



Arreglo coral en estilo vocal jazz a modo de medley de dos canciones de la banda

Monsieur Periné

Autor:

Ivonn Paola Arrieta Tapia

Trabajo de grado presentado como prerrequisito para optar el título de

Músico profesional

Director:

Mg. Juan Manuel Díaz Oñoro

Facultad de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades

Programa de Música

Barranquilla

2026

Arreglo coral en estilo vocal jazz a modo de medley de dos canciones de la banda

Monsieur Periné

Autor:

Ivonn Paola Arrieta Tapia

Trabajo de grado presentado como prerrequisito para optar el título de

Músico profesional

Director:

Mg. Juan Manuel Díaz Oñoro

Facultad de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades

Programa de Música

Barranquilla

2026

Nota de aceptación

Presidente del jurado

Jurado

Jurado

Barranquilla, _____ 2024

Agradecimientos

En esta oportunidad quiero dar gracias principalmente a Dios que estuvo a mi lado en todo momento para alcanzar esta meta tan importante para mi recorrido musical, le doy gracias a mi familia por siempre confiar en mi de que lograría dar este paso tan grande. Agradezco inmensamente a mis maestros que hicieron parte de mi proceso en estos 5 años, para tener la formación artística y profesional que alcancé. Le doy gracias a las amistades que hice en este recorrido universitario; que estuvieron siempre ahí, y que convirtieron mis momentos en algo inolvidable. A pesar de las dificultades que atravesé, culmino con la cabeza en alto este gran proyecto, gracias al esfuerzo, dedicación y ese cúmulo de aprendizajes que me ayudan a cultivarme más día tras día, como Maestra en Música.

Resumen

Este trabajo consiste en arreglar dos canciones a modo de medley de la agrupación Monsieur Periné con el estilo vocal jazz.

Este trabajo fue realizado bajo el enfoque cualitativo y descriptivo para tener mejor comprensión desde el punto de vista creativo en base a la elaboración de los arreglos corales de las canciones de la agrupación Monsieur Periné. Se utilizó la investigación-creación. El resultado del proyecto es dos arreglos para ensamble coral mixto de las dos canciones de Monsieur Periné usando armonías que se trabajan en el vocal jazz.

Palabras clave:

Investigación – creación, formato coral, vocal jazz, teoría musical, Monsieur Periné.

Abstract

This project involves creating two vocal jazz-style choral arrangements of two songs by the group Monsieur Periné into a medley. The project was conducted using a qualitative and descriptive approach to gain a better understanding from a creative perspective, based on the development of choral arrangements for the songs by Monsieur Periné. Research-creation methodology was employed. The result of the project is two arrangements for mixed choral ensemble of the two songs by Monsieur Periné, using harmonies typical of vocal jazz.

Keywords:

Research and creation, choral format, vocal jazz, music theory, Monsieur Periné.

Tabla de contenido

Resumen	5
Introducción	11
Planteamiento del problema.....	12
Justificación	13
Objetivos	15
Objetivo general	15
Objetivos Específicos.....	15
Marco teórico.....	16
Vocal jazz	16
<i>Intercambio modal.....</i>	<i>23</i>
<i>Dominantes secundarias</i>	<i>27</i>
<i>Acordes no dominantes con tensiones</i>	<i>30</i>
<i>Dominantes con tensiones.....</i>	<i>32</i>
<i>Ejemplo en Do mayor:.....</i>	<i>34</i>
<i>Progresión ii V I</i>	<i>36</i>
<i>Sustituto tritonal (acorde sustituto)</i>	<i>40</i>
<i>Rearmonización.....</i>	<i>43</i>
Metodología	46
Tipo y Diseño de Investigación.....	46

Población y Muestra.....	47
Técnicas de Investigación	47
Resultados	49
Análisis de las dos canciones escogida desde el punto de vista armónico y rítmico.	
49	
<i>Bailar Contigo</i>	<i>49</i>
<i>Análisis armónico de Abide with me, del grupo vocal Accent.....</i>	<i>50</i>
<i>Análisis armónico de la canción Misty de The Real Group</i>	<i>56</i>
Proceso de elaboración de los arreglos	59
<i>Bailar Contigo</i>	<i>59</i>
<i>Nuestra canción.....</i>	<i>71</i>
Conclusiones	91
Recomendaciones	92
Referencias bibliográficas	94
Anexos	98
Anexo	98

