

MANUAL BÁSICO PARA LA ADAPTACIÓN Y ARREGLO DE REPERTORIO VOCAL

PLAN NACIONAL DE
MÚSICA PARA LA CONVIVENCIA



Libertad y Orden

Ministerio de Cultura
República de Colombia



MINISTRA DE CULTURA
MARÍA CONSUELO ARAÚJO CASTRO

VICEMINISTRA DE CULTURA
ADRIANA MEJÍA HERNÁNDEZ

SECRETARIA GENERAL
MARIA BEATRIZ CANAL ACERO

DIRECTORA DE ARTES
CLARISA RUÍZ CORREAL

ASESOR DE MÚSICA
ALEJANDRO MANTILLA PULIDO

PROGRAMA NACIONAL DE COROS
CLAUDIA MARINA MEJÍA GARZÓN

AUTOR
JESÚS ALBERTO REY MARIÑO

COORDINADORA DE EDICIÓN
CLAUDIA MARINA MEJÍA GARZÓN

REVISIÓN MUSICAL
JESÚS ALBERTO REY MARIÑO

REVISIÓN DE TEXTOS
LUZ ÁNGELA USCÁTEGUI / JESÚS ALBERTO REY MARIÑO

LEVANTAMIENTO DE PARTITURAS
MARÍA DEL PILAR AGUDELO VALENCIA

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN
IVONNE GENNRICH ARIAS

FOTOMECÁNICA
ALL DIGITAL

IMPRESIÓN
IMPRENTA NACIONAL

NOTA

Material impreso para distribución gratuita con fines pedagógicos y culturales. Queda estrictamente prohibida su reproducción total o parcial con ánimo de lucro, por cualquier sistema o método electrónico sin la autorización expresa para ello.

PROGRAMA NACIONAL DE COROS

Calle 9 N° 8 - 31

Teléfonos: (091) 336 9238 - 336 9241 - 336 9222

Bogotá, D.C. Colombia

www.mincultura.gov.co

PRIMERA EDICIÓN, 2004

© 2004, MINISTERIO DE CULTURA

REPÚBLICA DE COLOMBIA
MINISTERIO DE CULTURA
ISBN 8159-85-7

MANUAL BÁSICO PARA ADAPTACIÓN Y ARREGLO DE REPERTORIO VOCAL

JESÚS ALBERTO REY MARIÑO

DIRECCIÓN DE ARTES - ÁREA DE MÚSICA
PLAN NACIONAL DE MÚSICA PARA LA CONVIVENCIA



Libertad y Orden

Ministerio de Cultura
República de Colombia

CONTENIDO

PRESENTACIÓN	6
INTRODUCCIÓN	7
1. FUNDAMENTOS BÁSICOS DE TEORÍA MUSICAL	10
• Intervalo armónico	10
• Intervalo melódico	10
• Inversión de un intervalo	10
• Los intervalos básicos hasta la octava	11
• Extensión básica de las voces	11
• Funciones y grados armónicos en los modos mayor y menor	12
• Acorde triada: conformación y cifrado	12
• Inversiones de los acordes triada	13
• Acordes básicos de séptima	13
• Inversiones de los acordes de séptima	13
• Movimiento de las voces	14
• Fundamentos de estructura	14
• Frase	14
• Período	14
• Forma binaria y ternaria	15
• GLOSARIO BÁSICO DE TÉRMINOS MUSICALES	16
• Movimientos lentos	16
• Movimientos moderados	16
• Movimientos vivos	16
• Términos usados para transformar el tiempo o movimiento	16
• Términos usados para definir el carácter de la música	16
• Términos para definir la Intensidad	17
• Otros términos	17
2. ELABORACIÓN DE ARREGLOS O ADAPTACIONES A DOS VOCES PARA CORO INFANTIL	20
• ¿Qué es arreglar o adaptar?	20
• Características y contexto de los materiales musicales	20
• Importancia de la experimentación	21
• La práctica hace al maestro	21
• ¿De dónde partir para hacer un arreglo?	21

• MELODÍA ACOMPAÑADA DE NOTAS LARGAS	23
• CONSTRUCCIÓN DE MELODÍAS	26
• ¿NOTAS EXTRAÑAS?	28
• Nota de paso	28
• Bordadura	29
• Apoyaturas	30
• Retardo	31
• Anticipación	32
• ALGUNOS ESTILOS DEL TRATAMIENTO VOCAL A DOS VOCES	36
• Nota contra nota	36
• Una nota contra varias notas	40
• Pasos a seguir en la elaboración de materiales dentro del estilo a varias notas contra una	41
• Ostinatos	43
• Elaboración de un arreglos con ostinatos	43
• Imitaciones y contramelodías	47
• Arreglos con imitaciones y contramelodías	48
• CANCIONES CON UN AMPLIO REGISTRO MELÓDICO	53
• EL CÁNON	54
• Elaboración de un cánon a tres partes o voces	54
3. BIBLIOGRAFÍA	63

PRESENTACIÓN

A partir del año 2003, el Ministerio de Cultura puso en marcha, en diversas regiones del país, el Plan Nacional de Música para la Convivencia como Política de Estado, proyecto que se enmarca dentro de la estrategia de Seguridad Democrática, programa Fortalecimiento de la Democracia y los Valores del Plan Nacional de Desarrollo llamado "Hacia un Estado Comunitario".

El Plan Nacional de Música para la Convivencia aspira a hacer de la música una herramienta que contribuya al desarrollo social de las comunidades, al fortalecimiento de mejores oportunidades de educación y esparcimiento para las nuevas generaciones de colombianos, y a la construcción de proyectos colectivos en torno a esta expresión artística.

Su propósito fundamental es fomentar la formación y la práctica musical en todos los municipios del país, consolidando escuelas de música en las cuales se posibilite el desarrollo de prácticas colectivas de música tradicional, coros, bandas y orquestas, generando, de esta manera, espacios de expresión, participación y convivencia.

Para el logro de este propósito, el Plan se estructura en componentes de la siguiente manera: formación, gestión, divulgación, dotación de instrumentos y de materiales didácticos, y consolidación de sistemas de información.

Como estrategia de apoyo al proceso formativo encontramos el proyecto editorial, destinado a la elaboración, impresión y distribución de materiales pedagógicos y musicales que recojan diversas características culturales y formas de conocimiento y expresión, y correspondan a las necesidades y niveles de desarrollo de los procesos formativos.

Desde el año de 1999, el Área de Música del Ministerio de Cultura diseñó e implementó el Proyecto de Coros Escolares como experiencia Piloto en los departamentos de Valle, Magdalena y Cundinamarca. El proceso formativo del Proyecto priorizó las áreas de Dirección Coral, Pedagogía Vocal y Adaptación y Arreglo de Repertorio, las cuales se desarrollaron a través de talleres, visitas de seguimiento y elaboración de un material pedagógico. Alejandro Zuleta, María Olga Piñeros y Jesús Alberto Rey, fueron los asesores de las respectivas áreas mencionadas, y tuvieron bajo su responsabilidad la estructuración académica y la experimentación del Proyecto, así como la elaboración del material pedagógico de su área.

Como resultado de tres años continuos de trabajo del Proyecto Piloto, tenemos el placer de entregar la presente edición, como una forma de decantar el diálogo entre el saber especializado y la práctica coral de los municipios, experiencia que constituye, para el Ministerio de Cultura, una notable oportunidad de enriquecer el camino hacia la edición de materiales pedagógicos en el campo coral.

Así mismo, estos materiales de Dirección, Pedagogía Vocal y Arreglo de Repertorio, contribuyen a sentar bases para que Colombia logre consolidar una práctica coral de amplia participación social, orientada, desde sus inicios, a obtener adecuados niveles de calidad y disfrute. Es por este motivo que los textos están dirigidos a la actualización de músicos docentes y directores corales que adelantan su quehacer con niños y jóvenes, para que fortalezcan escuelas de música en torno a la práctica coral en los municipios del país.

INTRODUCCIÓN

Todos aquellos que han realizado trabajo pedagógico musical en las modalidades de práctica coral, instrumental o mixta, muy seguramente se habrán encontrado frente al problema de la falta de materiales musicales y repertorios adecuados a las características particulares de desarrollo de los alumnos o de tales agrupaciones.

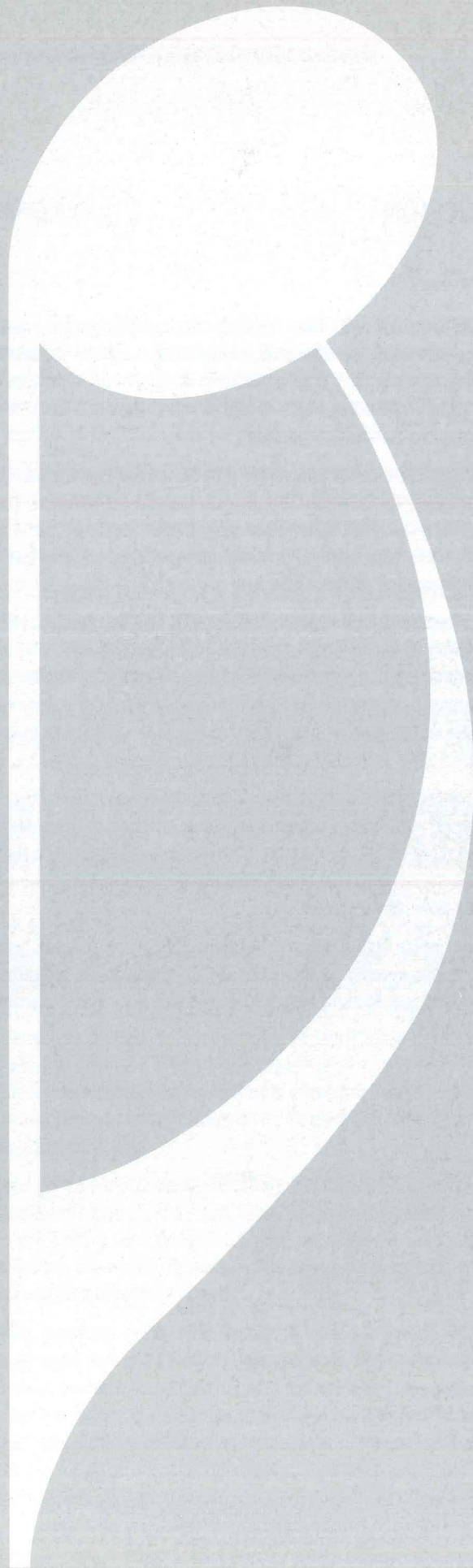
Las diferencias de nivel de los integrantes y de las secciones, especialmente cuando se trata de procesos de formación que no han logrado permanencia, continuidad y estabilidad en el trabajo musical, hacen tan singulares estos grupos, que el maestro o el director difícilmente podrá encontrar materiales y repertorios editados que se adecuen a sus características, necesidades e intereses.

