



**UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**

**FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES  
CARRERA DE MÚSICA**

**TEMA:**

**Creación de arreglos corales de los temas “Un vestido y un amor” y  
“Desafinado” basados en el análisis de arreglos de Bob Chilcott, Ben  
Bram y Alexander L´Estrange**

**AUTOR:**

**Sáenz de Viteri Logroño, Juan José**

**Trabajo de titulación previo a la obtención del título de**

**Licenciado en música**

**TUTOR:**

**Mora Cobo, Alex Fernando**

**Guayaquil, Ecuador**

**15 de marzo de 2018**



UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

**FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES**

**CARRERA DE MÚSICA**

**CERTIFICACIÓN**

Certificamos que el presente trabajo de titulación, fue realizado en su totalidad por **Sáenz de Viteri, Juan José**, como requerimiento para la obtención del título de **Licenciado en música**.

**TUTOR**

f. \_\_\_\_\_

**Mora Cobo, Alex Fernando**

**DIRECTOR DE LA CARRERA**

f. \_\_\_\_\_

**Vargas Prías, Gustavo Daniel**



UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

**FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES**

**CARRERA DE MÚSICA**

**DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD**

Yo, **Sáenz de Viteri, Juan José**

**DECLARO QUE:**

El Trabajo de Titulación, “Creación de arreglos corales de los temas “Un vestido y un amor” y “Desafinado” basados en el análisis de arreglos de Bob Chilcott, Ben Bram y Alexander L’Estrange”, previo a la obtención del título de Licenciado en música contemporánea, ha sido desarrollado respetando derechos intelectuales de terceros conforme las citas que constan en el documento, cuyas fuentes se incorporan en las referencias o bibliografías. Consecuentemente este trabajo es de mi total autoría.

En virtud de esta declaración, me responsabilizo del contenido, veracidad y alcance del Trabajo de Titulación referido.

**Guayaquil, a los 15 del mes de Marzo del año 2018**

**EL AUTOR**

f. \_\_\_\_\_

**Sáenz de Viteri, Juan José**



UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

**FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES**

**CARRERA DE MÚSICA**

**AUTORIZACIÓN**

**Yo Sáenz de Viteri Logroño, Juan José**

Autorizo a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil a la publicación en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación: Creación de arreglos corales de los temas “Un vestido y un amor” y “Desafinado” basados en el análisis de arreglos de Bob Chilcott, Ben Bram y Alexander L´Estrange cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

Guayaquil, a los 15 días del mes de Marzo del año 2018

**EL AUTOR:**

f. \_\_\_\_\_

**Sáenz de Viteri Logroño, Juan José**

# REPORTE URKUND

Guayaquil, 12 de marzo de 2018

Lcdo. Gustavo Daniel Vargas Prías, Mgs.

Director de la carrera de Música

Presente

Estimado Licenciado:

Sírvase encontrar a continuación el presente Print correspondiente al informe del software anti-plagio URKUND, una vez que el mismo ha sido analizado y se ha procedido en conjunto con el estudiante **Juan José Sáenz de Viteri Logroño** a realizar la retroalimentación y correcciones respectivas de manejo de citas y referencias en el documento del Trabajo de Titulación de la mencionada estudiante.

Documento [TRABAJO DE TITULACION/SAENZ DE VITERI/12.docx \(D36763181\)](#)  
Presentado 2018-03-20 15:41 (-05:00)  
Presentado por Byrone Tomala (byrone.tomala@cu.ucsg.edu.ec)  
Recibido byrone.tomala.ucsg@analysis.orkund.com  
Mensaje MUSICA 3 [Mostrar el mensaje completo](#)  
0% de estas 20 páginas, se componen de texto presente en 0 fuentes.

Atentamente,

Lic. Alex Mora Cobo, Mgs.

Revisor

## **AGRADECIMIENTO**

Agradezco principalmente a mi mamá por todo su apoyo y ayuda durante todos estos años, sin ella nada de esto hubiera sido posible; a todos mis compañeros y profesores que fueron una parte fundamental de mi formación.

**Juan José Sáenz de Viteri Logroño**

## **DEDICATORIA**

Este trabajo está dedicado a mi madre Aida Logroño Vivanco y a mi familia por creer en mis capacidades y porque me han acompañado y apoyado durante este proceso.

**Juan José Sáenz de Viteri Logroño**



**UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL  
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES  
CARRERA DE MÚSICA  
TRIBUNAL DE SUSTENTACIÓN**

f. \_\_\_\_\_

**Gustavo Daniel Vargas Prías**

DIRECTOR DE CARRERA

f. \_\_\_\_\_

**Alex Fernando Mora Cobo**

COORDINADOR DEL ÁREA

f. \_\_\_\_\_

**Gustavo Daniel Vargas Prías**

OPONENTE



**UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL  
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES  
CARRERA DE MÚSICA**

**CALIFICACIÓN**

## INDICE GENERAL

CERTIFICACIÓN.....	
AUTORIZACIÓN.....	
REPORTE URKUND.....	
AGRADECIMIENTO .....	I
DEDICATORIA.....	II
TRIBUNAL DE SUSTENTACIÓN.....	III
CALIFICACIÓN.....	IV
RESUMEN.....	VII
ABSTRACT.....	VIII
INTRODUCCIÓN.....	9
CAPÍTULO I. EL PROBLEMA.....	10
1.1 Contexto de la Investigación.....	10
1.2 Antecedentes.....	11
1.3 Problema de Investigación.....	11
1.3.1 Planteamiento del Problema.....	12
1.4 Justificación.....	12
1.5 Objetivos.....	14
1.5.1 Objetivo General.....	14
1.5.2 Objetivos Específicos.....	14
1.6 Preguntas de investigación.....	14
1.7 Marco Conceptual.....	15
1.7.1 La balada.....	15
1.7.2 Balada “Un vestido y un amor”.....	15
1.7.3 Estructura de “Un vestido y un amor”.....	16
1.7.4 Melodía del tema “Un vestido y un amor”.....	16
1.7.5 El bossa nova.....	17
1.7.6 Bossa nova “Desafinado”.....	18
1.7.7 Estructura del tema “Desafinado”.....	18
1.7.8 Melodía del tema “Un vestido y un amor”.....	18
1.7.9 El Coro como instrumento.....	20
1.7.10 El arreglo musical.....	23
1.7.11 El arreglo coral.....	24

1.7.12 Recursos Técnicos .....	24
1.7.13 Recursos Musicales.....	25
CAPÍTULO II. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN .....	33
2.1 Metodología de la Investigación .....	33
2.1.1 Métodos científicos .....	33
2.1.2 Métodos empíricos .....	33
2.1.3 Alcance .....	33
2.2 Instrumentos de investigación .....	34
2.2.1 Entrevista .....	34
2.2.2 Análisis de Partituras .....	34
2.3 Análisis de Resultados .....	35
2.3.1 Entrevista .....	35
2.3.2 Análisis de partituras .....	36
CAPÍTULO III. LA PROPUESTA .....	66
3.1 Título de la propuesta.....	66
3.2 Objetivo.....	66
3.3 Descripción.....	66
CONCLUSIONES .....	80
RECOMENDACIONES.....	80
BIBLIOGRAFÍA .....	81

## RESUMEN

En el presente trabajo de investigación se busca determinar las técnicas compositivas para realizar arreglos vocales, mediante el análisis de las obras “Yesterday”; “Smile”, “I’ve got you under my skin” y “Begin the beguine” de los compositores y arreglistas Bob Chillcot, Ben Bram y Alexander L’Estrange respectivamente; tomando como referencia su sonoridad, estructura y los recursos técnicos empleados.

El diseño de la investigación cuenta con el método científico deductivo que se lleva a cabo en el análisis de recursos musicales de los arreglistas Bob Chillcot, Ben Bram y Alexander L’Estrange en sus arreglos; y el método empírico de la observación que se utiliza en la creación de los arreglos de los temas “Un vestido y un amor” y “Desafinado” ya que es técnica y método.

Como instrumentos de investigación se realizó una entrevista al compositor y arreglista guayaquileño Juan Carlos Urrutia, en donde se habló de las técnicas compositivas más comunes y útiles a la hora de arreglar para voces; y el análisis de las partituras antes mencionadas. El objetivo de esta investigación es brindar a la comunidad latino americana arreglos vocales de calidad e innovadores; y contribuir con la cultura coral a capella del país.

**Palabras Clave:** *Música vocal, arreglos vocales, técnicas musicales, Analisis, Bob Chillcot, Ben Bram, Alexander L’Estrange, Un vestido y un amor, Desafinado.*

## ABSTRACT

In the present research work we seek to determine the compositional techniques to make arrangements for voices, through the analysis of the themes "Yesterday"; "Smile", "I've Got You Under My Skin" and "Begin the Beguine" by composers and arrangers Bob Chillcot, Ben Bram and Alexander L'Estrange respectively; taking as reference their sonority, structure and the technical resources used.

The design of the investigation has the deductive scientific method that is carried out in the analysis of musical resources of the arrangers Bob Chillcot, Ben Bram and Alexander L'Estrange in their arrangements; and the empirical method of observation that is used in the creation of the arrangements of the themes "Un vestido y un amor" and "Desafinado" since it is technique and method.

As research instruments, an interview was conducted with the composer and arranger from Guayaquil, Juan Carlos Urrutia; where we talked about the most common and useful compositional techniques when it comes to arranging voices; and the analysis of the aforementioned scores. The objective of this research is to provide quality and innovative vocal arrangements to the Latin American community; and contribute to the choral culture a cappella of the country.

**Keywords:** : *Vocal music, vocal arrangements, musical techniques, Analysis, Bob Chilcott, Ben Bram, Alexander L'Estrange, Un vestido y un amor, Desafinad*

## INTRODUCCIÓN

La voz es el instrumento musical más versátil, propio y auténtico que posee el ser humano desde el inicio de los tiempos. Antes de que existan las primeras formas de dialecto, el hombre ya realizaba manifestaciones artísticas a través de la voz, y con el pasar de las generaciones y el estudio formal de la música se fue ampliando el espectro monofónico del canto pasando por la polifonía, el canon, el contrapunto.

Hace 60 años el funcionamiento de la voz como un instrumento musical regido por las leyes acústicas e inscripto en el cuerpo humano era un misterio. La voz humana se configuraba como un instrumento totalmente invisible. (Alessandroni, N. 2012) Hoy en día con el avance de la ciencia, es posible entender cómo funciona y cómo educarlo.

El instrumento vocal, tal como el resto de los instrumentos, está compuesto por tres partes; una fuente de energía, un vibrador y un resonador (Sunberg, 1987). La voz posee su fuente de energía en el cuerpo del cantante, pero la energía principal la aporta el sistema respiratorio. El sonido vocal se produce por la vibración de las cuerdas vocales que corresponden a impulsos nerviosos durante el pasaje del aire. Luego este sonido es enriquecido y amplificado en el tracto vocal que actúa como resonador y comprende la cavidad oral, se extiende a lo largo de la faringe y finaliza en las cuerdas vocales.

Debido a que es el único instrumento que tiene la capacidad de producir fonemas y pronunciar palabras en una infinidad de dialectos e idiomas, se le pueden atribuir la mayoría de géneros y estilos musicales. Una de las formas en que se potencia la voz como instrumento es a través del coro. El término “coro” se lo utilizaba en la edad media para representar el lugar central delante del altar donde se convocaban a todos los monjes de las abadías a entonar los cantos que posteriormente se denominaron “cantos gregorianos” (RODRIGUEZ, 2013), es así que se entiende por coro al grupo de personas que cantan simultáneamente una misma pieza musical.

## CAPÍTULO I. EL PROBLEMA

### 1.1 Contexto de la Investigación

Los arreglos vocales nacieron en la antigüedad y no fue sino hasta el siglo XII que aparecen innovaciones para el canto de dos o tres voces, las y la polifonía y la melodía adornada. En el siglo XIII aparece el motete, que es el canto a varias voces, este es el inicio de la polifonía. Durante el siglo XIV el canto adquiere valores de notas breves, se fija definitivamente el ritmo, y ya no hay solistas, sino que todo el pueblo canta, es el “Ars nova”. (Vocal arts online)

Con los cambios de siglos aparecen nuevos gustos y nuevas ideas estéticas que permiten el desarrollo de los arreglos musicales en el canto popular, llevando así, a través de estos arreglos, la actividad coral a diferentes estratos sociales, diferentes audiencias convirtiendo al coro en un instrumento que puede interpretar todo tipo de estilos y géneros musicales.

Actualmente hay diversidad de compositores y arreglistas de música vocal y coral, cada uno de ellos aportando con su identidad y gusto musical, creando un estilo propio, pudiendo ser identificados claramente, tales como Morten Lauridsen, Bob Chilcott, y otros que componen arreglos dirigidos principalmente a conjuntos vocales pequeños como Anders Enderoth, Darmon Meader y Ben Bram. También arreglistas latino americanos con un profundo sentido nacionalista como son Carlos Guastavino, Beatriz Corona, Gerardo Guevara.

En nuestro país existen arreglistas y compositores corales que han logrado su espacio y reconocimiento, muchas de sus obras son interpretadas por coros nacionales y extranjeros como Juan Carlos Urritia, Eugenia Auz, Gerardo Guevara.

## **1.2 Antecedentes**

Se han realizado varios trabajos relacionados con la música coral y más específicamente con los arreglos vocales y sus técnicas. En este trabajo citaremos antecedentes de tres autores, los cuales dos de ellos son ecuatorianos.

El primero es Darwin Zuñiga Calle, con su tesis de maestría “recital de música nacional y popular para cuarteto vocal masculino: arreglos e interpretación en estilo pop lírico” en el cual detalla la realización de arreglos de música nacional en un estilo de pop lírico moderno.

La segunda es Diana Avila con su trabajo “Creación de arreglo en formato de quinteto vocal del Pasillo “Ángel de Luz” aplicando las técnicas orquestales del arreglista Darmon Meader”. Aquí realiza un análisis de dos arreglos de Darmon Meader detallando todas las técnicas empleadas y las aplica en su arreglo de “Angel de luz”; un pasillo ecuatoriano.

El último trabajo es el de la colombiana Laura otero, su tesis tiene por título “Proceso de composición de arreglos vocales (con o sin Acompañamiento instrumental) en repertorio de música tradicional y/o popular colombiana.” Ella hace un análisis de varios arreglos de distintos compositores, de los cuales toma elementos característicos e interesantes para aplicarlos en sus arreglos dirigidos nuevamente a la música folclórica de su país.