Tabla de figuras

Figura 1.	18
Figura 2.	19
Figura 3.	20
Figura 4.	20
Figura 5.	21
Figura 6.	21
Figura 7.	22
Figura 8.	22
Figura 9.	23
Figura 10.	24
Figura 11.	25
Figura 12.	27
Figura 13.	28
Figura 14.	29
Figura 15.	30
Figura 16.	31
Figura 17.	32
Figura 18.	33
Figura 19.	33
Figura 20.	34
Figura 21.	36
Figura 22.	38
Figura 23.	39

Figura 24.	40
Figura 25.	41
Figura 26.	42
Figura 27.	44
Figura 28.	51
Figura 29.	52
Figura 30.	53
Figura 31.	54
Figura 32.	55
Figura 33.	57
Figura 34.	58
Figura 35.	60
Figura 36.	61
Figura 37.	62
Figura 38.	62
Figura 39.	63
Figura 40.	64
Figura 41.	65
Figura 42.	66
Figura 43.	67
Figura 44.	68
Figura 45.	69
Figura 46.	70
Figura 47.	71

Figura 48.	72
Figura 49.	73
Figura 50.	74
Figura 51.	75
Figura 52.	76
Figura 53.	77
Figura 54.	78
Figura 55.	79
Figura 56.	80
Figura 57.	81
Figura 58.	82
Figura 59.	83
Figura 60.	84
Figura 61.	85
Figura 62.	86
Figura 63.	87
Figura 64.	88
Figura 65.	89
Figura 66.	90

Introducción

Este trabajo consiste en arreglar dos canciones a modo de medley de la agrupación Monsieur Periné con el estilo vocal jazz.

Esta idea fue realizada bajo el enfoque cualitativo y descriptivo para tener mejor comprensión desde el punto de vista creativo en base a la elaboración de los arreglos corales de las canciones de la agrupación Monsieur Periné.

Se tuvo en cuenta el sistema de Investigación-creación, en donde mediante la consulta de diferentes fuentes reconocidas que abordan herramientas importantes del estilo jazz: Dominantes secundarias, sustitutos tritonales, dominantes con tensiones, acordes con tensiones, progresión ii V I, intercambio modal y Rearmonización. De esta manera se logra llevar a cabo los dos arreglos vocales de las obras de dicha agrupación.

Es de anotar que adicional se comparó con dos ejemplos de arreglos corales de dos agrupaciones conocidas que son Accent, the real Group en donde manejan el estilo vocal jazz.

La población fue establecida por el repertorio musical de la agrupación y la muestra se centra en las dos obras seleccionadas y enfocadas desde el jazz fusión, resaltando los elementos musicales característicos también de la agrupación.

Planteamiento del problema

Monsieur Periné es una banda colombiana que combina diversos géneros musicales como el Jazz, Swing, música tradicional colombiana, Bolero, Pop, entre otros géneros, que plasman en sus canciones y se hace llamar su estilo como "Suin a la colombiana"(sic) (Forero, 2014, p. 92; Báez, p. 1).

La agrupación inició en Bogotá en el año 2008, presentándose en eventos como matrimonios, cumpleaños, cócteles, fiestas empresariales. Esta banda ha ganado reconocimiento del público juvenil que a su vez muchos premios como el Latin Grammy en la categoría Mejor Artista Nuevo, en el año 2015. Sus canciones han sido populares en las redes sociales como TikTok y Spotify teniendo como mayor audiencia jóvenes de distintas partes del mundo, en el que se circulaba el tema "nuestra canción" que los hizo subir la fama y nivel en su carrera musical y todo tipo de audiencia tanto nacional como internacional. (Radionica, p. 4, p. 9; Universidad de los Andes, p. 5)

Por otra parte, en el ámbito coral latinoamericano, el repertorio se ha centrado tradicionalmente en obras académicas, música sacra, arreglos de folclor o adaptaciones de canciones populares universales, lo cual ha limitado en parte la exploración de propuestas contemporáneas propias de la región. En este contexto, a pesar de la riqueza musical y estilística que ofrece el repertorio de esta agrupación, logrando reconocimiento internacional con un estilo consolidado y caracterizado por la innovación y el diálogo entre lo tradicional y lo moderno, no se encuentran registros de arreglos corales de sus canciones, lo que evidencia un vacío tanto en el campo de la práctica coral como en la investigación académica. Esta ausencia limita la

posibilidad de ampliar el repertorio coral hacia expresiones musicales contemporáneas que puedan conectar con públicos más diversos y, en especial, con las generaciones jóvenes.