Este manual pretende señalar algunas pautas básicas para los maestros y directores sin experiencia de formación en áreas como la armonía, el contrapunto o la composición, y también para aquellos que, aun teniendo este conocimiento, no han contado con espacios concretos para aplicarlo. Se trata de una invitación a que se aventuren de una manera práctica en procesos de adecuación, adaptación y creación de material musical que contribuya a suplir la necesidad anteriormente expresada.

Agradezco a los maestros y colegas que a lo largo del proceso de escritura del manual contribuyeron con sus aportes y comentarios, y muy especialmente a todos los alumnos y asistentes a los talleres de socialización, quienes con sus preguntas, inquietudes y trabajos prácticos, me señalaron caminos y alternativas que permitieron delinear, aclarar y ordenar buena parte de los contenidos.

A los maestros Maria Olga Piñeros y Alejandro Zuleta, con quienes he compartido esta enriquecedora experiencia alrededor de la formación de maestros directores de coros infantiles, y al Maestro Rito Antonio Mantilla por sus enseñanzas, su apoyo sincero y su amistad.

El autor



1. FUNDAMENTOS BÁSICOS DE TEORÍA MUSICAL

FUNDAMENTOS BÁSICOS DE TEORÍA MUSICAL

Con el fin de tener un punto de partida básico y general en el aspecto teórico, fundamental para la mejor comprensión del proceso de elaboración de arreglos, se abordarán ligeramente algunos temas y conceptos que podrán ser ampliados por los alumnos en libros y tratados de teoría y armonía. Muchos de estos temas no se definirán textualmente, sino que serán ilustrados con ejemplos.

Intervalo armónico

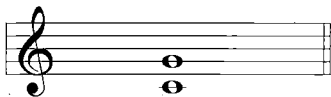


Intervalo melódico

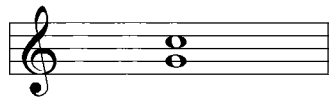


Inversión de un intervalo

Intervalo Natural




Intervalo Invertido




Intervalos básicos hasta la octava


2° menor 2° mayor 2° aumen 3° dism 3° menor 3° mayor




3° aumen 4° dism 4° justa 4° aumen 5° dism 5° justa



5° aumen 6° dism 6° menor 6° mayor 6° aumen 7° dism




7° menor 7° mayor 7° aumen 8° justa



Detailed description: This section illustrates basic intervals up to an octave on a single treble clef staff. Each interval is represented by two notes: a lower note on a line or space and an upper note on a line or space. The intervals shown are: 2° menor (two lines), 2° mayor (two spaces), 2° aumen (line to space), 3° dism (line to space with a flat), 3° menor (line to space with a flat), 3° mayor (line to space), 3° aumen (line to space with a sharp), 4° dism (line to space with a flat), 4° justa (line to space), 4° aumen (line to space with a sharp), 5° dism (line to space with a flat), 5° justa (line to space), 5° aumen (line to space with a sharp), 6° dism (line to space with a flat), 6° menor (line to space with a flat), 6° mayor (line to space), 6° aumen (line to space with a sharp), 7° dism (line to space with a flat), 7° menor (line to space with a flat), 7° mayor (line to space), 7° aumen (line to space with a sharp), and 8° justa (line to space).

Extensión básica de las voces

Soprano Contralto Tenor Bajo



Detailed description: This section shows the basic vocal range for four voice types on a single treble clef staff. The Soprano range is indicated by a note on the top line (C5). The Contralto range is indicated by a note on the first space (G4). The Tenor range is indicated by a note on the second space (C4) and a note on the first line (G3). The Bajo range is indicated by a note on the first space (C3) and a note on the first line (G2).

Funciones y grados armónicos en los modos mayor y menor

Modo mayor

Grados I II III IV V VI VII

Tónica Subdominante Dominante

Modo menor

Grados I II III IV V VI VII

Tónica Subdominante Dominante

Acordes triada: conformación y cifrado

Acorde mayor	Acorde menor	Acorde de 5° dism.	Acorde de 5° aum.
Fundamental Tercera mayor Quinta Justa	Fundamental Tercera menor Quinta justa	Fundamental Tercera menor Quinta Disminuida	Fundamental Tercera mayor Quinta aumentada
C	Cm	C Dim	C 5#

Inversiones de los acordes triada

	Estado Fundamental	Primera Inversión	Segunda Inversión
Cifrado	C	C/E 6	C/G 6 4

Acordes básicos de séptima

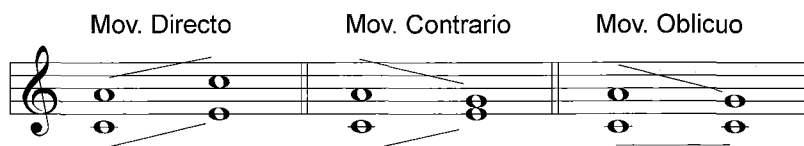
Acorde de séptima de dominante, acorde de séptima disminuida, acorde de quinta disminuida y séptima, acorde menor con séptima, acorde mayor con séptima mayor.

Séptima de Dominante	Séptima menor y quinta dis. (semidisminuido)	Séptima disminuida	Acorde menor con séptima	Acorde mayor con 7° Mayor
Cifrado G7	Bm7 (5b)	B Dim 7	Am7	C Maj 7

Inversiones de los acordes de séptima

	Estado Fundamental	Primera Inversión	Segunda Inversión	Tercera Inversión
Cifrado	G7 7	G7/B 6 5	G7/D 4 3	G7/F 2

Movimiento de las voces



Fundamentos de estructura

Frase: La frase musical se puede definir como el elemento estructural más simple que expresa una idea musical completa.

La estructura de la frase musical está frecuentemente conformada por dos miembros de frase o semifrases: que se asimilan en el lenguaje a la relación pregunta – respuesta.



Período: Esta unidad posee una estructura más compleja, puesto que surge de la unión de dos o más frases sucesivas.

Gran parte de las canciones tradicionales colombianas y latinoamericanas constan de dos o tres fragmentos, conformados a la vez por uno o dos períodos claramente definidos, comúnmente denominados partes.

Forma binaria y forma ternaria; Se dice que una pieza o canción tiene forma binaria o ternaria, según esté conformada por dos o tres partes respectivamente.

Las formas **binarias** pueden ser:

- A – B** Cuando las dos partes son distintas por su ritmo y melodía.
- A – A'** Cuando ambas partes son parecidas melódica y rítmicamente, o presentan ligeros cambios entre sí.

Las formas **ternarias** pueden ser:

- A – B – C** Cuando las tres partes son marcadamente diferentes. Es, a su vez, la forma ternaria menos frecuente.
- A – B – A** Cuando la primera y tercera partes son iguales, y la segunda es diferente.
- A – B – A'** Cuando la primera y la tercera partes son parecidas o tienen pequeñas variaciones en contraste con la segunda.

GLOSARIO BÁSICO DE TÉRMINOS MUSICALES

MOVIMIENTOS LENTOS

Grave	El mas lento
Largo	Muy Lento
Larghetto	Menos Lento que largo
Lento	Lento
Adagio	Menos lento que lento

MOVIMIENTOS MODERADOS

Andante	Pausado
Andantino	Menos lento que Andante
Moderato	Moderado
Allegretto	Un poco menos vivo que allegro

MOVIMIENTOS VIVOS

Allegro	Alegre, aprisa
Presto	Rápido, vivo
Prestissimo	Mucho mas rápido que presto
Vivace	Vivo
Vivacissimo	Sumamente rápido

TÉRMINOS USADOS PARA TRANSFORMAR EL TIEMPO O MOVIMIENTO

Animato	Animado
Accelerando	Acelerando, apresurando
Piú mosso	Mas movido
Stringendo	Estrechando el movimiento, apresurándolo
Rallentando	Declinando el movimiento, moderándolo
Ritardando	Retardando, alargando, retrasando el movimiento

TÉRMINOS USADOS PARA DEFINIR EL CARÁCTER DE LA MÚSICA

Cantabile	Cantable
Con espressione	Con expresión
Con fuoco	Con fuego
Dolce	Dulce
Giocoso	Juguetón, bromeando
Scherzo – Scherzando	Juguetón, bromeando

Tranquillo	Tranquilo
Agitato	Agitado, inquieto, excitado
Amabile	Amable
Passionato	Apasionado
Maestoso	Majestuoso