## **1.3 Problema de Investigación**

¿Cómo crear arreglos para ensambles corales, aplicando recursos musicales de otros arreglistas contemporáneos?

### 1.3.1 Planteamiento del Problema

Objetivo de Estudio	Recursos musicales de los arreglos; "Yesterday", "Smile" , "I've got you under mi skin" y "Begin the beguine"
Campo de Acción	Teoría musical, arreglos corales.
Tema de Investigación	Creación de arreglos corales de los temas "Un vestido y un amor" y "Desafinado" basados en el análisis de arreglos Yesterday", "Smile", "I've got you under mi skin" y Begine the beguine" de los arreglistas Bob Chilcott, Ben Bram y Alexander L´Estrange respectivamente.

### 1.4 Justificación

El objetivo de este trabajo es brindar a la comunidad ecuatoriana e internacional arreglos vocales innovadores, tiene un alcance cultural porque potencializa la cultura musical vocal y coral en el Ecuador.

Se reconoce que esta tesis tendrá un alcance internacional ya que se analizan y aplican varios estilos de composición y géneros musicales no necesariamente del folclor nacional ecuatoriano, pero que pertenecen a nuestra música latinoamericana.

Es necesario destacar que esta investigación cumple con el cuarto objetivo del Plan Nacional del Buen Vivir (Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo, 2013 - 2017) que está basado en "Fortalecer las capacidades y potencialidades de la ciudadanía" y los ítems:

**4.10.** Fortalecer la formación profesional de artistas y deportistas de alto nivel competitivo.

**4.10.g.** Promover la formación profesional de artistas con nivel internacional.

**4.10.i.** Fortalecer la formación y la especialización de artistas en áreas relacionadas a la producción, la creación, la enseñanza y la investigación.

Se encuentra también relación con el quinto objetivo del Plan Nacional del Buen Vivir que consiste en “Construir espacios de encuentro común y fortalecer la identidad nacional, las identidades diversas, la plurinacionalidad y la interculturalidad” y los siguientes objetivos:

**5.2.b.** Incentivar y difundir estudios y proyectos interdisciplinarios y transdisciplinarios sobre diversas culturas, identidades y patrimonios, con la finalidad de garantizar el legado a futuras generaciones.

**5.3.** Impulsar los procesos de creación cultural en todas sus formas, lenguajes y expresiones, tanto de individuos como de colectividades diversas.

**5.3.g.** Recuperar y desarrollar el patrimonio artístico y cultural diverso en la generación del nuevo patrimonio sonoro y musical, dancístico, escénico, plástico, literario y audiovisual

Cabe destacar que esta propuesta cumple con el perfil del egresado de la Carrera de Música de la UCSG (Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, 2014), ya que cumple con los siguientes parámetros:

- Propone composiciones musicales de su autoría, así como arreglos musicales, adaptándose a diversas situaciones musicales, mediante el uso de software de edición musical.
- Identifica problemas en el ámbito musical y propone soluciones acordes a nuestra realidad social.

## **1.5 Objetivos**

### **1.5.1 Objetivo General**

Crear dos arreglos vocales de los temas “Un vestido y un amor” y “Desafinado” basados en el análisis musical de los arreglos “Yesterday”, “Smile”, “I’ve got you under my skin” y “Begin the beguine”

### **1.5.2 Objetivos Específicos**

- Determinar las técnicas elementales para la elaboración de arreglos corales.
- Establecer los recursos musicales utilizados en los arreglos “Yesterday” de Bob Chilcott, “Smile” de Ben Bram, y “I’ve got you under my skin” y “Begin the beguine” de Alexander L’Estrange.
- Crear dos arreglos corales utilizando los recursos establecidos.

## **1.6 Preguntas de investigación**

- ¿Cuáles son los principales recursos y técnicas utilizadas para la elaboración de arreglos corales?
- ¿Qué recursos orquestales de la armonía contemporánea se podrían utilizar en estos arreglos corales según el estilo y género?
- ¿Cuáles son las técnicas y elementos de orquestación que utilizan los autores de los arreglos “Yesterday”, “Smile”, y “I’ve got you under my skin” y “Begin the beguine”?
- ¿Cómo implementar estos recursos en los temas “Un vestido y un amor” y “Desafinado”?

## 1.7 Marco Conceptual

### 1.7.1 La balada

Es un género musical literario del siglo XII que combina la música y el texto, en su origen lo predominante era la poesía pero con el tiempo la música ganó importancia. En el siglo XIV, el compositor y poeta Guillaume de Machaut consigue una unión perfecta entre la música y la poesía.

“Balada” era el término francés y la “ballata” término italiano para caracterizar los tipos especiales de baladas en la historia de la música. (Cruz H., 2009)

Ejemplos de tipos de baladas son:

1. Las canciones populares nórdicas.
2. En Francia en la edad media.
3. La balada italiana.
4. La balada romántica.
5. La balada jazz.
6. La balada de la música popular.

### 1.7.2 Balada “Un vestido y un amor”

Es una balada pop que es parte del álbum “El amor después del amor” compuesto por el músico argentino Rodolfo Páez, más conocido como Fito Páez en el año 1992. La composición fue dedicada a la actriz Cecilia Roth quien fue su pareja durante diez años, de esta canción, el autor dijo lo siguiente:

*“Esta canción surgió una noche, yo no tenía ni 30 años. Estaba desdentado y terminé en la casa de una mujer que nunca pensé que me fuera a dar bola. Era la mañana y ella quería que me fuera.”* (Páez F., 2012)

### 1.7.3 Estructura de “Un vestido y un amor”

Tonalidad:	Tipo de Comienzo:	Tipo de Final:	Forma:	
Fa mayor	Anacrúsico	Masculino o conclusivo	Estructura:	Numero de compases:
			Introducción	4
			A 1	10
			A 2	10
			B	6
C	10			

### 1.7.4 Melodía del tema “Un vestido y un amor”

La melodía de “Un vestido y un amor” está compuesta por grados conjuntos, esto significa que en su mayoría no tiene saltos que sobrepasen las segundas mayores, estos saltos se presentan al final de las frases para enfatizar las notas concluyentes.

También se puede notar que la melodía en su gran mayoría no tiene alteraciones, lo cual crea un efecto interesante y contrastante con los acordes que están fuera de la tonalidad.

**UN VESTIDO Y UN AMOR** MUSICA Y LETRA: FITO PAEZ

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). It is divided into two main periods:

- Periodo A:**
  - Frase A:** Contains **Motivo 1a**, which features a triplet of eighth notes.
  - Semi frase 1a:** Encompasses Motivo 1a and the following notes.
  - Motivo 1b:** A melodic phrase starting on the fifth line of the staff.
  - Semi frase 2a:** Encompasses Motivo 1b and **Motivo 1c**.
  - Motivo 1c:** A melodic phrase ending with a triplet of eighth notes.
- Periodo B:**
  - Motivo 2:** A melodic phrase starting on the first line of the staff, marked with a first ending bracket.
  - Motivo 2:** A second instance of the phrase, marked with a second ending bracket.

The image displays a musical score in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/8 time signature. The score is divided into several sections:

- Frase C:** This section starts at measure 17. It contains:
  - Semi frase 1c:** A phrase starting at measure 21, containing **Motivo 4b** and **Motivo 5**.
  - Semi frase 2c:** A phrase starting at measure 25, containing **Motivo 6a** and **Motivo 7a**. It is marked **D.S. AL CODA**.
  - Semi frase 3c:** A phrase starting at measure 29, containing **Motivo 6b** and **Motivo 7b**.
- Periodo B:** This section starts at measure 9. It contains:
  - Motivo 2:** A motif starting at measure 9.
  - Frase B:** A phrase starting at measure 13, containing **Motivo 3a** and **Motivo 3b**. It includes first and second endings.
- Periodo C:** This section starts at measure 17. It contains:
  - Semi frase 2b:** A phrase starting at measure 17, containing **Motivo 4a**.

### 1.7.5 El bossa nova

Este género nacido en la segunda mitad del siglo XX consiste en la fusión del *cool jazz* y el *samba*, como bien indica Charles Perrone, “alteró varios parámetros estilísticos, buscando una integración dinámica de la melodía, la armonía y el ritmo, mientras atenúa la función del vocalista como centro de atención en lugar del patrón binario tradicional del samba, se utilizó la síncopa diversificada, y la batería se convirtió en la norma” (Traducción) (Martínez Márquez, 2014)

De este ritmo se destacan los siguientes temas: “A garota de Ipanema,” “Samba de verão” y “Desafinado”, uno de sus máximos exponentes fue João Gilberto, que implemento una especie de “Pizzicato” con la guitarra que crea un contrapunto con la voz.

### 1.7.6 Bossa nova “Desafinado”

Uno de los temas más famosos de la bossa nova y sin duda el más enigmático. Fue compuesto por Tom Jobim, Vinicius de Moraes y Newton Mendonça, canción que nombra y finaliza el disco.

Este tema posee una armonía y melodía refinada debido a la crítica que recibió la bossa nova de estar desafinada. El texto habla de que los desafinados también tienen un corazón, aunque no tengan oído. Esta progresión armónica le otorga a la melódica frecuentes giros cromáticos. (Syroyid, B. 2012)

### 1.7.7 Estructura del tema “Desafinado”

Tonalidad:	Tipo de Comienzo:	Tipo de Final:	Forma:	
			Estructura:	Numero de compases:
Fa mayor	Anacrúsico	Masculino o conclusivo	Introducción	8
			A	8
			A1	8
			B	16
			C	8

### 1.7.8 Melodía del tema “Un vestido y un amor”

La melodía de “Desafinado” se caracteriza por los movimientos cromáticos y saltos con intervalos disminuidos y aumentados que le dan el carácter de estar “Desafinado”, aunque en realidad estas características le dan un toque refinado e interesante a la melodía.

También cuenta con una riqueza rítmica que se basa en los contratiempos y en tiempos débiles; este recurso típico de las melodías de la bossa nova hace que se cree un contrapunto entre la línea melódica y el acompañamiento.

## Desafinado

**A**

Frase A

Semifrase 1a

Motivo 1a

Motivo 1a

5

Semifrase 2a

Motivo 3a

Motivo 4a

**B**

Frase B

Semifrase 1b

Motivo 1b

Motivo 2b

13

Semifrase 2b

Motivo 3b

**C**

Frase C

semifrase 1c

Motivo 1c

Motivo 2c

21

semifrase 2c

Motivo 3c

2

## Desafinado

**D**

Frase D

Semifrase 1d

Motivo 1d

Motivo 2d

29

Semifrase 2d

Motivo 3d

Motivo 4d

Frases E, F, G, H

The musical score consists of four main sections, each labeled with a letter in a box (E, F, G, H) and a measure number:

- Section E (Measures 35-36):** Labeled "Frases E" and "Semifrase 1e". It contains two motives: "Motivo 1e" and "Motivo 2e".
- Section F (Measures 37-40):** Labeled "Frases F" and "semifrase 1f". It contains three motives: "Motivo 3e", "Motivo 1f", and "Motivo 2f".
- Section G (Measures 41-44):** Labeled "Frases G" and "Semifrase 2g". It contains four motives: "Motivo 3f", "Motivo 4f", "Motivo 1g", and "Motivo 2g".
- Section H (Measures 45-50):** Labeled "Frases H" and "Semifrase 2h". It contains four motives: "Motivo 3g", "Motivo 4g", "Motivo 1h", and "Motivo 2h".

Additional sections include "Semifrase 2f" (Measures 45-48) and "Semifrase 2h" (Measures 59-60), each containing two motives. The score uses various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings like *mf*.

### 1.7.9 El Coro como instrumento

El origen de este instrumento humano se puede remontar al origen de las civilizaciones, en las cuales el canto en solitario y en conjunto se puede definir como el inicio de la música. La música durante gran parte de la Edad Media fue solamente monódica; así lo fue desde el principio de la humanidad, y así

sigue siéndolo en la gran mayoría de las culturas alrededor del planeta. Esto quiere decir que existía una sola línea melódica que podía ser interpretada por uno o por cien cantantes al unísono.

En la iglesia romana existe un gran compendio de obras que se las llama “Cantos Gregorianos”, el Canto Gregoriano se utilizaba en las abadías, lugares apartados en donde los monjes se reunían para dedicarse a la oración y al trabajo, las misas eran adornadas con música, convocaban a todos los monjes a un altar que se llamaba el Coro.

En la entrada de este lugar se encontraba un cuadro enmarcado con la inscripción “Hic est Chorus” (“Aquí está el Coro”, o “Éste es el Coro”). Quiere decirse que en esta época la palabra “Coro” significa un lugar y el colectivo que lo llena: el conjunto de todos los monjes de una abadía reunidos para cantar. (Rodríguez R., 2013)

Con el pasar del tiempo, el coro no solo interpretaba música sacra o religiosa, se hizo más bien un instrumento musical de gran impacto social, en el que se pueden interpretar obras de todos los tipos, estilos y géneros.

***Clasificación de las voces según su registro.***

<b>Rango vocal</b>	<b>Mujeres</b>	<b>Hombres</b>
Voces agudas	Soprano: Su registro oscila entre DO 4 y LA 5.	Tenor: Suele oscilar entre DO 2 y un LA 4.
Voces graves	Contralto: Su registro esta entre FA 3 y un MI 5.	Bajo: Su registro se sitúa entre MI 2 y DO 4, incluso puede tener un registro mucho más grave.



## **Tipos de coro.**

Por razón de la naturaleza de los cantores, los coros se dividen en:

**Coro de voces mixtas:** este coro está compuesto de voces blancas (mujeres o niños) y voces graves (hombres adultos). Este formato coral es y ha sido el más utilizado a lo largo de los años y para el cual se ha creado la mayoría del repertorio vocal, desde lo antiguo y moderno, lo religioso y profano, “a cappella” o con acompañamiento instrumental. Su estructuración normal es en cuatro voces mixtas: Sopranos, Contraltos, Tenores y Bajos.

Esta configuración de voces y registros fue adoptada por los instrumentos, que se crearon en familias (vientos metales y maderas y cuerdas) con cuatro tamaños que abarcan todo el registro de grave a agudo.

**Coros de voces iguales:** compuestos por coreutas del mismo registro. Recuérdese que al niño no se le suele llamar soprano o Mezzosoprano, sino “tiple”, los términos anteriores son utilizados para las niñas. Este formato coral se subdivide en tres subtipos:

- *Coro de voces blancas:* Formado sólo por mujeres. Las voces altas suelen tener un registro idéntico por lo que se estructuran de esta manera: Sopranos 1, Sopranos 2 y Contraltos.
- *Coro de voces graves:* Formado sólo por hombres adultos, tiene una sonoridad profunda. Su estructura es: Tenores 1, Tenores 2, Barítonos y Bajos
- *Coro infantil, Escolanía o Coro de Niños Cantores:* coro formado sólo por niños varones aunque hoy se le añaden también las niñas. Su estructura más práctica es la de tres voces de Tiple 1 o Soprano, Tiple 2 o Mezzosoprano y Contralto.