Teniendo en cuenta lo anterior ¿Qué recursos del vocal jazz pueden incorporarse en la creación de un arreglo coral a modo de medley de dos canciones seleccionadas de Monsieur Periné para coro mixto de pequeño formato?

Justificación

El gusto de la investigadora e interés por los arreglos polifónicos y observación de la poca actividad polifónica en mi ciudad y departamento. Este proyecto impulsa el crecimiento en su carrera musical, no solo como cantante, sino como arreglista coral, marcando la huella personal del investigador en el repertorio coral, buscando proponer algo más fresco e innovador, que llame la atención del público que lo llegue escuchar.

Este trabajo es importante ya que es una aportación académica, cultural y artística al campo de la música coral, en la que se destaca el estilo contemporáneo en el repertorio coral. Por lo tanto, surge la necesidad de proponer un arreglo coral de obras de *Monsieur Periné* que rescate la diversidad de géneros presentes en su música, adaptándolos a un formato coral desde una perspectiva moderna y sin perder las raíces que caracterizan sus composiciones. Con ello, no

solo se busca aportar un material novedoso al repertorio coral, sino también abrir un espacio de innovación y diálogo entre la música popular latinoamericana y el lenguaje coral académico, ofreciendo una propuesta única y de valor artístico que no ha sido desarrollada previamente.

Esta investigación es útil para grupos corales, que buscan propuestas innovadoras y accesibles y a su vez promoviendo la música popular en el contexto académico, que despertará el interés de todo público difundiendo expresiones culturales híbridas.

Este proyecto es beneficioso para la formación de alternativas creativas, no solo apto para coros independientes, sino también para instituciones educativas y universidades, promoviendo la difusión cultural con géneros conocidos valorados dentro de la cultura latinoamericana, enriqueciendo el repertorio coral popular con fusión de géneros latinoamericanos, beneficiando a grupos corales, docentes y directores de música, estudiantes, por lo que tiene una amplia utilidad.

Propone algo innovador en el repertorio latinoamericano, especialmente colombiano, tanto tradicional como actual, y que mejor manera de presentarlos de forma coral con adaptación de géneros populares que puede ser ampliada a otros contextos. Promueve el interés investigativo con base en la relación de lo tradicional y lo contemporáneo en la música latinoamericana.

Objetivos

Objetivo general

Crear un arreglo coral a modo de medley en estilo vocal jazz, a partir de dos canciones seleccionadas de la banda Monsieur Periné, para coro mixto de pequeño formato.

Objetivos Específicos

Analizar las características armónicas, melódicas y rítmicas de las canciones seleccionadas.

Examinar los recursos característicos del vocal jazz susceptibles de incorporarse a la escritura.

Desarrollar el proceso de elaboración del arreglo, teniendo en cuenta las bases fundamentales de la armonía jazz.

Marco teórico

Vocal jazz

Según Ken Tamplin (2025) Jazz singing, often referred to as “vocal jazz,” is a unique and expressive form of music that combines elements of jazz improvisation with vocal technique. It involves interpreting and performing jazz standards, as well as creating improvised melodies and scatting. Jazz singing requires a deep understanding of the genre and the ability to navigate complex harmonies, while maintaining vocal control and a sense of phrasing¹.(párr.1)

Por otro lado, Lara Marie Moline (2022) dice que This new vocal style brought about a unique aspect of the jazz idiom in that it expanded upon the vocal jazz style by creating tight harmonies within a group of vocalists that were often only heard within an instrumental jazz big band. ²(p.5)

Tamplin (2025) Continúa diciendo que Jazz singing is characterized by its improvisational nature, rhythmic complexity, and expressive phrasing. Jazz vocalists often use scatting, a form of vocal improvisation that involves using nonsense syllables to create melodies and rhythms. They

¹ El canto jazz, a menudo denominado «jazz vocal», es una forma musical única y expresiva que combina elementos de la improvisación jazzística con la técnica vocal. Implica la interpretación de estándares de jazz, así como la creación de melodías improvisadas y el scat. El canto jazz requiere un profundo conocimiento del género y la capacidad de desenvolverse con armonías complejas, manteniendo el control vocal y un buen fraseo.