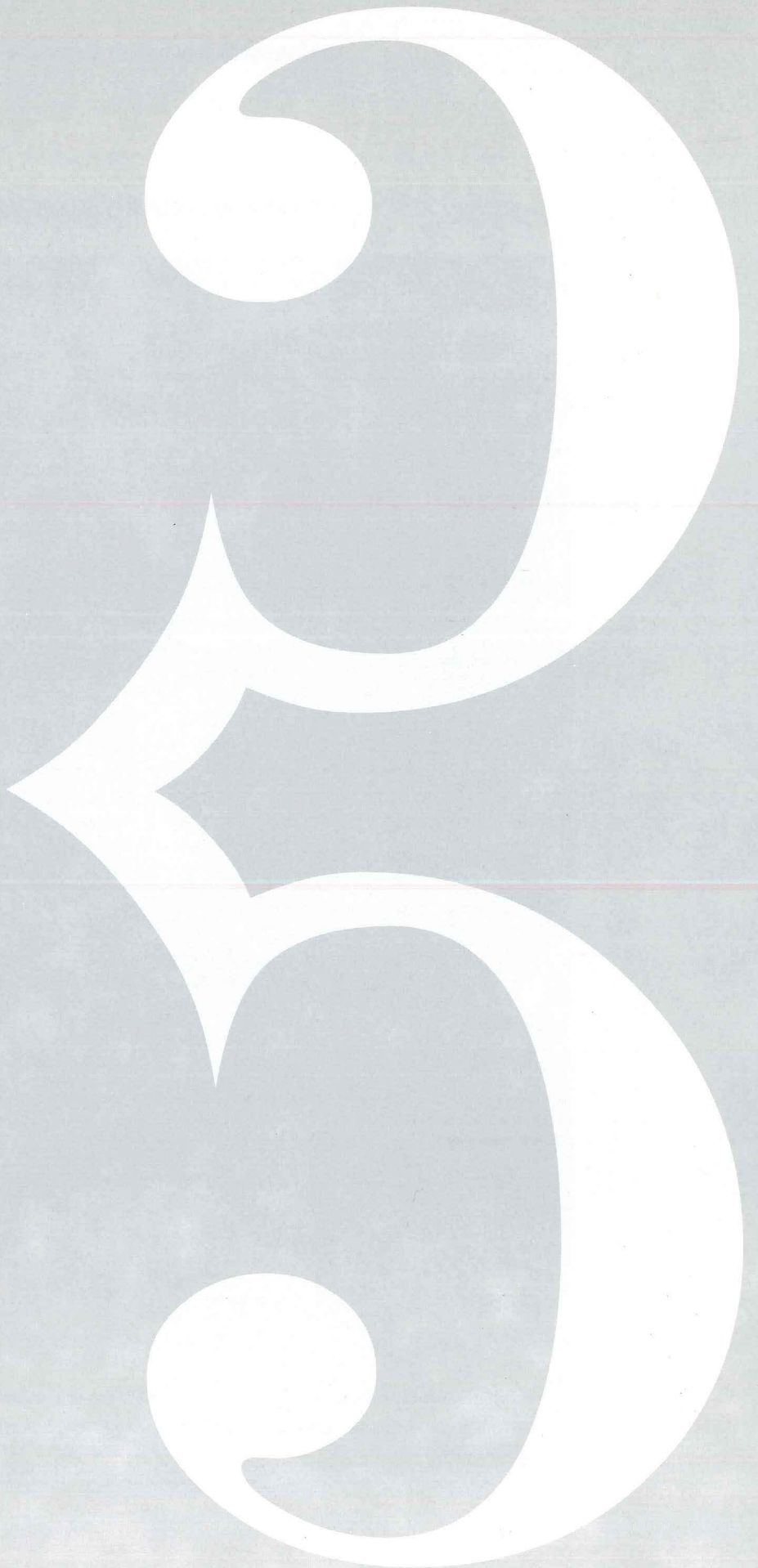
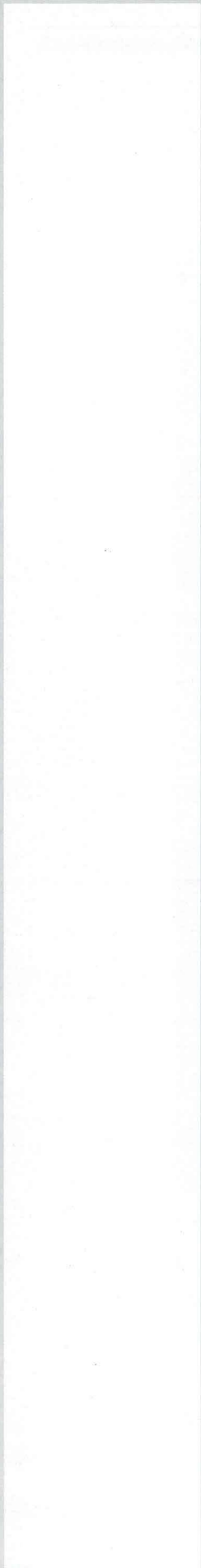
TÉRMINOS PARA DEFINIR LA INTENSIDAD

Piano, <i>p</i>	Suave
Pianissimo, <i>pp</i>	Muy suave
Mezzo piano, <i>mp</i>	No tan suave, menos suave que piano
Mezzo forte, <i>mf</i>	No tan fuerte, menos fuerte que forte
Forte, <i>f</i>	Fuerte
Fortissimo, <i>ff</i>	Muy fuerte
Crescendo, <i>cresc</i>	Haciéndose progresivamente mas fuerte
Diminuendo, <i>dim</i>	Haciéndose progresivamente mas suave

OTROS TÉRMINOS

A capella	Sin acompañamiento Instrumental
A capriccio	A voluntad, especialmente en cuanto al tiempo
Ad libitum	A voluntad, libre en cuanto a tiempo y ejecución
A tempo	Retomar el tempo principal
Da capo – D.C.	Nuevamente desde el comienzo, volver al Principio
Morendo	Muriendo, haciéndose progresivamente mas suave
Non troppo	No demasiado
Rubato – tempo rubato	Robado, interpretando con libertad el ritmo
Simile	De la misma manera
Sotto voce	Cantando sin usar la plena voz, en voz baja
Tempo	Tiempo
Tenuto	Tenido, sosteniendo prolongadamente el sonido

Estos términos, que aparecen al comienzo o a lo largo de la partitura, indican al intérprete y al director el carácter y los efectos o matices agógicos, es decir, aquellos que hacen relación al tempo o velocidad, y los efectos o matices dinámicos, que son relativos a la intensidad.



2. ELABORACIÓN DE ARREGLOS O ADAPTACIONES A DOS VOCES

ELABORACIÓN DE ARREGLOS O ADAPTACIONES A DOS VOCES

¿Qué es arreglar o adaptar para grupos vocales?

Arreglar o adaptar un material musical es darle una presentación estéticamente equilibrada, acorde con las condiciones y capacidades del grupo vocal disponible. Por esta razón, si bien existen fundamentos y técnicas compositivas o arreglísticas que pretenden tener vigencia universal, solamente las características particulares del grupo vocal y las del material a arreglar serán las que determinen la forma y medida en que tales recursos puedan ser aplicados.

Por ejemplo, casi todos los textos de educación coral o vocal coinciden en asignar a las voces un determinado registro que, en muchos casos, difícilmente puede ser abordado por los cantantes de coros aficionados. De la misma manera, las capacidades de afinación o de disociación auditiva del grupo determinarán la dificultad del arreglo en lo relativo a la complejidad rítmica, al discurso melódico de cada voz y al contexto armónico general del mismo.

Resumiendo, la intención es prepararnos para adaptar o arreglar música para agrupaciones vocales o corales con características, posibilidades y limitaciones particulares que, el músico que asume la tarea de arreglista debe tener claramente identificadas al momento de iniciar esta tarea.

Características y contexto de los materiales musicales

El arreglista debe ser, entre otras cosas, un observador capaz de captar los detalles particulares de cada tipo de música; así mismo, debe buscar la manera de integrar estos detalles equilibradamente dentro del arreglo de acuerdo con los recursos vocales disponibles, con el fin de evitar la pérdida de gracia y carácter que se da frecuentemente con ciertas músicas populares cuando se adaptan al estilo coral. Por el contrario, se deben conservar y en algunos casos resaltar esos elementos que, correctamente interpretados y aplicados por el arreglista, aportarán riqueza y originalidad a la versión coral.

A este respecto podemos también tener en cuenta que si los recursos vocales no suplen las necesidades expresivas o contextuales del arreglo, bien podemos acudir a reforzarlo con un acompañamiento instrumental armónico, tímbrico o rítmico, utilizado, desde luego, con la debida moderación y equilibrio.

También es importante tener en cuenta los dejos, costumbres y técnicas para la interpretación tradicional de tales cantos, a fin de que, dentro de lo posible y sin que riñan con la técnica vocal desarrollada en el grupo coral, puedan aportar tanto al enriquecimiento del arreglo como al carácter original de la obra.

Importancia de la experimentación

Si bien existe conocimiento e información musical a la cual podemos acceder por medio de los textos especializados, a través de la información recibida de los maestros o también del estudio cuidadoso de repertorios, buena parte del saber musical, especialmente aquel relacionado con la actividad creativa solo puede ser apropiado mediante el método de la experimentación y audición cuidadosa y crítica de su resultado. Por ejemplo, tengo una idea musical para el arreglo. La exploro en sus posibilidades y a partir de estas exploraciones voy configurándola hasta que defino un primer esbozo, lo escribo y posteriormente lo oigo, bien sea cantándolo con algunos miembros del coro, grabándolo, tocándolo en un instrumento de teclado, o secuenciándolo, de manera que pueda verificar la efectividad o validez de esa idea musical. Si funciona, se procede a integrarla a la obra con los cambios y ajustes que surjan a partir de su audición o, en su defecto, a desecharla y cambiarla por una alterativa más adecuada.