Si determinamos los coros por el número de cantantes de menor a mayor, en el cual el menor se refiere a cantantes solistas cantando partes independientes. Se clasificarían así:

**Cuarteto vocal mixto:** compuesto por una Soprano, una Contralto, un Tenor y un Bajo. También puede ampliarse para interpretar obras a 5, 6 o más voces.

**Trío de voces blancas:** compuesto por Soprano, Mezzosoprano y Contralto; o Soprano 1, Soprano 2 y Contralto.

**Cuarteto de voces blancas:** Compuesto por Soprano 1, Soprano 2, Mezzosoprano y Contralto.

**Trío de voces graves:** compuesto por Tenor, Barítono y Bajo; o Tenor 1, Tenor 2 y Bajo.

**Cuarteto de voces graves:** compuesto por Tenor 1, Tenor 2, Barítono y Bajo.

**El Octeto o doble cuarteto vocal:** está compuesto por dos sopranos, dos contraltos, dos tenores y dos bajos. El repertorio del Octeto no se agranda, sino que es el mismo que el del Cuarteto.

**El Coro de Cámara:** es un coro de voces mixtas o iguales, con un reducido número de coreutas: al menos tres por cuerda hasta un máximo difícil de delimitar, que puede estar entre los 25 ó 30 cantores.

**El Gran Coro:** compuesto por un número grande de cantores, alrededor del centenar.

### **1.7.10 El arreglo musical**

Arreglo musical es toda transformación creativa de una obra musical que conlleva modificaciones y aportes sustanciales en su factura y que altera su estructura en los diversos aspectos musicales pudiendo o no cambiar de orgánico (medio vocal/instrumental). (Mansilla R., 2012)

Esta elaboración implica técnicas, recursos y procedimientos composicionales que alteran la obra original. Por lo general se crean para voces o instrumentación diferente a la que se concibió originalmente. El arreglo implica algún tipo de cambio sustancial que da un renovado aire a la pieza.

El aporte del arreglador es original y creativo, debe de lograr variar, alterar y dar una identidad completamente renovada a la pieza, de tal manera que se conciba como una nueva composición sobre una melodía ya existente.

### **1.7.11 El arreglo coral**

La voz humana es el instrumento más puro que existe, por la única razón que es el único que no necesita un intermediador para ser entonado, la persona con todos sus componentes físicos y mentales es el instrumento en sí; también es el único que puede pronunciar palabras y producir fonemas por lo que se debe tratar específicamente en la manera de componer y arreglar para este instrumento.

Las limitaciones de rango, color y dinámicas que tiene un coro con respecto a una orquesta por ejemplo, representan un desafío para el compositor y arreglista coral, ya que deberá conocer a fondo todos los recursos técnicos musicales que serán detallados a continuación.

### **1.7.12 Recursos Técnicos**

**Estructural:** Tipo de coro: mixto, voces iguales, sinfónico coral, cantidad y agrupamiento de voces, tesituras, tonalidades, estilos, géneros, lenguaje musical.

**Rítmico:** Ritmo, tipos de acentos, células rítmicas de los distintos géneros, polirritmias.

**Melódico:** Construcción melódica, rango de las voces, grados conjuntos y saltos melódicos, movimientos direccionales.

**Armónico (vertical):** Tonal, modal, no funcional, escalas, acordes, adornos, notas agregadas (tensiones), tipos de enlace, cadencias, modulaciones, tipos de voicings.

**Contrapuntístico (horizontal):** Imitaciones de la melodía, fugado, captura de recursos.

**Textural:** Monodía, homofonía (isorritmia), polifonía (vertical y horizontal), melodía acompañada, tipos de acompañamiento, aceleraciones, duraciones y silencios.

**Formal:** motivo, tema, frase, funciones formales (introdutora, expositiva, elaboraría, transitiva, recapitulativa, conclusiva).

**Articulatorio:** tipos (*staccato*, *legato*, *rubato*).

**Dinámico:** por secciones, planos de intensidad, resalte y contraste.

### 1.7.13 Recursos Musicales

#### Acordes diatónicos.

Los acordes diatónicos son los conjuntos de notas que se forman si se sobreponen intervalos de tercera comenzando desde los siete grados de la escala mayor, con este procedimiento se forman siete acordes de cuatro notas cada uno, que según la escala no tienen ninguna alteración.

Escala mayor (Acordes Diatonicos)

The image shows a musical staff in 4/4 time with a treble clef. It displays seven diatonic chords from a major scale, each represented by a vertical stack of four notes. The chords are labeled below the staff as follows: I maj7, II m7, III m7, IV maj7, V 7, VI m7, and VII m7b5.

## Sustituciones funcionales.

Como ya conocemos, en la música existen 3 funciones básicas: Función tónica, función dominante y función subdominante. Las sustituciones funcionales se dan cuando un acorde de una progresión armónica es reemplazado por otro con su misma función.

FUNCIONES EN LA ESCALA MAYOR

The image displays two staves of musical notation in 4/4 time, illustrating chord functions in a major scale. The first staff shows four chords: Tónica (C major), Sub-dominante (F major), Tónica o Sub.dominante (C major), and Sub-dominante (F major). The second staff shows three chords: Dominante (G7), Tónica o Sub-dominante (C major), and Dominante (G7).

## Dominantes de función especial.

Los dominantes de función especial son acordes mayores con una séptima menor, su función principal en un contexto diatónico sería la de resolver al primer grado de la escala (Función dominante), sin embargo estos acordes también puede tener resoluciones alternativas, directas o indirectas. En el siguiente cuadro se detallan.

Acorde	F.dominante	F.especial	Resolución
I7	V7/IV	Tonic Blues	
IV7	SubV7/III	SD.Blues SD.Melodic minor	I
bVII7	SubV7/VI	SDM	I
bVI7	SubV7/V	SDMA	
II7	V7/IV	SDmajor	II-7
VII7	V7/III	Cadencial	I

### Sustitutos tritonales.

Son acordes mayores con séptima menor que reemplazan al dominante principal y se ubican a tres tonos de distancia, por lo que comparten el mismo tritono resolutivo. De esta manera resuelven por semitono al siguiente acorde dentro de la progresión.

SUSTITUTOS TRITONALES

Dm7 G7 Cmaj7 Dm7 Db7 Cmaj7

Subdominante Dominante Tónica Subdominante Sustituto, tritonal Tónica

### Acordes de intercambio modal.

En la música tonal existen siete escalas, a las cuales se las llama “modos Griegos”, cada una de estas escalas tiene siete acordes. Los modos más utilizados históricamente son el modo “Jónico” y el modo “aeolico” en los cuales se basan las escalas mayor y menor respectivamente. Los acordes de intercambio modal son cuatriadas que se insertan en obras diatónicas, pero no pertenecen a esa escala, sino que viene de uno de los modos ajenos al modo en el cual se desarrolla la pieza musical.

Modos Griegos

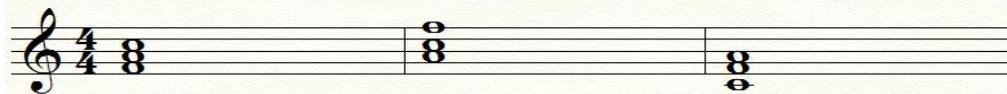
Jónico Dorico Frigio Lidio

Mixolidio Aeolico Locrio

### Triadas invertidas y en posición fundamental.

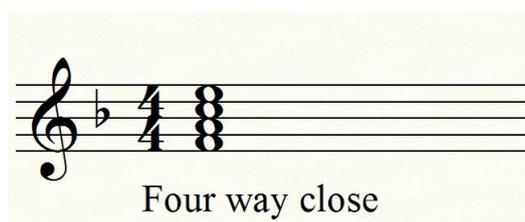
Las triadas son acordes de tres notas, esto quiere decir que no tienen séptima. Estos acordes pueden tener la tercera y la quinta como última voz, además de la fundamental.

### Triadas y sus inversiones



#### Four way close.

Es un acorde cerrado de cuatro notas, es decir que sus notas están dispuestas en orden y sin ninguna inversión.



#### Drop 2.

Es una inversión del acorde en posición fundamental, la segunda voz aguda se la octava hacia abajo.



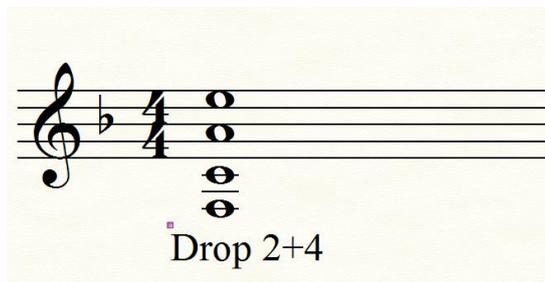
#### Drop 3.

Es una inversión del acorde en posición fundamental, la tercera voz aguda se la octava hacia abajo.



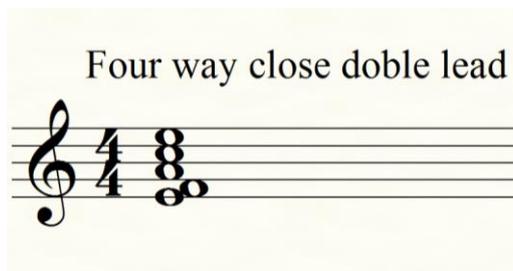
### Drop 2 + 4.

Es una inversión del acorde en posición fundamental en el cual la segunda y la cuarta voz se octavan hacia abajo creando un acorde totalmente abierto.



### Four way close doble lead.

Es un acorde cerrado en posición fundamental, al cual el "lead" que es la nota más aguda se le agrega su octava abajo para resaltarla.



### Melodía acompañada.

Una voz realiza la melodía a manera de solista, mientras las voces restantes hacen un acompañamiento con la célula rítmica del género o con su base armónica y con notas largas.

E

Smile

A musical score for the song "Smile" in G major (one sharp) and 4/4 time. The score is for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano, Alto, and Tenor parts are written in treble clef, and the Bass part is written in bass clef. The lyrics are: "hoo - al - though a", "hoo - al - though a", "hoo - al - though a", and "light up your face with glad ness hide ev - ry trace of sad - ness al - though a". The score includes a key signature change from G major to G minor (two sharps) for the final phrase. There are triplets and slurs indicated in the notation.

## Imitación de la melodía.

Es una respuesta a la melodía que puede ser la misma a manera de canon, también puede estar armonizada o rítmicamente variada.

33 Reducir (Ctrl+1) *p* 3

A.1 ev - en the palms seem to be sway ing.

A.2 ev - en the palms seem to be sway ing.

T. ev - en the palms seem to be sway ing.

Bar. 1 ev - en the palms seem to be sway ing.

Bar. 2 *p* 3  
vi - di - din vi - din ev - en the palms seem to be sway ing.

## Construcción melódica por grados conjuntos.

Las melodía se mueve por tonos y semitonos mayormente, y sin muchos saltos.

**A** arr. Ben Bram

smile though your heart is ach - ing smile e - ven

dm dm

dm dm

dm dm

**Polirritmia (Efecto arpeggio)** Cada voz realiza figuras rítmicas diferentes para que al juntarlas se cree el efecto de arpegiado que realizan los instrumentos de cuerda mayormente.

A  
T  
B

dm if you

dm if you

dm if you

### Intervalos de segundas entre voces.

Al armonizar la melodía se van creando intervalos de segundas mayores y menores entre las voces para darle un color diferente a ciertas partes de los temas.

be tom-mor-row you'll see the sun come shin-ing through

be tom-mor-row you'll see the sun come shin-ing through

be tom-mor-row you'll see the sun come shin-ing through

be tom-mor-row dm see the sun come shin-ing through

### Homofonía.

Las voces se mueven simultáneamente con la misma figura rítmica (isorritmia) y con el mismo texto en el caso de que exista.

(Aguado, S. G., & Giménez, J. T. 2017)

**F** *mp* 13

A. *mp* let them be-gin the Be-guine, make them play! Till the

A. 2 *mp* let them be-gin the Be-guine, make them play! *mf* Till the

T. *mp* let them be-gin the Be-guine, make them play! Till the

Bar. 1 *mp* let them be-gin the Be-guine, make them play! Till the

Bar. 2 *mp* let them be-gin the Be-guine, make them play! Till the



## **CAPÍTULO II. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN**

### **2.1 Metodología de la Investigación**

#### **2.1.1 Métodos científicos**

En este trabajo se aplica el método deductivo basado en el razonamiento que Aristóteles y sus discípulos definían como un proceso del pensamiento en el que de afirmaciones generales se llega a afirmaciones específicas aplicando las reglas de la lógica. (Dávila Newman, G.2006). La aplicación de este método se lleva a efecto en el análisis de recursos musicales de los arreglistas Bob Chillcot, Ben Bram y Alexander L' EStrange en sus arreglos.

#### **2.1.2 Métodos empíricos**

Se empleará el método empírico de observación que es propio de las ciencias descriptivas, corresponde a la recolección de información en forma sistemática, válida, confiable e intencionada, es método y técnica. (Vargas, A.1999). Se aplica el método de la observación en la creación de los arreglos corales.

### **Enfoque**

La presente investigación tiene un enfoque cualitativo que analiza el conjunto del discurso entre los sujetos y la relación de significado para ellos, según contextos culturales, ideológicos y sociológicos. (Ibáñez, Jesús.1992).

#### **2.1.3 Alcance**

Este trabajo tiene un alcance descriptivo porque busca especificar las propiedades, características, procesos de un análisis musical; y explicativo, porque está dirigido a responder por las causas de los eventos, se enfoca en explicar porque ocurre un fenómeno y en qué condiciones se manifiesta.

En el caso específico de esta investigación:

- Se busca extraer recursos y técnicas para arreglos corales de Bob Chilcott, Ben Bram y Alexander L'Estrange.
- Se explica el proceso de creación de los arreglos.

## **2.2 Instrumentos de investigación**

Para recolectar la información necesaria para realizar este trabajo de investigación, se utilizaron los siguientes instrumentos de investigación:

### **2.2.1 Entrevista**

Este instrumento investigativo es de los más utilizados por los académicos, se utiliza para recaudar la información desde el punto de vista del entrevistado.

