995-1999

CHLOPECKI, Oreste. *Catedra Arreglos Vocales. Programa 2011*.

CORREA, Eduardo. *Apuntes sobre la creación de arreglos corales*. 1° Congreso Coral Argentino-Área temática 2-Creación y repertorio.

CHRISTENSEN, Erik. *El tiempo-Espacio Musical. Una teoría de escuchar la música*. Primera parte: <http://www.timespace.dk/docs/Tiempo-Espacio1.final.pdf>

CHRISTENSEN, Erik. *El tiempo-Espacio Musical. Una teoría de escuchar la música*. Segunda parte: <http://www.timespace.dk/docs/Tiempo-Espacio2.final.pdf>

DAHLAUS, Carl. *Estética de la música*. Edition Reinchenberger, Berlin 1996

FUBINI, Enrico. *Estética de la música*. A Machado Libros, S. A., España 2001

FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Capítulos I y II. Editorial Alianza, Madrid 2005.



LOPEZ CANO, Rubén. **Semiótica, Semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música. Notas para un manual del usuario.** Texto didáctico (actualizado junio 2007). www.lopezcano.net

MANSILLA, Ricardo Javier. **El Arreglo.** Argentina.

VELASCO, Fabiola. **La nueva canción latinoamericana. Notas sobre su origen y definición.** Presente y pasado. Revista de historia. México 2007.

3.- PAGINAS WEB

LA HIGERA.NET. **Andrea Bocelli.**

http://www.lahiguera.net/musicalia/artistas/andrea_bocelli/disco/2297/

Consultado el 02 de noviembre de 2011

EL ATRIL. **Partituras.**

<http://www.el-atril.com/partituras/compositor/search.html>

Consultado el 2 de Enero de 2012

FREE SCORES.COM. **Partituras generales.**

<http://www.free-scores.com/download-sheet-music.php?pdf=23863>

Consultado el 20 de Enero de 2012

INTERNATIONAL MUSIC SCORE LIBRARY PROJECT. **Partituras Generales.**

<http://imslp.org/wiki/Category:Composers>

Consultado el 29 de Marzo de 2012



ARCHIVO SONORO DE LA MEMORIA Y EL PATRIMONIO MUSICAL ECUATORIANO. **Memoria Musical del Ecuador**

<http://soymusicaecuador.blogspot.com/search/label/Francisco%20Paredes%20Herera>

Consultado el 2 de abril de 2012

CANTORION. **Partituras generales.**

<http://es.cantorion.org/musicsearch/>

Consultado el 10 de abril de 2012

CLASSIC SCORES. **Partituras generales.**

<http://www.classicscore.hut2.ru/B.html>

Consultado el 10 de Abril de 2012



ANEXOS

PARTITURAS