No podemos olvidar que tal tarea debe ser realizada con ideas definidas y claras, ojalá escritas musicalmente, que puedan ser experimentadas en segmentos cortos de la obra, pues se trata de identificar qué materiales podrán eventualmente integrarla, no de llegar a experimentar la eficacia o no de un arreglo ya concluido. Esto es muy importante, pues de lo contrario el agotamiento vendrá rápidamente y no sacaremos de tal experiencia mayores resultados.

La práctica hace al maestro

El conocimiento de los diversos recursos técnicos es una condición indispensable al abordar la tarea de realizar un buen arreglo coral. Sin embargo, tales recursos no son otra cosa que los ingredientes con que iremos llenando una especie de despensa de cocina, sin olvidar, por supuesto, que una despensa llena de los mejores ingredientes no garantiza necesariamente la calidad de una comida. El asunto está, entonces, no solo en tener los recursos, sino en saber utilizarlos adecuadamente.

Tal aprendizaje parte de la exploración prudente e inteligente, manteniendo una observación permanente del proceso de aplicación y de sus resultados, y buscando aprender de la experiencia directa; de esta manera se irá asimilando el auténtico conocimiento y apropiando las destrezas que permitan esa fantástica posibilidad creativa de la música desde la perspectiva del arreglo o de la adaptación.

¿De dónde partir para hacer un arreglo?

Un arreglo es un proceso que debe partir del conocimiento profundo del material musical que vamos a trabajar: su origen, el género, las posibles versiones existentes, la organología y las características de su interpretación común y, desde luego, sus características melódicas, rítmicas, armónicas, estructurales, etc.

Estoy seguro de que nadie confiaría de un arquitecto que aparece con obreros y materiales para construir una casa en un lote del que no conoce la orientación, dimensiones, o características del suelo. Esto es evidente. Entonces, ¿Por qué confiar en un arreglista musical que metodológicamente está procediendo de la misma manera?

Esta primera etapa es un proceso de conocimiento e interiorización del material musical; si es correctamente realizado, irá aportando y generando, automáticamente, imágenes e interesantes ideas para integrar al trabajo que vamos a realizar. Para iniciar la elaboración formal del arreglo en términos de escritura musical, es indispensable disponer, como mínimo, de la partitura melódica con su correspondiente cifrado armónico. §

Cifrar es el ejercicio mediante el cual se va asignando a una melodía el conjunto o secuencia de acordes que corresponden a su desarrollo armónico. Este cifrado se escribe generalmente en la parte superior de la partitura, y si no se tiene el conocimiento y la destreza para realizarlo directamente, memorice primero la melodía y explore posibles acompañamientos armónicos con la ayuda de un instrumento de teclado o cuerda.

Ejercicio 1

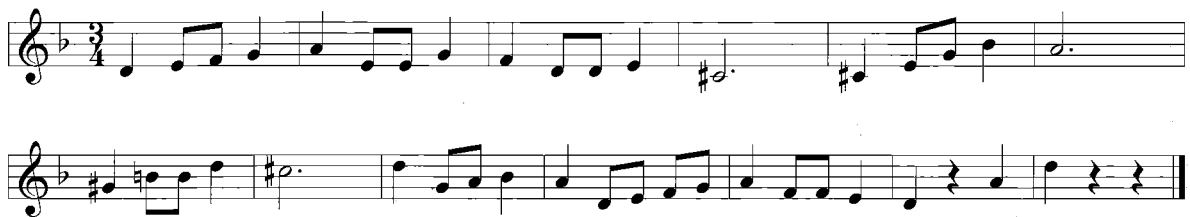
Cifre la armonía de los siguientes fragmentos melódicos, colocando el acorde correspondiente encima de la nota sobre la cual se realiza el cambio armónico.

Parta de los acordes básicos y luego, escuchando y revisando cuidadosamente, observe si es posible ampliar la armonía sin excesos, reemplazando o integrando otras sonoridades armónicas que enriquezcan equilibradamente el ejercicio.

1.1



1.2



1.3



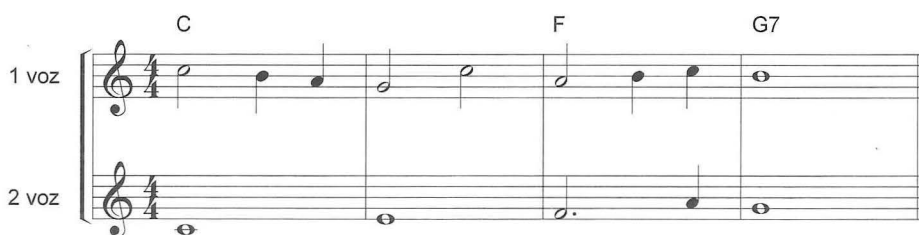
MELODÍA ACOMPAÑADA DE NOTAS LARGAS

Partiendo de una melodía debidamente cifrada, tenemos al menos tres notas que podrían eventualmente acompañar, a manera de esbozo de segunda voz, cada uno de los segmentos armónicos de la melodía. Para esto es importante anotar que la fundamental y la tercera del acorde representan una buena opción para soportar la base de una segunda voz. La quinta, en cambio, debe ser trabajada con mas prudencia, siendo muy acertada cuando tiene la posibilidad de moverse por grado conjunto ascendente o descendente. Por esta razón es necesario oír progresivamente el desarrollo del ejercicio hasta configurarlo debidamente.

Adicionalmente, tenga en cuenta las siguientes recomendaciones:

Si la permanencia o duración de una función tonal lo permite, puede cambiar a diferentes notas del acorde a lo largo de ese segmento armónico.

Nótese que la segunda voz, en cada uno de los dos ejemplos siguientes, alterna notas diferentes dentro de una misma función tonal.



1 voz

2 voz

C Dm G

Evite el cruzamiento de las voces.

El siguiente ejemplo, ilustra cómo a partir del segundo compás, la segunda voz empieza a cantar por encima de la primera, haciéndole perder a la canción su sentido melódico original.

1 voz

2 voz

Ejercicio 2

Diseñe una segunda voz para los fragmentos musicales cifrados que aparecen a continuación, con base en notas largas pertenecientes a los acordes, atendiendo a las recomendaciones expuestas anteriormente.

2.1

1 voz

2 voz

D G A D

1 voz

2 voz

G D A7 D

2.2

1 voz

2 voz

Gm D7 Gm D7

1 voz

2 voz

Gm Dm Dm Gm

2.3

1 voz

2 voz

F G C7 F

1 voz

2 voz

D7 Gm C7 F

2.4

1 voz

2 voz

Am D7 G Am D7 G

1. 2.

CONSTRUCCIÓN DE MELODÍAS

Un buen arreglo se caracteriza porque, además de tener un buen efecto en la interpretación colectiva, cada voz desarrolla su melodía de manera sencilla, fluida y clara. Por tal razón el arreglista debe adoptar una disciplina de audición amplia y profunda para los distintos géneros y formas musicales, de manera que al nutrir el pensamiento musical de esas variadas imágenes pueda apropiarse progresivamente de más amplios y mejores recursos, tanto para el diseño de las voces como para la concepción y el buen logro final de un arreglo.

Ejercicio 3

Acompañado de un instrumento armónico, (guitarra, piano, tiple, etc.) escuche varias veces con atención cada una de las secuencias armónicas propuestas a continuación, hasta que estén debidamente interiorizadas.

Luego, manteniendo el acompañamiento armónico, realice sobre éstas algunos ejercicios de improvisación vocal utilizando notas largas.

Progresivamente, y tomando como base un aire o ritmo particular, vaya integrando diseños melódicos y ritmos más complejos, hasta definir una melodía con las características de fluidez, sencillez y claridad anotadas anteriormente.

Finalmente, transcriba al pentagrama la melodía inventada.

3.1

E C#7 F#m F#m B7 E

C#7 F#m B7 E

3.2

E♭ F7 B♭7 E♭

Am7(♭5) D7 Gm C7 F7 B♭7

1.

A♭ E♭/B♭ B♭7 E♭

2.

3.3

Am Bm7(♭5) E7 Am

A7 Dm E7 Am

Dm Am/E E7 Am Am

3.4

C D7 Bm 7(♭5) Em Am 7

D7 B7 E7 Am 7 D7

G Em Am 7 D7 G G

¿NOTAS EXTRAÑAS?

A partir de notas largas, pertenecientes a las funciones tonales, podremos diseñar variadas melodías con las llamadas notas extrañas que en realidad tienen muy poco de extrañas, pues abundan en las construcciones melódicas. Estas notas se definen por su relación con el contexto armónico, y reciben también el nombre de notas de adorno u ornamentaciones; las más comunes son: notas de paso, bordaduras, apoyaturas, retardos y anticipaciones.

El conocer y determinar con claridad el carácter - real u ornamental - de las notas de una melodía, nos permitirá una mejor comprensión de ese material, así como de los mecanismos y recursos que podremos utilizar para el diseño de las diferentes líneas melódicas o voces.

Notas de Paso

Son notas que en su movimiento, crean una especie de puente en el intervalo entre dos notas reales.

Ejemplo:

Melodía Original Melodía adornada con notas de paso

Cuando las notas de paso se encuentran sobre tiempo fuerte, o parte fuerte de tiempo, se denominan notas de paso acentuadas.