El entrevistador debe asegurarse de formular las preguntas de un modo en que el entrevistado pueda expresarse y compartir sus creencias, experiencias, emociones, puntos de vista, anécdotas, sensaciones y conocimientos. (Hernández, Fernández, & Baptista, 2014).

Para este trabajo de investigación se realizó una entrevista de carácter cualitativo al arreglista y compositor Ecuatoriano Juan Carlos Urrutia.

### **2.2.2 Análisis de Partituras**

El análisis de las partituras es un paso muy importante en esta investigación, por no decir que es el más importante. Consiste en observar la armonía de los temas y como funciona cada nota de cada acorde en las diferentes voces y sus movimientos, que pueden ser en conjunto o independientes en cada una de las partes.

Al identificar los recursos melódicos rítmicos, armónicos y texturales de los temas, se los analiza a fondo interiorizándolos para así poder emplearlos en los arreglos que se crearan.

## 2.3 Análisis de Resultados

### 2.3.1 Entrevista

De la entrevista realizada en persona a Juan Carlos Urrutia arreglista y compositor guayaquileño; se obtuvieron los siguientes resultados:

#### Resumen de Entrevista

Elementos de composición	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Canon.</li> <li>- Contrapunto.</li> <li>- Bajo ostinato.</li> <li>- Melodía dada.</li> <li>- Fuga.</li> <li>- Imitación.</li> <li>- Variación.</li> <li>- Secuencias.</li> <li>- Cromatismo.</li> </ul>
Sonoridades	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Disonancias preparadas.</li> <li>- Disonancias sin preparación.</li> <li>- Disonancias por resolución.</li> <li>- Colores.</li> <li>- texturas.</li> </ul>
Aptitudes del compositor	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Estudio de la historia musical.</li> <li>- Estudio del instrumento (armónico).</li> <li>- El estudio de la música nunca termina.</li> <li>- El compositor no se basa en recetas.</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>- No siempre lo que dicen los libros es lo que funciona en la practica.</li> <li>- El compositor es como un buen sastre. Compone para un formato específico.</li> </ul>
Orquestación	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Tesituras.</li> <li>- Registros.</li> <li>- Timbres.</li> <li>- Prohibiciones estéticas.</li> <li>- Reglas de conducción de voces.</li> <li>- Compensación de saltos.</li> </ul>

### 2.3.2 Análisis de partituras

#### Análisis de arreglos corales.

En los siguientes análisis se describen los recursos utilizados por los arreglistas, tomando en consideración mayormente aquellos que dan sonoridad a una partitura coral. Los recursos de orquestación en cuanto a la estructura de las voces están descritos a manera general en el marco conceptual y no se describe en esta parte del trabajo por considerarlos comunes en todo arreglo de música contemporánea ya que no son exclusivos de uno o varios compositores.

#### Yesterday, arreglo de Bob Chilcott.

Yesterday es una balada muy conocida del grupo “The Beatles”. Se puede decir que es una de las canciones más populares compuestas por este grupo, y más específicamente compuesta por Paul McCartney, con una melodía que se le vino a la cabeza mientras dormía.

El arreglo de Bob Chilcott compuesto para un formato coral de voces mixtas con divisis y un solista, aporta grandes recursos compositivos al tema. Recursos que se detallan a continuación:

### Melodía introductoria propuesta por el arreglista.

Esta melodía interpretada por la soprano, con notas de la escala arpegiadas le da una introducción corta al tema que nos sumerge en el estilo.

75

## Yesterday

For SATB a cappella  
Performance Time: Approx. 2:30

Arranged by **BOB CHILCOTT**      Words and Music by **JOHN LENNON and PAUL McCARTNEY**

Moderato (♩ = ca. 92)      Melodia intro

*mp legato*

Soprano  
Oo ————— ee oo —

Alto 1  
*mp* Doo — doo — doo — doo —

Alto 2  
*mp* Doo — doo — doo — doo —

Tenore  
*mp* Doo — doo — doo — doo —

Bass  
*mp* Doo — doo — doo — doo — doo —

Piano  
(For rehearsal only)

Moderato (♩ = ca. 92)

Solo (Sop. or Tenor)      **S** *mp*

Yes-ter-day. — all my trou-bles seemed so

doo — nm nm (sim.)

### Polirritmia (Efecto arpeggio).

Cada voz realiza figuras rítmicas diferentes para que al juntarlas se cree el efecto de arpegiado que realizan los instrumentos de cuerda mayormente. En este caso acompaña a la melodía de la soprano.

# Yesterday

75

For SATB a cappella  
Performance Time: Approx. 2:30

Arranged by  
BOB CHILCOTT

Words and Music by JOHN LENNON  
and PAUL McCARTNEY

Melodia intro

Moderato (♩ = ca. 92)  
*mp legato*

Soprano  
Alto 1  
2  
Tenor  
Bass

Oo ee oo  
Doo doo doo doo  
Doo doo doo doo  
Doo doo doo doo

## Arreglo con y para un solista.

En el caso de esta composición para coro sobre el tema “Yesterday”, la melodía siempre la canta una sola persona o voz. Lo que hace que las otras voces creen un acompañamiento variado sobre el solista.

Solo (Sop. or Tenor)

5 *mp*

Yes-ter-day, all my trou-bles seemed so

doo doo nm nm (sim.)  
doo doo nm nm (sim.)  
doo doo nm nm (sim.)  
doo doo nm nm (sim.)

## Acompañamiento rítmico con una línea de bajo independiente.

El acompañamiento de este arreglo se basa mayormente en corcheas, lo cual se asemeja al acompañamiento del piano en las baladas, también varía con negras y blancas. El bajo hace una línea melódica distinta marcando las raíces de los acordes de la progresión armónica. Cabe recalcar que este tipo de acompañamiento se realiza con sonidos onomatopéyicos mayormente.



## Divisis en las voces.

El dividir las voces en 2 o más partes es un recurso muy utilizado por coros y ensambles que cuentan con el número necesario de coristas para realizar esta labor. En este caso hay dos voces en la cuerda de las contraltos, una canta la melodía con la soprano y el solita, mientras la otra realiza un acompañamiento rítmico con los tenores y bajos.

78

**19** \* 2nd time louder

Why { he } had to go I don't know, { he } would - n't say.

Why { she } had to go I don't know, { she } would - n't na na na na na na na na

\* 2nd time louder had to go I don't know, { she } would - n't na na na na na na na na

2nd time louder Why { he } nm nm (sim.) na na — na

2nd time louder Why { she } nm nm (sim.) na — na

2nd time louder Why { he } nm nm (sim.) na

2nd time louder Why { she } nm nm (sim.) na

**19a**

## Análisis armónico.

**Yesterday**  
The Beatles (Lennon, McCartney)

(Rock Pop)

4/4

I maj | I maj7 (9) | IV maj7 | IV- maj7

**F** | **C** | **B<sup>b</sup><sub>Δ</sub>7** | **B<sup>b</sup><sub>-Δ</sub>7**

**A** | I maj7 | VII-7 | V7(VI) | IV-7 | IV | V7

**F** | **E-7** **A7** | **D-9** **D-D-** | **B<sup>b</sup><sub>9</sub>** **C7**

I maj7 | VI-7 | II7 | V | I maj7 | V

**F<sub>Δ</sub>9** | **D-7** **G7** | **B<sup>b</sup>** **F<sub>Δ</sub>7** | **B<sup>b</sup>**

La introducción de este arreglo comienza con el primer grado, luego para darle un color diferente se le agrega la séptima mayor y la 9, de aquí pasa al cuarto grado que en el siguiente compas se convierte en un cuarto menor con séptima mayor.

Pasamos a la primera A que tiene el primer grado como primer acorde, luego se hace una cadencia II-V-I hacia el sexto grado menor séptima con novena y pasa a un cuarto grado que le sigue un quinto y así vuelve al primero pero esta vez con séptima mayor y con novena. Después se realiza un II-V-I hacia el quinto grado, que resuelve al primero nuevamente

La parte B de la canción se basa en el sexto grado en primer lugar y en segundo lugar en el primero, al que siempre regresa. Primero se realiza una cadencia II-V-I al sexto grado y luego un IV-V que vuelve al primero. Esta progresión se repite con una variación en el cuarto grado que es reemplazado por el segundo.

Le sigue la segunda A que es prácticamente la misma progresión que la primera A, después se realiza un “ending” que es igual a la introducción que ya conocemos, el tema acaba con el primer grado con una segunda agregada.

## Esquema del arreglo “Yesterday”.

### Introduccion

Musical staff diagram for the introduction of "Yesterday". It features a treble clef and a 4/4 time signature. The Soprano part is labeled "Melodia introductoria". The Contralto, Tenor, and Bajo parts are collectively labeled "Acompañamiento ritmico con arpeggios entre contraltos 1 y 2, tenor y bajo".

### Estrofa 1

Musical staff diagram for the first stanza of "Yesterday". It features a treble clef and a 4/4 time signature. The Soprano part is labeled "Solo" and "Melodia principal del tema". The Contralto and Tenor parts are collectively labeled "Acompañamiento ritmico en corcheas entre soprano ontralto y tenor". The Bajo part is labeled "Linea de bajo marcando las raices".

### Estrofa 1 (segunda frase)

Musical staff diagram for the second phrase of the first stanza of "Yesterday". It features a treble clef and a 4/4 time signature. The Soprano part is labeled "Solo" and "Melodia principal del tema". The Contralto and Tenor parts are collectively labeled "Acompañamiento ritmico y desarrollo melodico con onomatopeyas." and "Acompañamiento ritmico y divisi- de contraltos polirritmia, con tenores.". The Bajo part is labeled "Linea de bajo marcando las raices."

### Estribillo

Musical staff diagram for the chorus of "Yesterday". It features a treble clef and a 4/4 time signature. The Soprano part is labeled "Solo" and "Melodia principal". The Contralto and Tenor parts are collectively labeled "Soprano y contralto 1ra hacen un trio armonizado con el solista". The Bajo part is labeled "Contralto 2da,tenor y bajo hacen un acompañamiento ritmico con onomatopeyas".

### Estribillo (segunda frase)

Musical staff diagram for the second phrase of the chorus of "Yesterday". It features a treble clef and a 4/4 time signature. The Soprano part is labeled "Solo" and "Melodia principal". The Contralto and Tenor parts are collectively labeled "Todas las voces hacen la misma figuracion y texto que el solista(Isorritmia;homofonia)".

### Segunda estrofa

Solo Melodia principal

Soprano

Contralto Acompañamiento ritmico en corcheas

Tenor con onomatopeyas entre soprano, contralto y tenor; base armonica.

Bajo Linea de bajo marcando raices

### Segunda estrofa (Segunda frase)

Solo Melodia principal

Soprano

Contralto Homofonia de sopranos, contraltos y tenores, armonizando a la melodia principal

Tenor Homofonia de sopranos, contraltos y tenores, armonizando a la melodia principal

Bajo Linea de bajo marcando raices con el mismo ritmo armonico

### Interludio y ending.

Soprano Repeticion con "uh" del ultimo motivo de la melodia principal. Misma melodia de la introduccion; termina con el primer grado.

Contralto Base armonica entre contralto, tenor y bajo. Acompañamiento ritmico con arpeggios entre contralto, tenor y bajo.

Tenor Base armonica entre contralto, tenor y bajo.

Bajo Base armonica entre contralto, tenor y bajo.

## Smile, arreglo de Ben Bram.

El segundo arreglo a analizar es "Smile" arreglo de Ben Bram.

Smile es una canción que se dio a conocer con la película dirigida por Charlie Chaplin titulada "Tiempos modernos". Chaplin compuso la música junta John Turner y Geoffrey Parsons agregó la letra y el título en 1954.

El arreglo de Ben bram para 5 voces le aporta a la canción un tono más contemporáneo y popular con sus armonías e inversiones de acordes, además de los intervalos de segundas característicos en los arreglos más modernos. Este arreglo tiene varios recursos interesantes que se analizaran a continuación:

### Introducción con issoritmia y un bajo agregado.

Las tres voces agudas realizan el mismo movimiento rítmico con triadas diatónicas sobre el bajo que hace un pedal en la misma nota hasta el acorde final.

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The Soprano, Alto, and Tenor parts feature a rhythmic pattern of eighth notes with lyrics 'oo' underneath. The Bass part features a pedal point on a single note with lyrics 'doo' underneath. The score includes a 'rit.' marking and a fermata at the end.

### Polirritmia (Efecto arpeggio).

Cada voz realiza figuras rítmicas diferentes para que al juntarlas se cree el efecto de arpegiado que realizan los instrumentos de cuerda mayormente. En este caso también acompaña a la melodía de la soprano.

Musical score for a vocal line and accompaniment. The vocal line has lyrics "smile though your heart is ach-ing smile e-ven" and includes a triplet. The accompaniment consists of four staves with chords and a "dm" marking.

## Notas pedales (estáticas).

Estas notas pedales son esenciales para que con el movimiento de las voces cercanas se creen intervalos de segundas mayores y menores, estas voces prácticamente estáticas da una sensación de suspensión en la armonía y contrasta con las voces en movimiento. En este caso las voces que hacen esta nota pedal son la contralto y el bajo.



smile through your fear and sor-row

## Divisis en las voces.

El dividir las voces en 2 o más partes por cuerda, es un recurso muy utilizado por coros y ensambles que cuentan con el número necesario de coristas para realizar esta labor. En este caso hay dos voces en la cuerda de las contraltos, estas hacen intervalos de terceras con isorritmia.



39

S smile you just smile oh whoa

A smile you just smile oh whoa

T smile you just smile oh whoa

B smile you just smile oh whoa

## Homofonía.

Las voces se mueven simultáneamente con la misma figura rítmica (isorritmia) y con el mismo texto, este recurso le da más fuerza a la melodía principal que ya deja de ser cantada por una voz a ser cantada por todas.

### Análisis armónico.

	Smile			Charles Chaplin
<b>In</b> (Ballad) I maj7	I maj7	V	I maj7	I maj7 I-7b5
<b>A</b> I maj E <sup>b</sup> /G		F <sup>-</sup> B <sup>b</sup>	E <sup>b</sup> I maj7 /G	
<b>B</b> II-7	IV A <sup>b</sup> E <sup>b</sup>	VII-7b5	IV-7 D <sup>o</sup> 7	V7(II) VII-7b5 V7 C7 D <sup>o</sup> 7 C7 bVII7 E

La introducción inicia con el primer grado maj 7 hasta la mitad del segundo compas, la otra mitad tiene al V grado que vuelve al primero y finaliza con un segundo grado disminuido que tiene una función de dominante, resuelve al primero en la A.