² Este nuevo estilo vocal aportó un aspecto único al lenguaje del jazz, ya que amplió el estilo vocal del jazz creando armonías cerradas dentro de un grupo de vocalistas que a menudo solo se escuchaban dentro de una gran banda de jazz instrumental.

also incorporate various vocal techniques such as vibrato, slides, and glissandos to add depth and emotion to their performances ³(párr.3)

Por otra parte, Andrew Baguisa Evangelista (2022) dice que el Vocal jazz technique tends to emphasize conversational vowel shapes and articulation. Vocal jazz tone utilizes straight tone, “degrees of resonance,” and minimal variations in dynamic range. Jazz style dictates the timbre and level of breath in vocal tone. Lyrics tend to shape phrasing and variations in intonation. ⁴(p.19)

Voicing

El *voicing* según Kate Brunotts (2023) “los voicings de acordes son las distintas formas en que pueden expresarse los acordes. Los voicings crean el contexto de los acordes dentro de una progresión, y el matiz añadido puede convertir acordes básicos superficiales en algo que parezca más complejo.” (párr. 3).

Existe una alternativa para modificar la inversión de los *voicings*, que explican Ted Pease y Ken Pulling (2001), diciendo que

Standard four-note voicing techniques include four-way close, drop2, drop3 and drop2+4. We can expand the number of parts to five by simply doubling the lead, duplicating the melody either one octave above or below the lead voice... Note that although we are

³ El canto jazz se caracteriza por su naturaleza improvisada, su complejidad rítmica y su fraseo expresivo. Los vocalistas de jazz suelen utilizar el scat, una forma de improvisación vocal que consiste en usar sílabas sin sentido para crear melodías y ritmos. También incorporan diversas técnicas vocales como el vibrato, los slides y los glissandos para añadir profundidad y emoción a sus interpretaciones.

⁴ La técnica vocal del jazz tiende a enfatizar la articulación y la forma de las vocales propias de la conversación. El tono vocal del jazz utiliza un registro llano, distintos grados de resonancia y mínimas variaciones en el rango dinámico. El estilo jazzístico determina el timbre y el nivel de respiración en la voz. La letra suele influir en el fraseo y las variaciones de entonación.

writing for five instruments, we are still dealing with voicings of only four notes -that is, four different pitch names⁵ (p. 24).

Figura 1.

Voicings según Pease & Pulling

Four-way close, double lead (8vb)

The musical score is written for five instruments: Tpt./Gtr., Alto, Ten., Trb., and Bari. It is in 4/4 time and features a key signature of one flat (Bb). The score is titled "Four-way close, double lead (8vb)". The chords are F7, D7, (ch), C7sus4, Bb7sus4, and F6. The piece ends with a "Fine" and "D.C. al Fine" instruction. A drum part is indicated with a "2" and "drums" label.

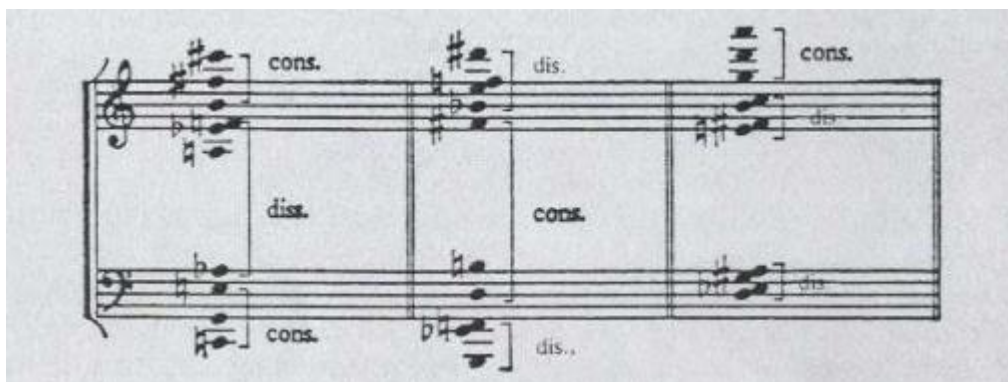
Nota: Tomado de Pease & Pulling (p. 68)

Los *voicings*, según Vincent Persichetti (1985) "pueden distribuirse para producir cualquier forma deseada o para crear varias áreas consonantes o disonantes. La combinación de intervallos consonantes o disonantes puede originar una porción base, media o superior del acorde, consonante o disonante" (p. 166).