Ejercicio 4

Adorne con notas de paso las siguientes melodías:

4.1



4.2



4.3



Bordadura

Es un adorno que partiendo de una nota real, se mueve por grado conjunto, de forma ascendente o descendente, regresando de nuevo a la nota real.

Ejemplo:

Melodía original



Melodía adornada con bordaduras



Cuando las bordaduras se encuentran sobre tiempo fuerte o parte fuerte de tiempo se denominan bordaduras acentuadas.

Ejercicio 5

Adorne con bordaduras las siguientes melodías.

5.1



5.2



Apoyaturas

Son notas que llegan generalmente por salto a una nota no real y, seguidamente, por movimiento conjunto inverso al salto se resuelven en una nota real.

Ejemplo:

Melodía original



Melodia adornada con apoyaturas



Ejercicio 6

Ubique algunas apoyaturas en los siguientes fragmentos melódicos:

6.1

Three staves of musical notation for exercise 6.1. The first staff is in 3/8 time with a key signature of two flats. The second staff is in 3/8 time with a key signature of one flat. The third staff is in 3/8 time with a key signature of one flat.

6.2

Two staves of musical notation for exercise 6.2. Both staves are in 2/4 time with a key signature of one sharp.

Retardo

Es la prolongación de una nota de un acorde hasta el siguiente, a donde llega como nota disonante no real y se resuelve por grado conjunto descendente.

Ejemplo:

Melodía original

Musical notation for the original melody. It consists of two staves: a treble clef staff with a melody in common time and a bass clef staff with chords. The melody is: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (half), D4 (quarter), C4 (quarter).

Melodía adornada con retardos

Musical notation for the melody adorned with retards. It consists of two staves: a treble clef staff with a melody in common time and a bass clef staff with chords. The melody is: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (half with a fermata), D4 (quarter), C4 (quarter).

Ejercicio 7

Genere algunos efectos de retardo sobre los siguientes fragmentos melódicos:

7.1

Chords for 7.1: Cm, G7, Cm, G7, Cm, G7, Cm, Fm, Cm, D7, G7, Cm, Bb7, Eb, Bb7, Eb, Cm, G7, Cm, Fm, C/G, G7, Cm.

7.2

Chords for 7.2: D, A7, D, D7, G, A7, D.

Anticipación

Contrariamente al retardo, la anticipación es el efecto generado por una nota que resuelve de manera anticipada al acorde o función tonal siguiente.

Ejemplo:

Melodía original: C, F, G7, C

Melodía adornada con anticipaciones: C, F, G7, C

Ejercicio 8

Genere algunos efectos de anticipación sobre el siguiente fragmento melódico.

8.1

8.1

G Am C D7 G

G Am G/D D7 G

Ejercicio 9

Ubique y determine el carácter de las notas de adorno en los siguientes fragmentos de canciones tradicionales e infantiles:

9.1

Tres Hojitas

Tradicional España

Em Am Em Am Em/B

B#7 Em Am Em/B B7 Em

9.2

Las Mañanitas

México

F C7 F B \flat

C7 F F/C B \flat /C C7 F

9.3

Maninha

Brasil

Musical notation for 'Maninha' in 2/4 time. The melody is written on a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb). The chord progression is: C, F, C, Em7(b5), A7, Dm, G7, C.

9.4

Guabina Tolimense

Colombia

Musical notation for 'Guabina Tolimense' in 3/4 time. The melody is written on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The chord progression is: C, G, D7, G, C, G, D7, G.

9.5

La Araña Peluda

Colombia

Musical notation for 'La Araña Peluda' in 6/8 time. The melody is written on a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb). The chord progression is: F, C7, F, C7, F.

Ejercicio 10

Diseñe algunas variantes melódicas para los ejercicios que aparecen a continuación, utilizando las diferentes modalidades de notas de adorno:

10.1

Am E7 Am G7 C Dm B#7
E7 A7 Dm G7 C Dm Am/E E#7 Am

10.2

D G A7 D
Bm Em A7 D

10.3

Ab Eb7 Ab Fm Bb7 Eb F7 Bbm
Eb7 Ab Ab Eb7 Ab
F7 Bbm Db Ddim7 Ab/E Bbm Eb7 Ab

ALGUNOS ESTILOS DEL TRATAMIENTO VOCAL A DOS VOCES

Nota contra nota

Consiste en asignar a la melodía principal otra melodía acompañante que se desarrolla con el mismo ritmo. Dicho de otra manera, se trata de hacer que cada una de las notas de la melodía principal se corresponda con una nota de la segunda voz.

Para la elaboración de los ejercicios y posteriores arreglos en los diferentes estilos, podemos proceder de la siguiente manera:

Partiendo de una fiel y correcta versión o transcripción del material, es fundamental, en primer término, definir la tonalidad de acuerdo con las posibilidades del coro, así como las correspondientes funciones armónicas y notas extrañas o adornos.

Huachi Torito

Argentina

The musical score for 'Huachi Torito' is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of three staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C#4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter). The second staff continues the melody: G3 (quarter), F#3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C#3 (quarter), B2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter), F#2 (quarter), E2 (quarter), D2 (quarter), C#2 (quarter), B1 (quarter), A1 (quarter), G1 (quarter). The third staff continues: G1 (quarter), F#1 (quarter), E1 (quarter), D1 (quarter), C#1 (quarter), B0 (quarter), A0 (quarter), G0 (quarter), F#0 (quarter), E0 (quarter), D0 (quarter), C#0 (quarter), B0 (quarter), A0 (quarter), G0 (quarter). The chord symbols above the staves are: D, G, D, G, A7, D, G; D, G, D, A7, D, G, D, G; D/A, A7, D, G, D, G, D/A, A7, D.

Luego diseñamos una segunda voz basada en notas de los acordes, tal y como se plantea en el ejercicio 2 de este manual.

The musical score consists of three systems, each with a treble and bass staff. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4. The notes in the treble staff are primarily quarter and eighth notes, while the bass staff features a steady eighth-note accompaniment. Chord symbols are placed above the treble staff.

System 1: Treble staff notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. Bass staff notes: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3. Chords: D, G, D, G, D, A7, D, G.

System 2: Treble staff notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. Bass staff notes: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3. Chords: D, G, D, A7, D, G, D, G, D/A, A7.

System 3: Treble staff notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. Bass staff notes: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3. Chords: D, G, D, G, D/A, A7, D.

Posteriormente se observa el contraste y la extensión de los intervalos entre las dos voces, para determinar los puntos, segmentos o pasajes de la segunda voz que permiten implementar notas de adorno procediendo a agregarlas y manteniendo los otros segmentos acompañados de las notas largas. En el ejemplo presentado a continuación, observamos la segunda voz adornada con notas de paso.

Nota: No olvide llevar a cabo siempre una audición comparativa de las diferentes opciones que resulten de este ejercicio.

The musical score is written in D major (two sharps) and 2/4 time. It consists of three systems, each with a vocal line (treble clef) and a guitar accompaniment line (treble clef).
 System 1: Chords are D, G, D, G, D, A7, D, G. The melody features eighth-note patterns and quarter notes.
 System 2: Chords are D, G, D, A7, D, G, D, G. The melody continues with similar rhythmic patterns.
 System 3: Chords are D/A, A7, D, G, D, G, D/A, A7, D. The melody concludes with eighth-note patterns and quarter notes.
 The guitar accompaniment consists of quarter and eighth notes in the bass line, providing harmonic support for the vocal line.

Finalmente, asigne sobre las notas largas o acompañantes la rítmica correspondiente a los fragmentos no adornados, de manera que coincida con el de la primera voz o voz principal, y agregue el correspondiente texto.

De esta manera hemos logrado, pues, un sencillo pero efectivo arreglo a dos voces en el estilo de nota contra nota.

Huachi Torito

Versión para 2 voces iguales: Jesús Alberto Rey M.

1 voz

Al ni - ño re - cién na - ci - do to - dos le_o - fre - cen un do - né yo soy

2 voz

po - bre na - da ten - go le_o - frez - co mi co - ra - zo - né Hua - chi -

to to - ri - to to - ri - to del co - rra - li - to Hua - chi -

to to - ri - to to - ri - to del co - rra - li - - to

*Este texto tiene originalmente los acentos desplazados. Efectivamente es arbol , ramá y Mariá.

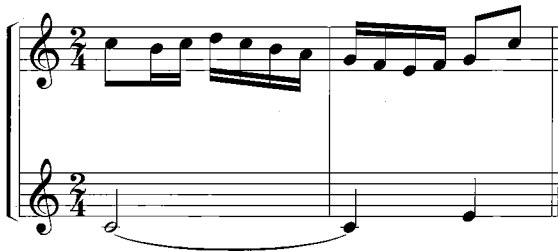
2° Estrofa Del arbol nació la ramá
De la rama nació la flor
De la flor nació Mariá
De Mariá Nació el Señor
Huachi to

Una nota contra varias notas

Es una modalidad contrapuntística que permite realizar un ejercicio en el que, mientras en una voz se mantiene una nota, en la otra se desarrolla un evento melódico de dos o más notas.

Este recurso es muy útil cuando la canción, o algunos de sus pasajes, tienen mucho movimiento o están muy adornados.

Ejemplo:



De igual manera, es el estilo resultante cuando en la segunda voz utilizo notas largas como acompañamiento de la melodía principal.

Ejemplo:



Cuando la melodía principal o algunos de sus pasajes presentan notas largas, también podemos generar movimientos melódicos más dinámicos, ornamentados y contrastantes para la segunda voz.

Aunque el arreglo no se hace de una forma determinada por capricho, ya que es el grupo vocal y las características de la canción lo que nos determina el estilo y el tipo de recursos a utilizar, intentaremos, a manera de ejercicio, elaborar una adaptación mediante la aplicación del recurso de una nota contra varias notas.