La parte A comienza con el primer grado en triada con la tercera en el bajo por dos compases, los siguientes dos se le agrega la séptima mayor. En el quinto compas se encuentra el segundo grado que va a un cuarto grado y este va al séptimo grado semidisminuido, el último compas va al cinco siete del segundo grado en la parte B.

La parte B empieza por el segundo grado este dura dos compases, en el tercer compas hay un cuarto menor que también es el relativo dos del bVII7, este dominante de función especial resuelve al primer grado en el quinto compas, el séptimo compas es el segundo grado con la tercera en el bajo, este segundo realiza una cadencia II-V-I hacia el primero en la segunda A.

La segunda letra A es bastante parecida a la primera, en este caso en el tercer compas se reemplaza el segundo grado por el cuarto, en el tercer compas se encuentra el tercer grado que realiza un patrón disminuido con el bIII disminuido para resolver al segundo en el quinto compas. En el sexto compas está el cuarto grado que va al tercero en el séptimo compas, este tercer grado va directamente al bVII7 que no resuelve al primero si no que va al V7 del segundo en la parte C.

La parte C empieza con el segundo grado que dura dos compases, luego va al cuarto menor que también es el relativo dos del bVII7, este dominante resuelve al primer grado en segunda inversión (quinta en el bajo). En el séptimo compas esta el segundo grado que hace una cadencia II-V-I con el

quinto en el octavo compas, y en la segunda mitad del compas es reemplazado por el segundo grado disminuido que también tiene una función de dominante, este acorde no resuelve al primer grado si no que va directamente al cuarto en la parte D.

La letra D es un interludio con un desarrollo melódico. Comienza con el cuarto grado y va bajando hasta el segundo en el tercer compas, en el cuarto compas esta el quinto grado que regresa al cuarto y este al tercer grado en el compas cinco, en el sexto compas hay un sexto grado menor y este va al quinto grado séptima con la la cuarta suspendida de la tonalidad de mi mayor.

Después de este interludio se repiten la segunda A, C y la de pero en la tonalidad de mi mayor, esta letra C actua como un ending el cual termina con el primer grado (mi mayor) con una segunda agregada.

### Esquema del arreglo (Smile).

#### Introduccion.

Soprano	4/4	Homofonia entre sopranos, contraltos y tenores, con "uh"	
Contralto			
Tenor			
Bajo			Pedal en la raiz

#### Estrofa.

Soprano	4/4	Melodia principal	
Contralto			Acompañamiento ritmico
Tenor			con arpegios
Bajo			entre contralto, tenor y bajo.

#### Estrofa (Segunda frase)

Soprano	4/4	Melodia principal	
Contralto			Homofonia con todas las voces
Tenor			acompañando a la
Bajo			melodia de la soprano.

Segunda estrofa.

Soprano  
Contralto  
Tenor  
Bajo

Melodia principal

Acompañamiento por terceras entre el tenor y el bajo, despues se suma la soprano.

Segunda estrofa (segunda frase)

Soprano  
Contralto  
Tenor  
Bajo

Melodia principal

Acompañamiento armonico con el texto, polifonia entre soprano, tenor y bajo.

Segunda estrofa (tercera frase)

Soprano  
Contralto  
Tenor  
Bajo

Melodia principal

Homofonia con todas las voces.

Interludio.

Soprano  
Contralto  
Tenor  
Bajo

Motivo y desarrollo melodico con texto.

Respuesta a la melodia y luego se unen para la homofonia contraltos y tenores.

Linea de bajo con texto.

Modulacion hacia arriba por semitono.

Tercera estrofa.

Soprano  
Contralto  
Tenor  
Bajo

Melodia principal.

Acompañamiento con desarrollo melodico y texto entre contralto, tenor y bajo.

Tercera estrofa (segunda frase)

Soprano Melodia principal.

Contralto

Tenor Homofonia con todas las voces y

Bajo unisono al final de la frase.

Cuarta estrofa (segunda frase)

Soprano Melodia principal.

Contralto

Tenor Homofonia con

Bajo todas las voces.

Cuarta estrofa.

Soprano homofonia, base armonica con "uh",

Contralto entre soprano, contralto y tenor.

Tenor

Bajo Melodia principal.

Ending.

Soprano Motivo y desarrollo melodico con texto.

Contralto Homofonia entre contraltos y tenores, respondiendo a la melodia principal.

Tenor luego se unen en homofonia todas las voces.

Bajo Linea de bajo con texto.

Para la creación del arreglo de “Desafinado”, se analizaron dos arreglos de Alexander L’ Estrange, que realizo para un disco de “The King’s Singers” llamado “Great american song book” que salió en 2015.

**I’ve got you under my skin (Arreglo de Alexander L’Estrange”.**El primer arreglo es del tema “I’ve got you under my skin”; famoso estándar de jazz. Este arreglo hecho en el género de la bossa nova le aporta al tema varios elementos importantes, los cuales serán analizados a continuación:

### Melodía introductoria con acompañamiento rítmico del género.

Melodía introductoria interpretada por el primer contra tenor con motivos melódicos y rítmicos del tema principal, con onomatopeyas; mientras las voces restantes realizan un acompañamiento con la célula rítmica del género, con la silaba “din”, que también fue tomada como referencia por el efecto de inmersión y el ensamble que se crea. El bajo tiene el patrón rítmico típico de la bossa nova para la línea de bajo.

## Melodía cantada por un solista en el primer periodo.

A pesar de que el tema empieza cantado por un solista, en este caso el tenor; este arreglo no está creado para un solista sino para todo el ensamble, por lo que este cambio de que la melodía sea cantada por una persona a ser interpretada por todos los cantantes, crea un contraste interesante en el arreglo; contraste que no está marcado solamente por el cambio de periodos.

3

[A]

10

A. *p*  
din din

A. 2 *p*  
din din

T. *p*  
got you un-der my skin, I've

Bar. *p*  
din din

Bar. 2 *p*  
din din

B. *p*  
dng dng dng dng dng dng dng dng dng dng

## Paso de la melodía por varias voces.

Este cambio de la melodía hacia otra voz enriquece en gran medida en arreglo, ya que le permite tener diferentes timbres, registros (agudos y graves), dinámicas y variaciones melódicas

34

A. *p* *mp*  
ah (I know so well) know so

A. 2 *p* *mp*  
why should I try to resist? When, dar-ling, I know so well know so

T. *p*  
ah (I know so well) (I know so

Bar. *p*  
ah (I know so well) (I know so

Bar. 2 *p*  
ah (I know so well) (I know so

B. *p* *mf*  
ah (I know so well) Oh I've

B

7

42 *mp*

A. *di - din \_ din \_ din \_ din \_ din \_ din \_ di - din \_ din \_ din \_ din \_ din \_ din*

A. 2 *di - din \_ din \_ din \_ din \_ din \_ di - din \_ din \_ din \_ din \_ din \_ din*

T. *di - din \_ din \_ din \_ din \_ din \_ di - din \_ din \_ din \_ din \_ din \_ din*

Bar. *sa - cri - fice a - ny - thing, come what may, for the sake \_ of ha - ving you near, \_ in spite of the*

Bar. 2 *di - din \_ din \_ din \_ din \_ din \_ di - din \_ din \_ din \_ din \_ din \_ din*

B. *(breathe ad lib)*  
*ang \_ ang ang \_ ang \_ ang \_ ang \_ ang ang \_ ang \_ ang*

62 *mp espress.* *(crooning to oneself)*

A. *Un - der my skin, \_ un - der my \_*

A. 2 *p mf subito pp p*  
*(Be - cause I've got \_ you,) \_ din \_ din \_ din \_ din \_ din \_ din*

T. *p mf subito pp p*  
*(Be - cause I've got \_ you,) \_ din \_ din \_ din \_ din \_ din \_ din*

Bar. *p mf subito pp p*  
*got you, \_ I've (got \_ you,) \_ din \_ din \_ din \_ din \_ din \_ din*

Bar. 2 *p mf subito pp p*  
*(Be - cause I've got \_ you,) \_ din \_ din \_ din \_ din \_ din \_ din*

B. *p mf subito pp p*  
*(Be - cause I've got \_ you,) \_ ang \_ ang ang \_ ang \_ ang \_ ang*

This music has been legally downloaded.  
Do not photocopy.

### Homofonía.

El recurso de la homofonía es muy importante para darle fuerza al tema principal cuando está en su clímax, o cuando empieza una parte contrastante. En este caso la melodía la tiene el primer contratenor, y el barítono realiza adornos.

50

A. know lit - tle fool, you ne - ver can win? Use your men -

A. 2 know lit - tle fool, you ne - ver can win, you ne - ver can win, use your

T. know lit - tle fool, you ne - ver can win, you ne - ver can win, use your

Bar. know lit - tle fool, you ne - ver can win, you ne - ver can win, use your

Bar. 2 know lit - tle fool, you ne - ver can win, you ne - ver can win, use your

B. know lit - tle fool, you ne - ver can win, ne - ver can win, use your

### Análisis armónico.

**I've Got You Under My Skin**  
 (Medium Swing) Cole Porter

V7 IV V7(VI) V7(II) II7 V7 #IV-7b5 V7(III) V7(VI) V7(II)

$\frac{4}{4}$  |  $B^b_6$  |  $A^b_{6/9}$  |  $G_{7^b9}_{b13}$  |  $C_{7^b9}$  |  $F_9$  |  $B^b_{7^b9}$  |  $A_0 A^b_7$  |  $G_7 C_7$  ||

La introducción de este tema empieza con el quinto grado, le sigue el cuarto y luego una cadena de dominantes que se mueven por cuartar hasta el compas 5 que cae al quinto grado; el compas 6 tiene una cadencia II-V-I hacia el tercer grado que en este caso es dominante, este tercer dominante va al V7 del del segundo grado al cual resuelve en la primera A.

**A** II-7 V7 I maj7 V7(II) II-7 V7 I maj7 V7(II)

$F_{-7}$  |  $B^b_7$  |  $E^b_{\Delta 7}$  |  $C_7$  |  $F_{-7}$  |  $B^b_7$  |  $E^b_{\Delta 7}$  |  $C_7$  |

II-7 IV V IV V7(II) II-7 V7 I maj7 V7(II)

$F_{-7}$  |  $A^b_{\Delta 7}$  |  $B^b A^b$  |  $C_7$  |  $F_{-7}$  |  $B^b_7$  |  $E^b_{\Delta 7}$  |  $C_7$  ||

La primera A comienza con una cadencia II-V-I hacia el primer grado y este primero va hacia el V7 del segundo grado y así se repite esta progresión hasta el final del periodo.

**B**

II-7	V7	I maj7	III-7	II-7b5	V7	I maj7	V7(IV)
<b>F<sub>-7</sub></b>	<b>B<sub>7</sub><sup>b</sup></b>	<b>E<sub>Δ7</sub><sup>b</sup></b>	<b>G<sub>-7</sub></b>	<b>F<sub>ø7</sub></b>	<b>B<sub>7b9</sub><sup>b</sup></b>	<b>E<sub>Δ7</sub><sup>b</sup></b>	<b>C<sub>7</sub></b>
II-7	V7	V7(II)	II-7	IV	I maj7	V7(II)	
<b>D<sub>-7</sub></b>	<b>G<sub>7</sub></b>	<b>G<sub>7</sub></b>	<b>C<sub>7</sub></b>	<b>F<sub>-7</sub></b>	<b>A<sup>b</sup></b>	<b>E<sub>Δ7</sub><sup>b</sup></b>	<b>C<sub>7</sub></b>

La parte B es muy parecida a la primera A hasta el compas 9 en el cual se encuentra una cadencia II-V-I que resuelve al primer grado pero con una cualidad de dominante, este dominante también es V7 del segundo grado de la tonalidad de origen, en el siguiente compas va al cuarto grado y este resuelve por cadencia plagal al primero; este primero va al V7 del II que resuelve al segundo grado en la letra C.

**C**

II-7	V7	I maj7	V7(II)	II-7	IV-7	v6	V7(VI)
<b>F<sub>-7</sub></b>	<b>B<sub>7sus</sub><sup>b</sup></b>	<b>E<sub>Δ7</sub><sup>b</sup></b>	<b>C<sub>7b9</sub></b>	<b>F<sub>-7</sub></b>	<b>A<sub>-7</sub><sup>b</sup></b>	<b>B<sub>6</sub><sup>b</sup></b>	<b>G<sub>7b9</sub></b>

Este periodo al igual que los anteriores empieza con una cadencia II-V-I hacia el primer grado, el primero va hacia el V7 del II que le sigue un cuarto grado menor siete, este cuarto grado va al quinto que no resuelve al primero, sino que le sigue un V7 del sexto grado en la letra D.

**D**

VI-7   #IV-7b5   V7(III)   III-7   V7(II)   II-7   V7   I maj7   II-7   V7

**C<sub>-7</sub> | A<sub>ø7</sub>D<sub>7</sub> | G<sub>-7</sub> | C<sub>7</sub> | F<sub>-7</sub> | B<sub>7</sub><sup>b</sup> | E<sub>Δ7</sub><sup>b</sup> | B<sub>-7</sub><sup>b</sup>E<sub>7</sub><sup>b</sup> |**

I maj7   V7(VI)   I maj7   V7(II)   II-7   V7

**A<sub>Δ7</sub><sup>b</sup> | D<sub>7</sub> | B<sub>Δ7</sub><sup>b</sup> | C<sub>7b9</sub> | F<sub>-7</sub> | B<sub>7</sub><sup>b</sup> ||**

En la parte D ya hay un contraste, ya que el tema se va al sexto grado que es el relativo menor del primero, esto nos lleva a una sonoridad menor. Este periodo empieza en el VI-7, luego se realiza un II-V-I hacia el tercer grado, y este realiza la misma cadencia hacia el segundo grado menor; el segundo va hacia el quinto que resuelve al primero.

En la segunda frase de este periodo se modula momentáneamente al cuarto grado, siendo este el nuevo primero; luego se realiza una cadencia para volver al segundo grado de la tonalidad de origen, este va al quinto grado en el interludio y ending, representado con la letra “V”.