⁵ Las técnicas estándar de voces de cuatro notas incluyen el cierre de cuatro vías, drop2, drop3 y drop 2+4. Podemos ampliar el número de partes a cinco simplemente duplicando la voz principal, duplicando la melodía una octava por encima o por debajo de la voz principal. Tenga en cuenta que, aunque estamos escribiendo para cinco instrumentos, todavía estamos tratando con voces de solo cuatro notas, es decir, cuatro nombres de tonos diferentes.

Figura 2.

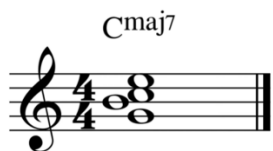
Voicings según Persichetti.



Nota: Tomado de Persichetti (p. 166).

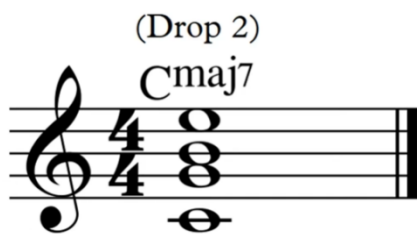
También afirma Sabatella (1994) acerca de los *voicings* que una forma de añadir más notas es sacarlas de una escala que no se encuentre en el *voicing* básico y tocarlas en octavas por encima de él. Por ejemplo, en un piano, para un Dm7 con “F A C E” en la mano izquierda, se podría tocar “D D” o “G G” con la derecha. Generalmente es una buena idea evitar el duplicar notas en los *voicings* ya que, a medida que se van tocando todas las notas posibles, se consigue el sonido completo, sin embargo, las octavas en la mano derecha suenan bien en este contexto. También se puede añadir una nota, una cuarta o una quinta, por encima de la base de la octava. Por ejemplo, con la misma mano izquierda de antes, se podría tocar con la derecha “D G D” o “G D G” (p. 87).

Ahora bien, explica Villalobos (2021) que “en música, *drop* es un término que proviene del inglés y se traduce en caer, simplemente consiste en dejar caer una nota bajándola una octava y según la nota que se desplace es el nombre que obtienen” (seg 00:14- 00:28). Sigue Villalobos (2021) explicando sobre los tipos de *drops* que existen en música. Explica que “el drop 2 consiste en desplazar la segunda nota de un *voicing* una octava hacia abajo” (seg 00:31-00:35).

Figura 3.*Drops según Villalobos**Nota:* Tomado de JazzUV Educación

Continúa diciendo Villalobos (2021) que imagines que tenemos el siguiente *voicing*, que es producto de la armonización de una nota. En este caso se utiliza la técnica *drop 2*, porque la segunda voz se produce en la tercer una tensión, que se muestra en el ejemplo expuesto:

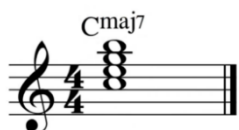
(00:50- 1:10).

Figura 4.*Drops según Villalobos**Nota:* Tomado de JazzUV Educación

Sigue Villalobos (2021) explicando que “al tener las mismas notas, pero acomodadas de manera diferente se obtiene una sonoridad más amplia, evitando esa tensión que en algunos casos puede ser incómoda, brindando al voicing un carácter diferente”. Villalobos (seg 00-36---0:38) continúa hablando que “en el drop 3 bajamos la tercera voz” (min 1:13-1:26).

Figura 5.

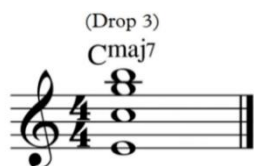
Drops según Villalobos



Nota: Tomado de JazzUV Educación

Figura 6.

Drops según Villalobos

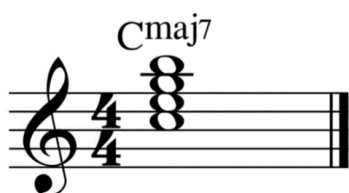


Nota: Tomado de JazzUV Educación

Continúa Villalobos (2021) diciendo que “para el drop 3 igual, bajamos la tercera voz una octava” (min 1:27-1:30). Villalobos (2021) continúa hablando de que “en el drop 2 y 4 bajamos la segunda y la cuarta voz del voicing” (seg 00:40 – 00:44).