Pasos a seguir en la elaboración de materiales dentro del estilo de varias notas contra una

En primer término nos aseguramos de la correcta transcripción de la canción; pasamos luego a determinar la tonalidad y funciones armónicas, así como los adornos posibles.

The first exercise consists of two staves of music in G major, 6/8 time. The melody is written on a treble clef staff. The first staff contains the melody with various ornaments (trills, grace notes, and slurs) and a chord progression of G and D7. The second staff shows the same melody with a different set of ornaments and the same chord progression.

Con base en el anterior ejercicio podemos concluir que la estructura melódica básica de la canción, es decir, sin adornos, sería la siguiente:

The second exercise consists of two staves of music in G major, 6/8 time. The melody is written on a treble clef staff. The first staff shows the basic melodic structure without ornaments and a chord progression of G and D7. The second staff shows the same melody with a different set of ornaments and the same chord progression.

A continuación, con base en la estructura armónica, podemos asignar las notas largas, teniendo en cuenta siempre la continuidad melódica y el buen soporte o acompañamiento que esta voz ofrece a la melodía principal.

The third exercise consists of two staves of music in G major, 6/8 time. The melody is written on a treble clef staff. The first staff shows the assignment of long notes to the basic melodic structure and a chord progression of G and D7. The second staff shows the same melody with a different set of ornaments and the same chord progression.

Finalmente, revisamos y hacemos los ajustes rítmicos o melódicos necesarios, luego adaptamos el texto de la segunda voz, de manera que se corresponda, en cuanto a la temática y la rima, con el texto principal.

El Buen Rey Don Andrés

Francia

Versión para 2 voces iguales: Jesús Alberto Rey M.

1 voz
El buen rey don Andrés se puso el calzón al revés su mu -

2 voz
El buen rey el buen don Andrés

jer le dijo: su majestad vuestro calzoncito mal puesto está sí,

su ma - - - - - jes - - - - - tad se

sí, le dijo el rey voy a darle vuelta otra vez

pu - so_el calzón al re - - - - vés

Texto 1 Voz

El Buen rey Don Andrés
se puso el calzón al revés
Su mujer le dijo: Su Majestad,
Vuestro calzoncito mal puesto está
Si, si, le dijo el Rey,
Voy a darle vuelta otra vez

Texto 1 Voz

El buen rey
El buen rey Don Andrés
Su Majestad
Se puso el calzón al revés

Ostinatos

El Ostinato es la repetición constante y permanente de una misma estructura rítmica o melódica que se superpone al ritmo o la melodía principal, y cuyos elementos, frecuentemente han sido extraídos de esa melodía principal.

Aunque el ostinato se puede usar como un recurso para contrastar parte del arreglo, es posible también hacerlo permanente de principio a fin, en especial con algunas canciones infantiles cuya estructura armónica es sencilla y recurrente. Por otra parte, cuando la canción está conformada por secciones o partes cuya estructura armónica es distinta, si la extensión de estas lo amerita, para cada una, se puede crear un ostinato diferente.

Elaboración de un arreglo con ostinato

Para elaborar un ostinato partimos, como siempre, de la melodía transcrita con sus correspondientes funciones tonales; para este caso en particular vemos que la canción está conformada por dos secciones cuya estructura armónica es similar. Esta observación es muy importante, ya que este tipo de canciones en las que se reitera una misma estructura armónica, son las que permiten implementar con mayor facilidad el recurso del ostinato.

Sambalelé

Brasil

Sam - ba - le - lé se - ha ca - i - do tie - ne la pier - na que - bra - da

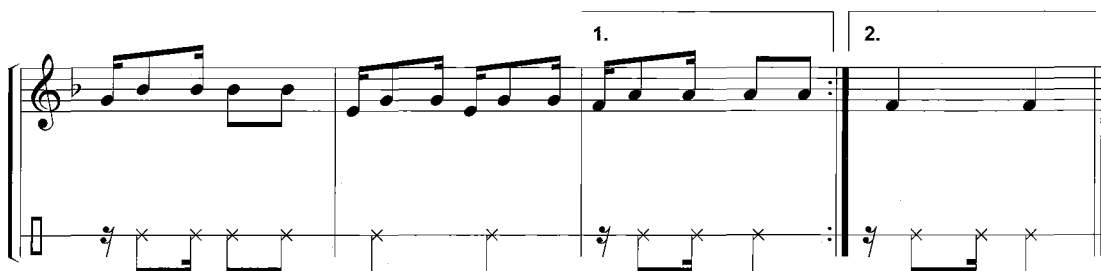
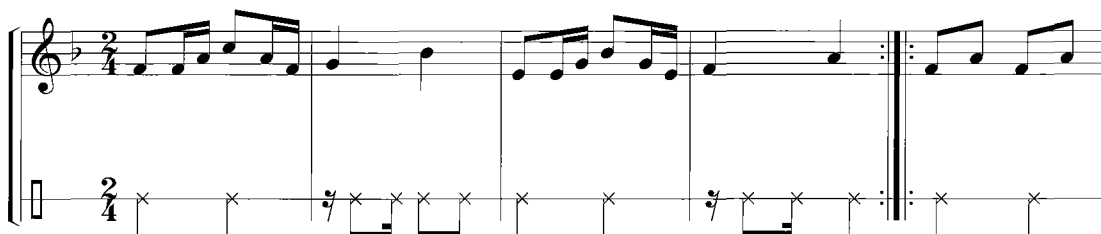
pi - sa pi - sa pi - sa mu - la - ta pi - sa _ el ves - ti - do de se - da mu - la - ta se - da

Igualmente, observamos que en el caso de una canción que tenga una particular riqueza rítmica podemos aprovechar este elemento para resaltarlo en el ostinato de manera contrastante: si en la voz principal hay movimiento, en el ostinato o voz contraria creamos reposo y viceversa.

Cantando muchas veces la canción e improvisando ritmos, y observando cuidadosamente detalles y elementos de la partitura, podemos llegar a encontrar un motivo o célula rítmica que nos sirva como base para el ostinato.



Tendremos, entonces, una canción acompañada de un ostinato rítmico.



Entonces, de acuerdo con la armonía, integramos las notas del acorde y, posteriormente, las notas de adorno. Es decir, seguimos los procedimientos ya vistos, luego asignamos al ostinato rítmico las notas que mejor acompañen la melodía principal y que permitan dar una continuidad melódica lógica.

Finalmente, adecuamos al ostinato un texto que corresponda a la temática de la canción y tendremos listo un nuevo arreglo para voces iguales.

Sambalelé

Brasil

Versión para 2 voces iguales: Jesús Alberto Rey M.

Complementariamente, de acuerdo con la canción y contando, desde luego, con las capacidades del grupo vocal, podemos crear más de un ostinato simultáneo, lo cual genera un interesante efecto polifónico que enriquece marcadamente el arreglo o versión coral que quedará, entonces, a tres voces.

Una manera de elaborar un segundo ostinato es completando las notas de las funciones armónicas que aún no han sido cubiertas en las otras dos voces, tratando de no abusar del cruce de voces que, en este caso, se vuelve casi ineludible. Es necesario, además, buscar siempre una adecuada continuidad melódica.

Sambalelé

Versión para 3 voces iguales: Jesús Alberto Rey M.

1 voz
Sam - ba - le - lé se_ha ca - i - do tie - ne la pier - na que - bra - da

2 voz
Sam - ba sam - ba sam - ba sam - ba - le - lé

3 voz
Sam - ba sam - ba - le - lé sam - ba sam - ba - lé

1. 2.

pi - sa pi - sa pi - sa mu - la - ta pi - sa_el ves - ti - do de se - da mu - la - ta se - da

sam - ba sam - ba sam - ba sam - ba - le - lé ba - le - lé

sam - ba sam - ba - le - lé sam - ba sam - ba - le - lé sam - ba - lé

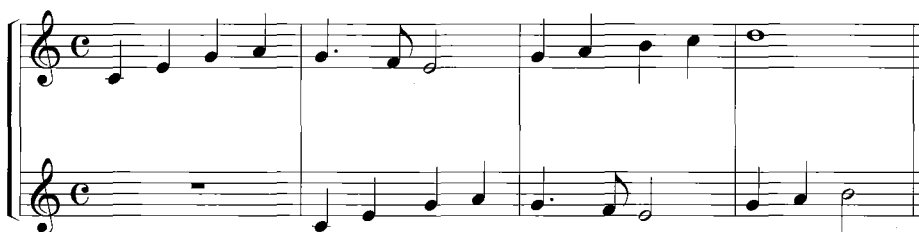
Imitaciones y contramelodías

Como su nombre lo indica, la imitación es una repetición a manera de eco, en otra voz o voces, de un determinado motivo melódico o rítmico. El canon y la fuga son formas musicales que alcanzaron un amplio desarrollo, especialmente durante el período barroco, y cuya estructura se deriva del tratamiento imitativo de las voces.

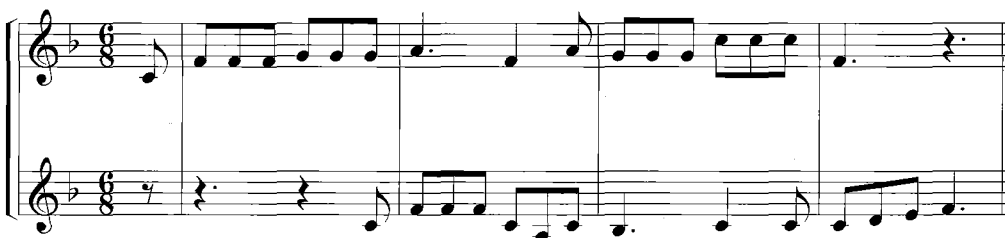
Las imitaciones pueden ser estrictas, es decir, que corresponden exactamente en cuanto a ritmo y melodía al modelo principal o, igualmente, pueden presentarse con algunas variaciones rítmicas o melódicas. A las imitaciones no estrictas se les denomina imitaciones libres, y son un excelente recurso en el diseño y adaptación de material coral, permitiéndonos el diseño de voces con el carácter de contramelodía.