**V**

V   IV   V7(VI)   V7(II)   II7   V7

**B<sub>6</sub><sup>b</sup> | A<sub>6/9</sub><sup>b</sup> | G<sub>7b9</sub><sub>b13</sub> | C<sub>7b9</sub> | F<sub>9</sub> | B<sub>7b9</sub><sup>b</sup> ||**

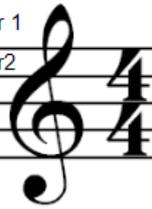
bVII7   IV-7   bVII7   IV-7   bVII7   IV-7   bVII7

**( D<sub>7sus</sub><sup>b</sup> | D<sub>7</sub><sup>b</sup> | A<sub>-7</sub><sup>b</sup> | D<sub>7</sub><sup>b</sup> | A<sub>-7</sub><sup>b</sup> | D<sub>7</sub><sup>b</sup> | A<sub>-7</sub><sup>b</sup> | D<sub>7</sub><sup>b</sup> )**

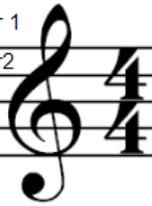
Este interludio tiene una progresión muy parecida a la de la introducción, se podría decir que es la misma con una que otra variación y sustitución. Luego está el “ending” que se basa en el bemol siete dominante, este acorde por resolución tendría que ir al primero; pero en este caso se realiza un II-V-I que se repite hasta el final y termina el tema con Fade out.

## Esquema del arreglo (I've got you under my skin).

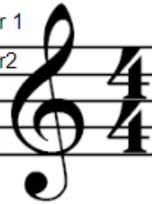
### Introduccion.

Contratenor 1		Melodia introductoria con onomatopeyas	
Contratenor2			Acompañamiento con la celula ritmica del genero y con onomatopeyas
Tenor			
Baritono 1			
Baritono 2			
Bajo	Linea de bajo (Bossa nova)		

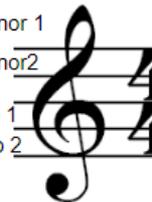
### Segunda A.

Contratenor 1		Melodia principal.	Acompañamiento con la celula ritmica del genero y con onomatopeyas entre contratenores 1 y 2 y baritonos 1 y 2
Contratenor2			
Tenor			
Baritono 1			
Baritono 2			
Bajo	Linea de bajo (Bossa nova)		

### Letra A.

Contratenor 1		Melodia principal.	Acompañamiento con la celula ritmica del genero y con onomatopeyas entre contratenores 1 y 2 y baritonos 1 y 2
Contratenor2			
Tenor			
Baritono 1			
Baritono 2			
Bajo	Linea de bajo (Bossa nova)		

### Segunda A (segunda frase).

Contratenor 1		Melodia principal.
Contratenor2		Homofonia de todas las voces, luego polifonia.
Tenor		
Baritono 1		
Baritono 2		
Bajo		

### Segunda A (tercera frase).

Contratenor 1		Melodia principal.	
Contratenor2			Base armonica de las demas voces con "uh" de manera homofonica; despues se unen a la melodia con el texto y metrica.
Tenor			
Baritono 1			
Baritono 2			
Bajo			

### Letra B.

Musical score for 'Letra B.' in 4/4 time. The score includes five staves: Contratenor 1, Contratenor 2, Tenor, Baritono 1, and Baritono 2. The Bass line is indicated as 'Linea de bajo (Bossa nova)'. The vocal parts are described as follows: Contratenor 1 and Contratenor 2 provide accompaniment with the genre's rhythmic cell and onomatopoeias; Tenor and Baritono 2 provide the main melody; Baritono 1 provides homophony with all voices.

### Letra B (segunda frase).

Musical score for 'Letra B (segunda frase)' in 4/4 time. The score includes five staves: Contratenor 1, Contratenor 2, Tenor, Baritono 1, and Baritono 2. The vocal parts are described as follows: Contratenor 1 provides the main melody; Contratenor 2, Tenor, Baritono 1, and Baritono 2 provide homophony with all voices.

### Letra B (tercera frase).

Musical score for 'Letra B (tercera frase)' in 4/4 time. The score includes five staves: Contratenor 1, Contratenor 2, Tenor, Baritono 1, and Baritono 2. The vocal parts are described as follows: Contratenor 1 provides the main melody; Contratenor 2, Tenor, Baritono 1, and Baritono 2 provide homophony with the remaining voices, text, and response to the main melody.

### Ending.

Musical score for 'Ending' in 4/4 time. The score includes five staves: Contratenor 1, Contratenor 2, Tenor, Baritono 1, and Baritono 2. The vocal parts are described as follows: Contratenor 1 develops the melody with part of the text; Contratenor 2, Tenor, Baritono 1, and Baritono 2 provide accompaniment with the genre's rhythmic cell and onomatopoeias; Baritono 2 provides the bass line of the bossa nova with small 'fills'.

### Begin de Beguine.

Es otro de los estándares de la música popular estadounidense; tema compuesto por Cole Porter y que se ha versionado en un sin número de ocasiones por artistas como: Frank Sinatra, Benny Goodman y Julio Iglesias entre otros.

El arreglo que analizaremos también es creación de Alexander L'Estrange para el disco de "The King's Singers" llamado "Great american song book" que salió en 2015. Esta obra con su riqueza rítmica y melódica aporta un color y

energía distinta al tema original, pasando por muchas transiciones y texturas muy interesantes que veremos más a fondo a continuación.

### Imitación de la melodía.

El recurso de la imitación es el más utilizado por compositores y arreglistas, ya que además de resaltar la melodía se crea un canon con contra melodías que le dan un tono de fuga al arreglo pero con armonías más contemporáneas. En este caso la melodía la lleva el primer barítono y la responden las 3 voces agudas con el segundo barítono orquestados a cuarto voces con la línea de bajo agregada.

6 33

A. *p* ev - en the palms seem to be sway ing.

A. 2 *p* ev - en the palms seem to be sway ing.

T. *p* ev - en the palms seem to be sway ing.

Bar. 1 *p* ev - en the palms seem to be sway ing.

Bar. 2 *p* vi - di - ñin vi - ñin ev - en the palms seem to be sway ing.

B. *p* âm ch b - ñm ber - ñer ñm b - ñm ñm ch b - ñm ber - ñer ñm b - ñm

### Acompañamiento con rítmica variada.

La variación del acompañamiento es muy importante para que los arreglos no se tornen monótonos y aburridos para los cantores y para el público. En este caso las tres voces agudas hacen una base armónica con notas largas mientras que el segundo barítono continúa con la célula rítmica propia del género; de la misma manera el bajo continúa con su línea típica del estilo. Con estos dos tipos de acompañamientos cantados al mismo tiempo crea una base muy sólida para la melodía, dando una sensación de que hay más voces de las existentes.

29 *mp*  
 A. 1 ooh ah ooh  
 A. 2 ooh ah ooh  
 T. ooh ah ooh  
 Bar. 1 down by the shore an or-ches-tra's play-ing. And  
 Bar. 2 vi-di-din din vi-di-din din vi-din vi-di-din din vi-di-din din vi-din  
 B. dan ch b-dan ber-der dan b-dan dan ch b-dan ber-der dan b-dan

### Homofonía.

El recurso de la homofonía es muy importante para darle fuerza al tema principal cuando está en su clímax, o para resaltar una parte contrastante. En este caso la melodía la tiene el primer contratenor mientras las demás voces realizan el mismo texto y figuración, no así la voz del bajo que continúa con la línea del género para que no se pierda el ritmo, ya que las demás voces tienen notas largas.

73 *mf* 11  
 A. 1 let them be - gin the Be - guine! Let the *mf*  
 A. 2 let them be - gin the Be - guine! Let the *mf*  
 T. let them be - gin the Be - guine! Let the *mf*  
 Bar. 1 let them be - gin the Be - guine! Let the *mf*  
 Bar. 2 let them be - gin the Be - guine! Let the *mp*  
 B. dan ch b-dan b-dan dan dan ch b-dan b-dan dan

## El bajo adquiere protagonismo.

El paso de la melodía por el voz del bajo es un recurso bastante utilizado en los arreglos corales de todas las épocas; esta melodía interpretada por el bajo en su registro grave y con un timbre oscuro le da un color especial con una sensación de reposo a este fragmento del arreglo.

12

The image shows a musical score for the song 'Begin the Beguine'. It features six staves: A. (Alto), A. 2. (Alto 2), T. (Tenor), Bar. 1. (Baritone 1), Bar. 2. (Baritone 2), and B. (Bass). The score is marked with 'pp' (pianissimo) and 'hm' (hum). The lyrics are: 'sleep like the dead de - sire. I on - ly re - mem - ber,'. The bass line (B.) has triplets and a melodic line that carries the main melody.

## Análisis armónico.

**Begin The Beguine**  
(Medium Swing) Cole Porter

The harmonic analysis shows the following chords and symbols in 4/4 time: I maj7, II-7, I maj7, II-7. The symbols are: C<sub>Δ</sub>7, ∕, D<sub>-7</sub>, ∕, C<sub>Δ</sub>7, ∕, D<sub>-7</sub>, ∕. The bass line is marked with 'I maj7' and 'II-7'.

La introducción está basada en el primer grado de la tonalidad de do mayor, y para darle un contraste interesante para por el segundo grado menor siete pero se mantiene el Do como pedal en el bajo.

**A** I maj7

4/4 C $\Delta$ 7 | C<sub>6</sub> | C $\Delta$ 7 | C<sub>6</sub> | C $\Delta$ 7 | C<sub>6</sub> | D<sub>-7</sub> | G<sub>7</sub> |

II-7 V7

D<sub>-7</sub> | /: | /: | /: | G<sub>7</sub> | G<sub>7</sub> | C $\Delta$ 7 | C<sub>6</sub> |

I maj7

La primera A comienza con el primer grado y se basa en él; pasa por el segundo y por el quinto haciendo cadencias II-V-I para volver nuevamente al primero.

**B** II-7 V7 I 6

C<sub>-7</sub> | F<sub>7</sub> | B<sup>b</sup><sub>6</sub> | /: | B<sup>b</sup><sub>-7</sub> | E<sup>b</sup><sub>7</sub> | A<sup>b</sup> $\Delta$ 7 | A<sup>b</sup><sub>6</sub> |

II-7b5 V7 I maj7 subV7 V7(II) II7 V7

A<sub>o7</sub> | D<sub>7</sub> | G $\Delta$ 7 | A<sup>b</sup><sub>7</sub> | G<sub>7</sub> | D<sub>7</sub> | G<sub>7sus</sub> | G<sub>7#9</sub> ||

Para la letra B ya se modula a la tonalidad de Si bemol realizando un II-V-I hasta ese primer grado, luego se convierte en el segundo menor de la tonalidad de La bemol mayor, realizan la cadencia dos-cinco-uno y el primer grado se mantiene dos compases, para luego modular nuevamente por la misma cadencia a Sol mayor, este nuevo primero va al sustituto trigonal del quinto grado, de aquí resuelve por semitono de nuevo a Sol pero en cualidad de dominante, que ya se convierte en el dominante de la tonalidad de origen (Do mayor); va al II7 que vuelve al quinto y a su vez este resuelve al primer grado en la segunda A.

**A** I maj7

C $\Delta$ 7 | C<sub>6</sub> | C $\Delta$ 7 | C<sub>6</sub> | C $\Delta$ 7 | C<sub>7</sub> | D<sub>-7</sub> | G<sub>7</sub> |

II-7b5 IV-6 II-7b5 II-7 V7 I maj7

D<sub>o7</sub> | /: | F<sub>-6</sub> | D<sub>o7</sub> | D<sub>-7</sub> | G<sub>7</sub> | C $\Delta$ 7 | C<sub>6</sub> ||

La segunda A es muy parecida a la primera hasta el compas 10 va tiene un cuarto grado menor seis, este va al segundo semi disminuido que se convierte en menor con séptima menor, siento el relativo menor del quinto para asi regresar al primer grado por la cadencia II-V-I.

**C** I maj7

$C_{\Delta 7}$	$C_6$	$C_{\Delta 7}$	$C_6$	$C$	$C_6$	$G_7$	$C_7$
II-7		III-7	V7(II)	I. II-7	V7	I maj7	V7
$D_{-7}$	$\cancel{E_7}$	$E_{-7}$	$A_7$	$D_{-7}$	$G_7$	$C_{\Delta 7}$	$G_7$
II. II-7		$bVII_7$		II-7	V7		
$D_{-7}$	$\cancel{E_7}$	$B_7^b$	$\cancel{C_7}$	$D_{-7}$	$G_7$		

V7 V7(IV)

La letra C se basa en el primer grado y el quinto mayormente, también se realizan cadencias hacia el segundo para variar la armonía con un V7 del II, así mismo se varia con un  $bVII_7$  que tiene función de dominante, este regresa al subdominante (II-7) y resuelve por cadencia plagal al primer grado en el ending.

**V** I maj7

$C_{\Delta 7}$	$D_7^b$	$C_{\Delta 7}$	$D_7^b$
I maj7	bII maj7	I maj7	bII maj7

Este ending representado por la letra V, se basa en el primer grado y el bemol dos maj 7 que es un reemplazo del primero.

## Esquema del arreglo (Begin the Beguine)

### Introduccion.

Contrateno 1  
 Contrateno 2  
 Tenor  
 Baritono 1  
 Baritono 2  
 Bajo

4/4

Acompañamiento con la celula ritmica del genero, todas las voces menos el primer baritono y el bajo

Linea de bajo del "Beguine"

### Letra A.

Contrateno 1  
 Contrateno 2  
 Tenor  
 Baritono 1  
 Baritono 2  
 Bajo

4/4

Acompañamiento con la celula ritmica del genero y con onomatopeyas, entre contra tenores 1 y 2, tenor y baritono 2.

Melodia principal.

Linea de bajo del "Beguine"

### Letra B.

Contrateno 1  
 Contrateno 2  
 Tenor  
 Baritono 1  
 Baritono 2  
 Bajo

4/4

Imitacion de la melodia y notas largas con onomatopeyas, entre contra tenores 1 y 2, y tenor.

Melodia principal.

Celula ritmica del genero con onomatopeyas.

Linea de bajo del "Beguine"

### Letra C.

Contrateno 1  
 Contrateno 2  
 Tenor  
 Baritono 1  
 Baritono 2  
 Bajo

4/4

Melodia principal.

Homofonia entre las 4 voces mas agudas con el texto.

Imitacion de la melodia entre segundo baritono y el bajo.

### Letra D.

Contrateno 1  
 Contrateno 2  
 Tenor  
 Baritono 1  
 Baritono 2  
 Bajo

4/4

Contra melodia

Acompañamiento con la celula ritmica del genero y con onomatopeyas entre el contretenor 1, tenor y baritono 2.

Melodia principal.

Linea de bajo del "Beguine".

## Letra E

Contratenor 1  
Contratenor 2  
Tenor  
Baritono 1  
Baritono 2  
Bajo

Melodia principal.  
Homofonia con el texto y figuracion de la melodia, entre contratenor 1 y 2 y baritonos 1 y 2.  
Linea de bajo del "Beguine".