Figura 7.

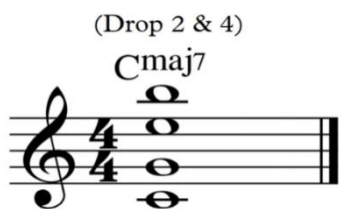
Drops según Villalobos



Nota: Tomado de JazzUV Educación

Figura 8.

Drops según Villalobos



Nota: tomado de JazzUV Educación

Villalobos (2021) dice que “Y por último en el drop 2 y 4 lo mismo, se bajan dichas voces, por lo general se aplica este tipo de drop en voicings agudos para que las notas al descender no queden muy graves” (min 1:38- 1:49). Finaliza Villalobos (2021) diciendo que “el empleo de estas técnicas siempre va a depender del contexto, ya sean cuestiones de registro, tipo de voicing o simplemente la sonoridad o carácter que le quieras brindar a tu música” (min 1:58 – 2:09).

Intercambio modal

Según Cordantonopulos (2002) “**EI INTERCAMBIO MODAL** (sic) es tomar prestados grados del campo armónico de otros modos llamados ‘paralelos’, y sustituir a los diatónicos del mayor o del menor que ya conocemos”. (p.104). Cordantonopulos (2002) añade que “si estamos en el campo armónico de C mayor, se pueden construir los campos armónicos de los modos paralelos: C dórico, C frigio, C lidio, C mixolidio, y C locrio. (p.104).

Figura 9.

Intercambio modal según Rodríguez



Nota: Tomado de teoria.com (párr.2&3)

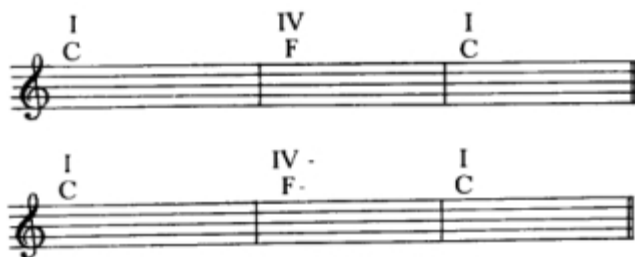
Figura 10.*Intercambio modal según Rodríguez*

Nota: Tomado de teoria.com (párr.2&3)

Sigue Rodríguez (2018) diciendo que si “escribimos V7 / IV para indicar una dominante secundaria del IV grado. Nos referimos a estos acordes como quinto del cuarto, quinto del quinto, etc. También usamos términos como dominante de la dominante”. (párr.3)

Por otro lado, Aparicio (2020) añade que "Es decir, puedo estar en una sonoridad jónica y pedir prestado o intercambiar un acorde característico el modo lidio y así presentar su sonoridad por un momento, antes de volver al jónico". (p.25).

Por otra parte, Herrera (1990) dice que "Cuando se usa intercambio modal, la modulación introtonal que se produce no es hacia otro tono, sino hacia otro modo, ya que el intercambio modal se hace desde modos paralelos, ósea igual centro tonal distintas notas" (p.122).

Figura 11.*Intercambio modal según Herrera**Nota:* Tomado de Herrera (p.122).

García, H. y Marrero, H. (2018) hablan de los acordes maj7 habituales como intercambio modal, los cuales

comparten las características de que todos son lidios. Los acordes que aparecen de manera más frecuente son:

- a) bIIImaj7: Acorde que tomamos prestado del modo Frigio.
- b) bIIImaj7: Acorde que tomamos prestado del modo Dórico.
- c) bVIImaj7: Acorde que tomamos prestado del modo Eólico.
- d) bVIIImaj7: Acorde que tomamos prestado del modo Mixolidio”. (p.21).