Ejemplos:

En este ejemplo la imitación es estricta, excepto al final.



En este ejemplo la imitación es básicamente rítmica, desarrollándose libremente en el aspecto melódico.



En este ejemplo sólo se imita el movimiento del compás inicial, continuando luego libremente.



Arreglos con imitaciones y contramelodías

Al igual que en los anteriores estilos y recursos analizados, un arreglo no requiere estar de principio a fin en estilo imitativo, sino que puede incorporar este elemento en un segmento determinado para imprimirle variedad y riqueza.

Para el tratamiento de este estilo resultan adecuadas las canciones que, en su diseño melódico, presentan contrastes de movimiento - reposo; es decir, aquellas que alternan segmentos de amplio movimiento melódico con otros conformados por notas más largas, ya que el efecto de la imitación o contramelodía en la segunda voz es mucho más evidente.

A continuación veremos un modelo de arreglo a dos voces en el que se aplica el recurso de las imitaciones. Partimos de la canción correctamente transcrita y analizada en cuanto a sus características y posibilidades rítmicas, melódicas y armónicas:

Tres Hojitas Madre

España

The musical score is written in a single system with three staves. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4. The melody is written in a treble clef. The lyrics are written below the notes. Chords are indicated above the staff.

Chords: Fm, Bbm C7, Fm, Fm, Bbm Eb, Ab, Bbm C7, Fm, Gm C7, Fm, Bb, Fm, C7, Fm, Bb7, Fm, Gm C7, Fm.

Lyrics:
 Tres ho-ji-tas ma-dre tie-ne_el ar - bol - lé la u-na_en la ra-ma las dos
 en el pie las dos en el pie las dos en el pie l - nés l -
 nés l - ne - si - ta_l - nés l - nés l - nés l - ne - si - ta_l - nés

Al analizar la estructura vemos que la melodía está conformada por dos partes definidas que responden a la forma A – B, cada una de éstas subdivididas, a su vez, en otras dos. La estructura general quedaría, entonces, así:

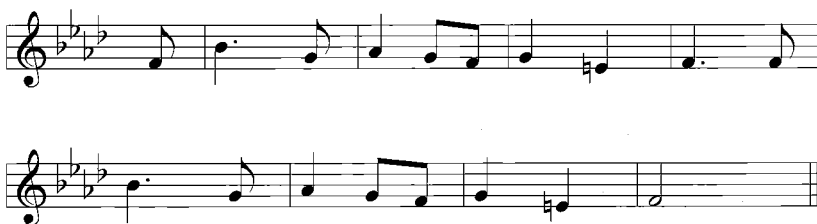
A



A'



B - B



Comprender la estructura es muy importante, ya que nos permite cuadrar o ajustar debidamente la segunda voz para que no se pierdan las frases y cadencias naturales de la canción.

Luego determinamos el punto en el cual va a aparecer la imitación. En este caso optaremos por el segundo compás, ya que es un punto equilibrado en el que la melodía, después de su entrada con la escala ascendente del primer compás, se mantiene sobre la nota Do. Esto permitirá que la entrada de la segunda voz se perciba con claridad.

La nota inicial, así como el diseño de la imitación, estarán determinados también por el desarrollo armónico que se va dando en la canción. Entonces, como lo hemos hecho para los anteriores ejercicios, procederemos a situar las notas básicas que permitirán mantener las funciones armónicas.

Modelo

Fm Bbm C7 Fm V Fm

Estructura básica de la imitación

A continuación, mediante el uso de notas de adorno, adecuamos el ritmo de la imitación para que sea similar al modelo, atendiendo siempre a su buen desarrollo melódico.

Fm Bb C7 Fm Fm

Repetimos el ejercicio con el siguiente segmento, teniendo en cuenta que, aunque la melodía es la misma, hemos dispuesto nuevas funciones armónicas y, por lo tanto, esta segunda imitación deberá ser diferente.

Fm B♭ E♭ A♭

B♭ C7 Fm Gm C7 Fm

Teniendo en cuenta que la parte B tiene nuevos elementos rítmicos y melódicos, pasamos a integrarlos en el diseño de la imitación, procediendo como en los pasos anteriores.

B♭m Fm C7 Fm

B♭m Fm Gm C7 Fm

Finalizamos con la adecuación del texto de la segunda voz. De esta manera hemos concluido una nueva versión a dos voces de esta canción mediante la aplicación del recurso de las imitaciones.

Tres Hojitas Madre

Brasil

Versión para 2 voces iguales: Jesús Alberto Rey M.

1 voz

Tres ho - ji - tas ma - dre tie - ne _el ar - bol - lé la u - na _en la

2 voz

Tres ho - ji - tas ma - dre tie - ne _el ar - bol - lé

ra - ma las dos en el pie las dos en el pie las dos

la u - na _en la ra - ma las dos en el pie las dos las

en el pie I - nés I - nés I - ne - si - ta _I -

dos en el pie I - nés I - nés I - ne - si - ta _I -

nés I - nés I - nés I - ne - si - ta _I - nés

nés I - nés I - nés I - ne - si - ta _I - nés

CANCIONES CON UN AMPLIO REGISTRO MELÓDICO

Cuando la melodía principal tiene una extensión sonora demasiada amplia, haciendo que alguno de sus fragmentos se mueva sobre el registro grave y dejando sin espacio de desarrollo a la segunda voz, el procedimiento puede invertirse, de manera que la segunda voz cante la melodía principal, y la primera, las notas largas, imitaciones o bien algunos efectos melódicos sutiles que la adornen, sin que se pierda su sentido de melodía principal. Es por esta razón que el estilo menos adecuado para el caso que nos ocupa es el de nota contra nota.

Tomemos esta melodía, cuya extensión sonora es la siguiente:

Podemos repartir la melodía principal entre las dos voces, haciendo que la parte grave del comienzo sea cantada por la segunda voz, y luego, cuando la melodía se hace más aguda, sea retomada por la primera voz.

1 voz

2 voz

D Em A7

Cien van can - tan - - -

Cien án - ge - les van - can - tan - do cer - ca del rí -

do y_a to - dos van a - nun cian - do etc...

o a - - - nun - cian - do

Primera voz hace Contramelodía con notas largas

Segmento de melodía principal en la segunda voz

Melodía principal vuelve a ser cantada por la primera voz

EL CANON

Es una forma musical basada en el juego imitativo de una melodía conformada por dos o más partes o frases que se complementan entre sí, armónica y contrapuntísticamente. En la interpretación van entrando una a una las partes, hasta que terminan sonando simultáneamente.

Elaboración de un canon a tres partes o voces

Para hacer un canon de forma sencilla podemos partir de una estructura armónica básica conformada por uno o varios acordes. Cuando el canon está elaborado sobre un solo acorde, éste generalmente es la tónica. Otras estructuras armónicas pueden ser: T - D - T; T - S - D - T; T - II 6 - D - T.

Escogeremos, entonces, una tonalidad y construiremos la secuencia armónica, teniendo en cuenta los límites de la extensión vocal del coro. Este ejemplo está elaborado en sol mayor sobre la siguiente extensión.



Tenemos la estructura armónica y, con base en ésta, construimos el primer acorde.

Ahora pasamos al acorde siguiente y, teniendo en cuenta siempre la lógica continuidad de cada una de las voces, podemos cambiar o agregar notas reales, buscando siempre el mejor diseño melódico de cada voz.

G	Am/C	D7	G
T	II6	D	T

Procedemos de igual manera con los siguientes acordes hasta completar la estructura básica del canon.

Musical score for three staves in 3/4 time, key of G major. The first staff has notes G4, A4, B4. The second staff has notes G4, A4, B4. The third staff has notes G4, A4, B4. Chords G, Am/C, D7, and G are indicated above the staves.

Luego adornamos la melodía, integrando moderadamente cambios de notas sobre el mismo acorde, notas de paso, bordados, etc., y escuchando cuidadosamente cada opción. De ser necesario haremos nuevos ajustes a los diseños melódicos básicos de las partes, hasta lograr una melodía equilibrada, tanto en su continuidad como en la relación armónica y contrapuntística entre las partes.

Musical score for three staves in 3/4 time, key of G major. The first staff has notes G4, A4, B4, A4, G4. The second staff has notes G4, A4, B4, A4, G4. The third staff has notes G4, A4, B4, A4, G4. Chords G, Am/C, D7, and G are indicated above the staves.

Finalmente asignamos el texto, es decir, escribimos el canon de manera continua como una melodía común y corriente, y marcamos en la parte superior del pentagrama cada una de las entradas de las voces con una letra o con un número. De esta manera hemos concluido un canon a tres voces.