## Letra E (Segunda frase)

Contratenor 1  
Contratenor 2  
Tenor  
Baritono 1  
Baritono 2  
Bajo

Acompañamiento armonico con notas largas de las demas voces.  
Melodia principal.

## Letra F.

Contratenor 1  
Contratenor 2  
Tenor  
Baritono 1  
Baritono 2  
Bajo

Homofonia con las demas voces.  
Melodia principal.  
Homofonia e imitacion con el texto.

## Letra F (Segunda frase).

Contratenor 1  
Contratenor 2  
Tenor  
Baritono 1  
Baritono 2  
Bajo

Acompañamiento con notas largas e imitacion de la melodia por las demas voces.  
Melodia principal.

## Ending.

Contratenor 1  
Contratenor 2  
Tenor  
Baritono 1  
Baritono 2  
Bajo

Acompañamiento con la celula ritmica del genero y con onomatopeyas entre contratenores 1 y 2, tenor y baritonos 1 y 2.  
Desarrollo melodico con parte del texto.  
Linea del bajo del "Beguine".

## **CAPÍTULO III. LA PROPUESTA**

### **3.1 Título de la propuesta**

Arreglos de los temas “Un Vestido y un amor” y “Desafinado”, para ensamble vocal.

### **Justificación de la propuesta**

Los arreglos expuestos en el presente trabajo se realizaron con la finalidad de aportar obras innovadoras y de calidad al repertorio vocal latino americano; y que trascienda a otras partes del mundo.

### **3.2 Objetivo**

Crear los arreglos corales de los temas “Un vestido y un amor” y “Desafinado”, mediante recursos musicales de arreglistas contemporáneos.

### **3.3 Descripción**

El primer arreglo creado a analizar será el de “Un vestido y un amor”; esta obra se creó para un formato de coro mixto (SATB) y un solista que en este caso será tenor. Se seleccionó este formato inspirado en el arreglo de “Yesterday” ya analizado, por las características del género se requiere de la expresividad de un solista, con las variaciones y adornos necesarios para darle un carácter propio a la obra.

La tonalidad de la canción original es la de Sol mayor, pero se ha versionado por su autor en muchas tonalidades diferentes; para este arreglo el autor selecciono la tonalidad de Fa mayor para tener un registro medio/grave en todas las voces.

## Esquema del arreglo.

### Introduccion.

Tenor 1		_____
Soprano		Homofonia con triadas entre
Contralto		sopranos, contraltos y tenores.
Tenor 2		
Bajos		Pedal en el primer grado.

### Letra A.

Tenor 1		Melodia principal.
Soprano		
Contralto		Polifonia con arpeggios entre
Tenor 2		sopranos, contraltos tenors y bajos.
Bajos		

### Letra A (segunda frase).

Tenor 1		— Melodia principal.
Soprano		— Acompañamiento homofonico
Contralto		con onomatopeyas; luego se unen al texto
Tenor 2		(sopranos, contraltos y tenores).
Bajos		— Contramelodia con parte del texto

### Letra A (tercera frase).

Tenor 1		— Melodia principal.
Soprano		— Acompañamiento homofonico
Contralto		con parte del texto entre sopranos,
Tenor 2		contraltos, tenores y bajos.
Bajos		

### Letra B.

Tenor 1 — Melodia principal.  
 Soprano — Homofonia con todas las voces.  
 Contralto —  
 Tenor 2 —  
 Bajos —

### Letra C.

Tenor 1 — Melodia principal.  
 Soprano — Polifonia con arpeggios con todas las voces.  
 Contralto —  
 Tenor 2 —  
 Bajos —

### Letra C (Segunda frase).

Tenor 1 — Melodia principal.  
 Soprano — Acompañamiento ritmico homofonico con corcheas entre  
 Contralto — Soprano, contralto y tenor; al final de la frase  
 Tenor 2 — se unen a la melodia.  
 Bajos — Linea de bajo.

### Estructura armónica.

**Un Vestido Y Un Amor** Fito Paez

(Ballad) I maj9

Chord progression (A):  
 I maj9: F $\Delta$ 9, F  
 V: V  
 VI-7: VI-7  
 V7: V7  
 IV/C: IV/C  
 I: I  
 C/E: C/E  
 D-7: D-7, D-7/C  
 Bb: Bb  
 C: C  
 II-7: II-7  
 A-7: A-7  
 D7sus: D7sus, D7b9  
 G-7: G-7  
 F: F  
 Bb: Bb  
 Bb/C: Bb/C  
 IV: IV  
 F: F  
 V: V  
 Bb: Bb  
 C13b9: C13b9

Como se puede observar en la parte A del tema, la armonía empieza por el primer grado, luego pasa por el sexto, el tercero y el segundo para realizar

una cadencia y volver al primero. También se observa una gran cantidad de acordes invertidos y con bajos ajenos, lo cual le da un color totalmente diferente a los acordes de la escala mayor.

Part B musical notation (4 staves):

- Staff 1:  $D_{-7}^{VI-7}$   $D_{-7}^{VI-7}$  |  $G_{-7}^{II-7}$   $F_{/A}^I$  |  $G_{-7}^{II-7}$   $C_7^{V7}$  |  $F^I$   $F_7^{V7(IV)}$  |
- Staff 2:  $D_{-7}^{VI-7}$   $D_{-7}^{VI-7}$  |  $B_{b}^{IV}$  |  $F_{/A}^I$  |  $B_{b}^{IV}$  |
- Staff 3:  $F_{/A}^{VI-7}$  |  $B_{b}^{IV}$   $G_7^{II7}$  |  $C_7^{II-7}$   $F_7^{III-7}$  |  $E_{b7}^{IV}$  |
- Staff 4:  $D_{-7}^{VI-7}$   $D_{-7}^{VI-7}$  |  $B_{o7}^{#IV-7b5}$  |  $G_{-7}^{II-7}$   $A_{-7}^{III-7}$  |  $B_{b}^{IV}$   $B_{b}^{V}$  ||

La Parte B de esta composición se basa mayormente en el sexto grado, este periodo a diferencia del periodo A, tiene varios acordes de intercambio modal, además de una secuencia de dominantes que lleva al tema a una incertidumbre tonal, para que el último dominante de esa cadena llegue al sexto grado por distancia de un semitono.

Ending musical notation (2 staves):

- Staff 1:  $F^I$   $E_{b7}^{bVII7}$  |  $D_{-7}^{VI-7}$   $D_{-7}^{VI-7}$  |  $B_{o7}^{#IV-7b5}$  |  $G_{-7}^{II-7}$   $A_{-7}^{III-7}$  |  $B_{b}^{IV}$   $B_{b}^{V}$  ||
- Staff 2:  $F_{/B_{b}}^{IV}$  |  $F^I$  ||

A este periodo se le puede llamar “ending”. Se puede ver que también se basa en el primer y el sexto grado, al final se realiza una cadencia plagal (IV al I) con la que concluye el tema.

## Recursos musicales.

TEMPO: 80 BPM

MUSICA Y LETRA: FITO PAEZ  
ARREGLO: JUAN JOSE SAENZ DE VITERI

### UN VESTIDO Y UN AMOR

INTRO

TENOR 1  
UH  
TE VI

SOPRANO  
DU DU RU UH DU DU RU UA

ALTO  
DU DU RU UH DU DU RU UA

TENOR 2  
DU DU RU UH DU DU RU UA

BASS  
DU DU DU DU DU DU RU UA

1.- En la introducción se puede observar un movimiento de triadas diatónico entre las sopranos, contraltos y tenores; mientras que los bajos realizan un pedal en Fa con la quita agregada en un divisi, hasta el acorde final (Bb/C). Este movimiento diatónico de triadas también los posee la introducción de “Smile”.

A

T.1  
JUN TA BAS MAR GA RI TAG DEL MAN TEL YA  
SA LIS TE EN TRE LA FEN TE A SA LO DAR LOS  
FU MA BAS U NOS CHI NOS EN MA DRID HAY

S.  
DM DM DM DM DM DM DM

A.  
DM DM DM DM DM DM DM DM

T.2  
DM DM DM DM DM DM DM

B.  
DM DM DM DM DM DM DM

2.- En la parte A se utiliza el recurso de la polirritmia para crea un efecto de arpegiado en las voces, para acompañar a la melodía principal; a igual que en los arreglos analizados (“Yesterday y Smile”).

**B**

16 *f*  
 T 1 DI GA,ES TA DE MAS LAS LU CES SIEM PRE,EN CIEN DEN EN EL AL  
*f*  
 S DI GA,ES TA DE MAS LAS LU CES SIEM PRE,EN CIEN DEN EN EL AL  
*f*  
 A DI GA,ES TA DE MAS LAS LU CES SIEM PRE,EN CIEN DEN EN EL AL  
*f*  
 T 2 DI GA,ES TA DE MAS LAS LU CES SIEM PRE,EN CIEN DEN EN EL AL  
*f*  
 B DI GA,ES TA DE MAS LAS LU CES SIEM PRE,EN CIEN DEN EN EL AL

2. En la parte B se puede observar que se utilizó el recurso de la homofonía para darle fuerza a la melodía en ese periodo. Así como se utiliza en los arreglos analizados (“Yesterday” y “Smile”).

25 *mf*  
 T 1 TEN DRU A QUE LLO RAR O SA UR A MA TAR TE VI  
*mp*  
 S DU A MA TAR  
*mp*  
 A DU A MA TAR  
*mp*  
 T 2 DU A MA TAR  
*mp*  
 B DM DM DM DU RU DM DM MA TAR

3. En este fragmento se utiliza un acompañamiento rítmico en corcheas con una línea de bajo agregada, al estilo del acompañamiento del piano en las baladas; recurso extraído del arreglo de “Yesterday”.

**E**

The musical score is for five voices: T1 (Tenor 1), S (Soprano), A (Alto), T2 (Tenor 2), and B (Bass). The key signature has one flat. The lyrics are: T1: TE VI TE VI TE VI; S: DU DU DU DU OH OH U; A: DU DU DU DU DU RUM DU RUM; T2: DU DU DU DU DU RUM DU RUM; B: DU DU DU DU DU RUM DU RUM.

En la letra E se utiliza el recurso de la polirritmia para crear un efecto de arpeggios con una variación; en esta ocasión se dobló en subdivisión a la figura original (corchea), utilizando las semicorcheas que es su subdivisión más cercana.

El segundo arreglo que se creo es “Desafinado”; este arreglo fue concebido para un ensamble de cinco voces mixtas (Soprano, contralto, tenor, barítono y bajo); se pensó así debido a que el Bossa nova requiere de más voces para poder realizar la armonía y voicings adecuados para el estilo.

Además de 5 voces solitas ya que el sonido de una masa coral es muy diferente al de un ensamble en el cual los cinco miembros cantan una parte independiente. Por otra parte; en el arreglo la melodía pasa por todas las voces, lo que favorece a la interpretación individual y aporta colores diferentes a “Desafinado”.

## Esquema del arreglo.

### Introduccion.



Soprano — Melodia introductoria.  
Contralto — Acompañamiento con la celula ritmica del genero  
Tenor y con onomatopeyas (contralto, tenor, baritono).  
Baritono  
Bajo — Linea de bajo del Bossa nova.

### Letra A.



Soprano — Acompañamiento con la celula ritmica del genero  
Contralto y con onomatopeyas (soprano, contralto, tenor).  
Tenor  
Baritono — Melodia principal.  
Bajo — Linea de bajo del Bossa nova.

### Letra B.



Soprano — Melodia principal  
Contralto  
Tenor — Octavas con todas las voces;  
Baritono luego se abren para hacer Homofonia.  
Bajo — Mientras las otras voces hacen la homofonia,  
el bajo imita la melodia en el siguiente compas.

### Letra C.



Soprano — Melodia principal  
Contralto — Duo con la melodia de la soprano.  
Tenor  
Baritono — Acompañamiento ritmico con el texto  
Bajo entre tenor, baritono y bajo.

## Letra D.

Soprano  
Contralto  
Tenor  
Baritono  
Bajo

— Melodia principal  
— Contramelodia orquestada con soprano, tenor y baritono.  
— Linea de bajo del bossa nova.

## Letra D (Segunda frase).

Soprano  
Contralto  
Tenor  
Baritono  
Bajo

— Melodia principal  
— Acompañamiento ritmico, despues se unen todas las voces a la melodia con homofonia.

## Letra E.

Soprano  
Contralto  
Tenor  
Baritono  
Bajo

— Acompañamiento con notas largas en homofonia; luego se imita la melodia con tenor y contralto.  
— Melodia principal

## Letra E (segunda frase).

Soprano  
Contralto  
Tenor  
Baritono  
Bajo

— Melodia principal  
— Acompañamiento con notas largas en homofonia y con el texto; luego se unen todas las voces a la melodia.

## Letra F.

Soprano  
Contralto  
Tenor  
Baritono  
Bajo

— Acompañamiento con la celula ritmica del genero entre soprano, contralto, tenor.  
— Melodia principal  
— Linea de bajo del bossa nova.

### Letra G.

Soprano — Melodia principal.  
 Contralto —  
 Tenor — Homofonia con todas las voces.  
 Baritono —  
 Bajo —

### Letra G (segunda frase).

Soprano — Acompañamiento ritmico con el texto con todas las voces.  
 Contralto —  
 Tenor — Melodia principal.  
 Baritono —  
 Bajo —

### Letra H.

Soprano — Acompañamiento ritmico con el texto con todas las voces;  
 Contralto — luego se unen en homofonia.  
 Tenor — Melodia principal.  
 Baritono —  
 Bajo —

### Estructura armónica.

**Desafinado**

(Bossa Nova) Antonio-Carlos Jobim

A I maj7 II 7 II-7 V7 III-7b5 V7 (II)

4/4 | A $\Delta$ 7 | /: | B $7^{\#11}$  | /: | B $-7$  | E $7$  | C $^{\#}07$  | F $^{\#}7^{\flat}9$  |

II-7 V7 Imaj7 V7(II) II 7 bII maj7

| B $-7$  | C $^{\#}7^{\flat}9$  | F $^{\#}7^{\flat}9$  | F $^{\#}7^{\flat}9$  | B $7^{\flat}9$  | /: | B $^{\flat}7^{\Delta}$  | /: |

La primera A empieza con el primer grado al cual le sigue el segundo dominante, este dominante de función especial resuelve al segundo menor con séptima menor, luego va al quinto grado el cual tiene una resolución al tercer grado pero con una cualidad diferente, en este caso es un acorde semi disminuido. este tercero realiza una cadencia II-V-I menor al segundo grado, que va al quinto grado de la tonalidad de Fa sostenido o Sol bemol mayor, después este nuevo primero se convierte en dominante del segundo siete de la tonalidad de origen, este II7 le sigue un bII maj7 que vuelve al primer grado en la segunda A.