Cantemos el Canon

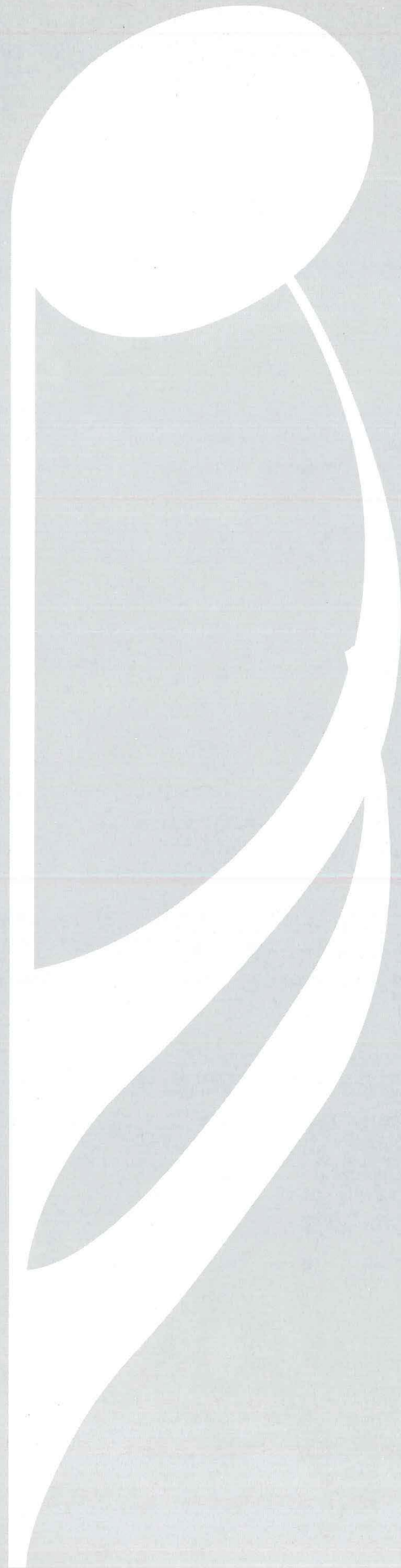
(canon a tres partes)

Jesús Alberto Rey M.

A
To - dos can - te - mos can - te - mos el ca - non

B
con la_a - le - grí - a que da_el can - tar

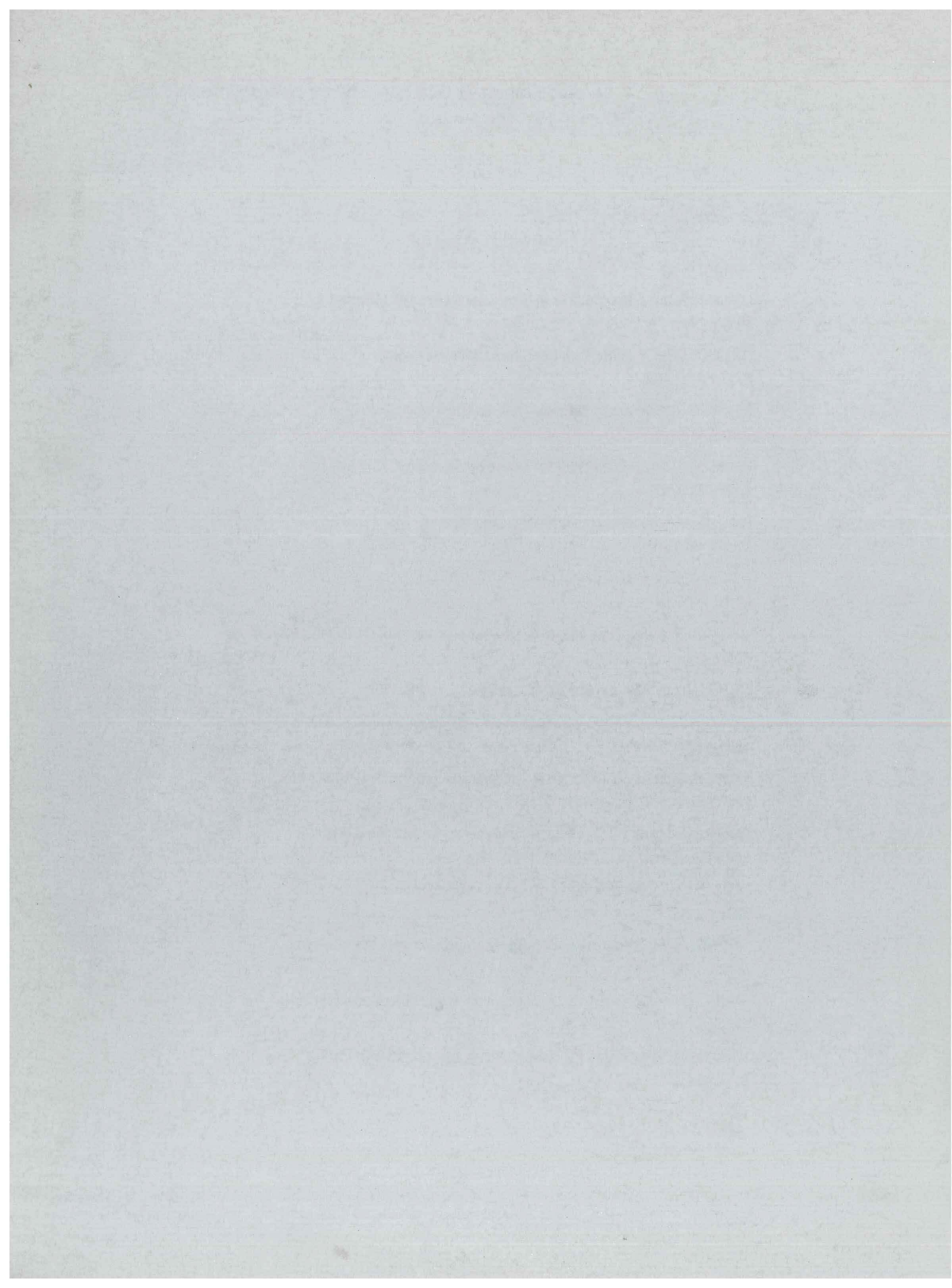
C
y las pe - nas se_es - pan - ta - rán



3. BIBLIOGRAFÍA

3. BIBLIOGRAFÍA

- COPLAND, Aaron. **Cómo Escuchar la Música**. Fondo de Cultura Económica, México, 1982
- HEMSY DE GAINZA, Violeta. **Para Divertirnos Cantando**. Ricordi, Buenos Aires, 1973
- HEMSY DE GAINZA, Violeta. **El Cantar Tiene Sentido**, Libro 1. Ricordi, Buenos Aires, 1991
- HEMSY DE GAINZA, Violeta. **El Cantar Tiene Sentido**, Libro 2. Ricordi, Buenos Aires, 1994
- KÁROLYI, Ottó. **Introducción a la Música**. Salvat Editores, Madrid, 1981
- MARTÍN, Tamara. **Música Coral**. Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1991
- MENDOZA T, Vicente. **Lírica Infantil de México**. Fondo de Cultura Económica, Mexico, 1980
- MICHELS, Ulrich. **Atlas de Música I**. Alianza Editorial, Madrid, 1989
- PATIÑO ANDRADE, Graciela. **Introducción al Canto Coral**. Editorial Guadalupe, Buenos Aires, 1968
- RAMOS B, Georgina y BIDOT, José M. **Fundamentos Teóricos de la Música I**. Editora Musical de Cuba, La Habana, 1989
- RAMOS B, Georgina y BIDOT, José M. **Fundamentos Teóricos de la Música II**. Editora Musical de Cuba, La Habana, 1989
- SANTOYS, Carlos. **Fundamentos de la Teoría Musical Volumen 1**. Real Musical, Madrid, 1995
- SANTOYS, Carlos. **Fundamentos de la Teoría Musical Volumen 2**. Real Musical, Madrid, 1996
- SALZER, Felix y SHACHTER, Carl. **El Contrapunto en la Composición**. Idea Books, Barcelona, 1999
- SILVA, Electo. **30 Canciones Populares Cubanas**. Editora Musical de Cuba, La Habana, 1984



PLAN NACIONAL DE MÚSICA PARA LA CONVIVENCIA

La música ofrece espacios de encuentro generacional, alegría, diálogo y hace visible la pluralidad de contextos y voces: es expresión del sentir de los pueblos. A partir de esta certeza, el Ministerio de Cultura adelanta el Plan Nacional de Música para la Convivencia, cuyo propósito se dirige a promover vínculos de convivencia pacífica basados en el respeto a la diversidad, el fortalecimiento y la articulación institucional, y el impulso a la participación social, mediante la práctica, la comprensión y el disfrute de la música en todas las regiones de Colombia.

Para el logro de este propósito, el Plan está impulsando escuelas de música en todo el país en torno a las prácticas de bandas, coros, orquestas infantiles y juveniles y conjuntos de música popular, mediante acciones de formación, gestión, divulgación, dotación de materiales didácticos y consolidación de sistemas de información.

PROGRAMA NACIONAL DE COROS

La expresión vocal en el país, que abarca manifestaciones y contextos diversos asociados con las músicas populares y académicas, da origen al Programa Nacional de Coros de la Dirección de Artes del Área de Música del Ministerio de Cultura. Se considera de vital importancia valorar y fomentar la práctica vocal como poderosa herramienta educativa, como instrumento de actividad y participación cultural y como una manera de estimular la creatividad, la expresión y el sentido estético, motivando al disfrute de lo artístico a través del conocimiento y ejercitación la voz humana.

El impulso y consolidación del movimiento vocal y coral en las diferentes regiones del país se fomenta a través de los componentes de formación, divulgación, gestión e información, diseñados por el Plan Nacional de Música para la Convivencia en el marco del actual Plan Nacional de Desarrollo.

El componente formativo en el campo coral se dirige a la actualización de músicos docentes y a la asesoría a sus agrupaciones en los diferentes municipios, a través de seminarios continuados, visitas locales y dotación de materiales especializados, con el propósito de mejorar la calidad y ampliar la cobertura de la práctica coral infantil y juvenil.