<b>A</b>	I maj7	II 7	II-7	V7	III-7b5	V7(II)		
	$A_{\Delta 7}$	$B_{7\#11}$	$B_{-7}$	$E_7$	$C_{\#o7}$	$F_{7\flat 9}$		
	II-7	IV-6	III-7	V7	I maj7	$\#Idim7$	II-7	V7
	$B_{-7}$	$D_{-6}$	$C_{\#-7}$	$G_{7\#9}$	$C_{\#\Delta 7}$	$D_{o7}$	$D_{\#-7}$	$G_{\#}$

La segunda es la misma progresión hasta el compás 10 que se toca un cuarto grado menor, luego va al tercer grado y va al quinto dominante de la tonalidad de Do sostenido o Re bemol mayor. Ya en esta tonalidad se realiza un patrón disminuido hacia el segundo grado para luego realizar un II-V-I al primero en el periodo B.

<b>B</b>	I maj7	$\#Idim7$	II-7	V7	I maj7	VI-7	II-7	V7(VI)
	$C_{\#\Delta 7}$	$D_{o7}$	$D_{\#-7}$	$G_{\#}$	$C_{\#\Delta 7}$	$B_{\flat-7}$	$D_{\#-7}$	$G_{\#}$
	I maj7	$\#Idim7$	II-7	V7	II-7	V7(II)	II7	V7
	$E_{\Delta 7}$	$F_{o7}$	$F_{\#-7}$	$B_7$	$B_{-7}$	$F_{\#}$	$B_7$	$E_{7\flat 9}$

Los primero ocho compases de la B están basados en el primer grado y se realizan varias cadencias para llegar a este, luego realiza una modulación directa a Mi mayor. para realizar el mismo patrón disminuido hacia el

segundo grado que va al quinto, que luego se convierte en el segundo de la tonalidad de origen, es segundo grado va al quinto para así volver al primero en la parte C.

**A**

I maj7		II7		II-7	V7	III-7b5	V7(II)
<b>A<sub>Δ</sub>7</b>	∕.	<b>B<sub>7</sub>#11</b>	∕.	<b>B<sub>-7</sub></b>	<b>E<sub>7</sub></b>	<b>C<sup>#</sup><sub>ø</sub>7</b>	<b>F<sup>#</sup><sub>7b9</sub></b>
II-7	IV-6	III-7	bIII dim7	II7		IV-7	bVII7
<b>B<sub>-7</sub></b>	<b>D<sub>-6</sub></b>	<b>C<sup>#</sup><sub>-7</sub></b>	<b>C<sub>ø</sub>7</b>	<b>B<sub>7</sub></b>	∕.	<b>D<sub>-7</sub></b>	<b>G<sub>7</sub></b>
II7	II-7	V7	I6	V7			
<b>B<sub>7</sub></b>	<b>B<sub>-7</sub>E<sub>7</sub></b>	<b>A<sub>6</sub></b>	<b>E<sub>7</sub></b>				

Esta parte C que también se la puede denominar como una tercera A, es muy parecida a la primera y segunda A, la diferencia se encuentra a partir del compas 12, ahí se encuentra un acorde disminuido que resuelve al II7 por distancia de un semitono, este acorde se mantiene dos compases, luego se encuentra un cuarto grado menor que va a un bVII 7 que no resuelve al primer grado si no que vuelve al II7, después este se convierte en un II-7 que realiza una cadencia II-V-I y vuelve al primer grado. En cuanto a la melodía de “Desafinado” se pueden destacar los cromatismos, saltos con intervalos disonantes, notas clave que da un color distinto a la armonía que ya de por si es elaborada, cantando tensiones disponibles y no disponibles, séptimas y cuartas aumentadas.

1. La introducción del arreglo de “Desafinado” tiene una melodía con onomatopeyas y un acompañamiento con la célula rítmica del género y una línea de bajo agregada con la rítmica del bajo del Bossa nova ; este formato para la introducción fue tomado del arreglo “I’ve got you under my skin”.

# DESAFINADO

TEMPO: 115 BPM

MUSICA Y LETRA: ANTONIO CARLOS JOBIM  
ARREGLO: JUAN JOSE SAENZ DE VITERI

**INTRO**

SOPRANO: OH OH DU DU DU RU OH OH DU DU DU DU OH OH DU

ALTO: DIN DI RN DIN DIN DIN DIN

TENOR: DIN DI RN DIN DIN DIN DIN

BARITONO: DIN DI RN DIN DIN DIN DIN

BASS: DM DM

- La parte A del tema cantada con un solista para contrastar con los periodos siguientes que todas las voces cantan en tema. Al igual que en los arreglos de "Begin the beguine" y "I've you under my skin".

**A**

S: DIN DIN

A: DIN DIN

T: DIN DIN

B: DE VO C DI SSER QUE EU DE SA FI NO A MOR  
DE VO C IN TO TE EM CLA FI FI CAR

BASS: DM DM

- Acompañamiento que luego se une a la melodía, recurso utilizado para resaltar ciertas partes de la melodía y del texto. También utilizado en los arreglos analizado.

S  
 30  
 QUEJS TO BO SSA NO VA IS TO MUI TO NA TU RAL

A  
 QUEJS TO BO SSA NO VA IS TO MUI TO NA TU RAL

T  
 UH IS TO BO SSA NO VA HM NA TU RAL NA TU RAL

B  
 UH IS TO BO SSA NO VA HM NA TU RAL NA TU RAL

B  
 UH IS TO BO SSA NO VA HM NA TU RAL NA TU RAL

4. La imitación de la melodía es un recurso bastante útil y se utiliza en varias ocasiones en “Begin the Beguine”.

S  
 42  
 UH AH AH AH RE VE

A  
 UH AH AH AH NA MI NHA RO LEI FLEX

T  
 UH AH AH AH NA MI NHA RO LEI FLEX

B  
 UH AH AH AH

B  
 TO GRA FEI VO C NA MI NHA RO LEI FLEX

5. Homofonía utilizada para resaltar y dar fuerza la melodía en fragmentos clave. Recurso usado en los arreglos analizados.

S  
 58  
 C COM DU A M DI CA,ES QUE CE U PRIM CI PAL

A  
 C COM DU A M DI CA,ES QUE CE U PRIM CI PAL

T  
 C COM DU A M DI CA,ES QUE CE U PRIM CI PAL QUE NO

B  
 C COM DU A M DI CA,ES QUE CE U PRIM CI PAL

B  
 C COM DU A M DI CA,ES QUE CE U PRIM CI PAL

## **CONCLUSIONES**

En este trabajo se determinaron las técnicas elementales para la elaboración de arreglos corales mediante el análisis estructural, textural, dinámico, tímbrico, armónico y melódico de las obras elegidas.

Se establecieron los recursos musicales que les dan su sonoridad específica a los arreglos: “Yesterday”, “Smile”, “I’ve got you under mi skin” y “Begin the beguine”

Se crearon satisfactoriamente los arreglos de “Un vestido y un amor” y “Desafinado” con todos los recursos establecidos anteriormente y consiguiendo la sonoridad esperada que se especifica en los análisis.

## **RECOMENDACIONES**

Para la creación de un arreglo vocal se deben tomar en cuenta algunas consideraciones al momento de disponer las voces para que tengan un sentido melódico y lógico.

Los libros sobre arreglos y armonía exponen pautas para la elaboración de arreglos pero es muy importante la musicalidad del arreglista o compositor que parte de la propia experiencia, de la prueba y del error. Esto se refleja en los arreglos analizados cada uno con su estilo y belleza.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aguado, S. G., & Giménez, J. T. (2017). Discriminación de la textura musical mediante información bimodal con gráficos dinámicos. Un trabajo empírico de contraste a través de intervención docente con alumnos de ESO. *Revista Electrónica de LEEME*, (35).
- ArtEcuador. (2017). *ArtEcuador*. Obtenido de ArtEcuador:  
<http://www.artecuador.com/blog.php?Titre=el-requinto&id=72>
- Carvajal, L. (2014). *Lizardo Carvajal*. Obtenido de <http://www.lizardo-carvajal.com/el-metodo-deductivo-de-investigacion/>
- Doezema, B. (s.f.). *Arranging 1 Workbook*. Boston: Berklee College of Music.
- Freeman, & Peace. (s.f.). *Arranging 2 Workbook*. Boston: Berklee College of Music.
- Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, P. (2014). *Metodología de la Investigación* (Quinta ed.). México: McGraw Hill.
- JazzStandars. (2005). *JazzStandars*. Obtenido de  
<http://www.jazzstandards.com/compositions-0/roundmidnight.htm>
- Leon, D. (2015). *Repositorio UCSG*.
- Leonard, H. (s.f.). *The Real Book* (Sexta ed.). U.S.
- Ma.Pilar, E. (2005). *Educacion de la voz*. Madrid - Espana: Real Musical.
- Murillo, J. (2016). *Post grado une*. Obtenido de  
<http://www.postgradoune.edu.pe/documentos/Experimental.pdf>
- Oxford University Press. (2017). *Oxford living dictionaries, Español*. Obtenido de Oxford living dictionaries, Español.:  
<https://es.oxforddictionaries.com/definicion/transcribir>
- Real Academia Española. (s.f.). *Real Academia Española*. Obtenido de  
<http://dle.rae.es/srv/fetch?id=JO29ach>
- Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo. (2013 - 2017). *Buen Vivir Plan nacional*. Quito, Ecuador: Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo.
- Universidad Católica de Santiago de Guayaquil. (2014). *Universidad Católica de Santiago de Guayaquil*. Obtenido de <http://www2.ucsg.edu.ec/artes/cm-perfil-de-egreso.html>



**Presidencia  
de la República  
del Ecuador**



**Plan Nacional  
de Ciencia, Tecnología,  
Innovación y Saberes**



**SENESCYT**  
Secretaría Nacional de Educación Superior,  
Ciencia, Tecnología e Innovación

## DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN

Yo, **Juan José Sáenz de Viteri**, con C.C: # **0931130165** autor del trabajo de titulación: **Creación de arreglos corales de los temas “Un vestido y un amor” y “Desafinado” basados en el análisis de arreglos de Bob Chilcott, Ben Bram y Alexander L´Estrange** , previo a la obtención del título de **Licenciado en Música** en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.

1.- Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tienen las instituciones de educación superior, de conformidad con el Artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo de titulación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.

2.- Autorizo a la SENESCYT a tener una copia del referido trabajo de titulación, con el propósito de generar un repositorio que democratice la información, respetando las políticas de propiedad intelectual vigentes.

Guayaquil, **15 de Marzo del 2018**

f. \_\_\_\_\_

Nombre: **Sáenz de Viteri Logroño Juan José.**

**CI: #0931130165**

<b>REPOSITORIO NACIONAL EN CIENCIA Y TECNOLOGÍA</b>			
<b>FICHA DE REGISTRO DE TESIS/TRABAJO DE TITULACIÓN</b>			
<b>TEMA Y SUBTEMA:</b>	Creación de arreglos corales de los temas “Un vestido y un amor” y “Desafinado” basados en el análisis de arreglos de Bob Chilcott, Ben Bram y Alexander L’Estrange.		
<b>AUTOR(ES)</b>	Juan José Sáenz de Viteri Logroño		
<b>REVISOR(ES)/TUTOR(ES)</b>	Alex Fernando Mora Cobo		
<b>INSTITUCIÓN:</b>	Universidad Católica de Santiago de Guayaquil		
<b>FACULTAD:</b>	Artes y Humanidades		
<b>CARRERA:</b>	Música		
<b>TÍTULO OBTENIDO:</b>	Licenciado en Música.		
<b>FECHA DE PUBLICACIÓN:</b>	15 de Marzo del 2018	<b>No. DE PÁGINAS:</b>	89
<b>ÁREAS TEMÁTICAS:</b>	Música contemporánea, arreglos vocales, técnicas de orquestación.		
<b>PALABRAS CLAVES/ KEYWORDS:</b>	Música vocal, arreglos vocales, técnicas musicales, Analisis, Bob Chillcot, Ben Bram, Alexander L’Estrange, Un vestido y un amor, Desafinado.		
<b>RESUMEN/ABSTRACT (150-250 palabras):</b>			
<p>En el presente trabajo de investigación se busca determinar las técnicas compositivas para realizar arreglos para voces, mediante el análisis de las obras “Yesterday”, “Smile”, “I’ve got you under my skin” y “Begin the beguine” de los compositores y arreglistas Bob Chillcot, Ben Bram y Alexander L’Estrange respectivamente; tomando como referencia su sonoridad, estructura y los recursos técnicos empleados.</p> <p>El diseño de la investigación cuenta con el método científico deductivo que se lleva a cabo en el análisis de recursos musicales de los arreglistas Bob Chillcot, Ben Bram y Alexander L’Estrange en sus arreglos; y el método empírico de la observación que se utiliza en la creación de los arreglos de los temas “Un vestido y un amor” y “Desafinado” ya que es técnica y método.</p> <p>Como instrumentos de investigación se realizó una entrevista al compositor y arreglista guayaquileño Juan Carlos Urrutia, en donde se habló de las técnicas compositivas más comunes y útiles a la hora de arreglar para voces; y el análisis de las partituras antes mencionadas. El objetivo de esta investigación es brindar a la comunidad latino americana arreglos vocales de calidad e innovadores; y contribuir con la cultura coral a capella del país.</p>			
<b>ADJUNTO PDF:</b>	<input checked="" type="checkbox"/> SI	<input type="checkbox"/> NO	
<b>CONTACTO CON AUTOR/ES:</b>	<b>Teléfono:</b> : +593-2-6019225 – 0985729874	<b>E-mail:</b> juanjosesaenz2@gmail.com	
<b>CONTACTO CON LA INSTITUCIÓN (COORDINADOR DEL PROCESO UTE)::</b>	<b>Nombre:</b> Alex Fernando Mora Cobo		
	<b>Teléfono:</b> +593-9- 9867-0248		
	<b>E-mail:</b> <a href="mailto:alexmorac77_75@hotmail.com">alexmorac77_75@hotmail.com</a>		
<b>SECCIÓN PARA USO DE BIBLIOTECA</b>			
<b>Nº. DE REGISTRO (en base a datos):</b>			
<b>Nº. DE CLASIFICACIÓN:</b>			
<b>DIRECCIÓN URL (tesis en la web):</b>			