García y Marrero (2018) continúan hablando sobre los acordes menores habituales como intercambio modal:

estos son los acordes menores que pueden aparecer sobre el grado uno:

- a) Im7: Generalmente se suele interpretar como Eólico, aunque cada vez es más habitual encontrar músicos que lo interpretan como dórico.

b) Im6: Casi siempre se interpreta como menor melódico, aunque también se usa como dórico.

c) Im(maj7): Se puede interpretar como menor melódico o menor armónico. Lo más habitual es que sea menor melódico. (p.22)

García y Marrero (2018) dicen que "Estos son los acordes menores que pueden aparecer sobre el cuarto grado:

a) IVm7: Se interpreta como dórico.

b) IVm6: Casi siempre se interpreta como menor melódico, aunque también se usa como dórico.

c) IVm(maj7): Se interpreta como menor melódico. (p.22)

Continúan García y Marrero (2018), explicando que los acordes m7b5 (ø) habituales como intercambio son:

a) IIø: Suele formar parte de un II-V que viene del menor armónico. Cuando el II-V resuelve a un acorde menor, utilizamos la escala locria. Cuando resuelve a un acorde maj7, utilizamos la escala locria 9 natural que es el 6º modo del menor melódico.

b) #IVø: Aunque no se suele interpretar como un acorde de intercambio modal, es un acorde que aparece de forma muy frecuente. La escala que utilizaremos será la locria.

C) VIø: Se suele interpretar como un acorde que proviene del menor melódico. La escala que utilizaremos será la locria 9 natural. (p.23)

Por último, hablan sobre los acordes 7 habituales como intercambio modal que "los acordes que aparecen de manera más frecuente son:

- a) IV7: Es un acorde que tomamos prestado del menor melódico. Usaremos la escala lidia b7.
- b) bVII7: Cuando aparece en tonalidad mayor usaremos la escala lidia b7, y cuando aparece en tonalidad menor usaremos la escala Mixolidia. (p.23)

Dominantes secundarias

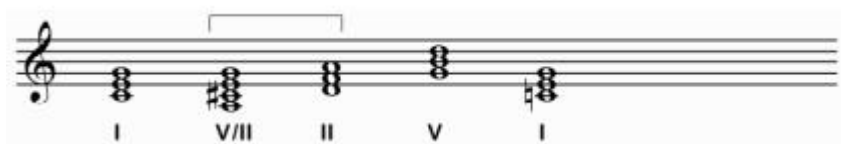
Según Luis Robles (2010) "Las Dominantes Secundarias son dominantes de acordes distintos a la tónica, muy importantes en la armonía tonal, pues la enriquecen notablemente. En este tema se aborda su definición, construcción y uso a 4 voces." (p.1)

Dice Robles (2010) que:

- Hasta ahora conocemos la dominante principal de la tonalidad (V), que normalmente precede a la tónica (I).
- Pero, los grados distintos al I también pueden ir precedidos de una dominante un tanto especial, que se llama "dominante secundaria".
- Se le denomina " V del (grado) " al que precede, aunque se cifra V / (grado) (p.1)

Figura 12.

Dominante secundaria según Luis Robles



Nota: Tomado de Luis Robles (p.1)

Robles (2010) continúa diciendo que:

“- Como ves en el ejemplo, donde aparece una dominante secundaria del II, ésta (sic)

dominante secundaria:

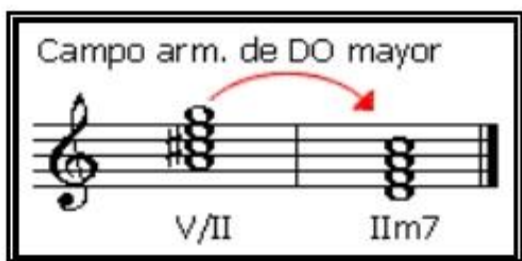
- Precede al II
- Se llama " V del II", aunque está cifrada como V/II" (p.1)

Añade Robles (2010), “las dominantes secundarias son muy útiles para ENRIQUECER el Sistema Armónico Básico. Sin ellas, puede llegar a resultar un tanto repetitivo. Por ello, es muy útil colocar, de vez en cuando, una dominante secundaria. Enriquecerá mucho la armonización.” (p. 2)

Por otra parte, Cordantonopulos (2002) dice que “si generan una tensión que necesita resolver, podemos potenciar con ellos la llegada a los grados secundarios del campo armónico.” (p. 77).

Figura 13.

Dominante secundaria según Cordantonopulos



Nota: Tomado de Cordantonopulos (p.77)

Sigue hablando Cordantonopulos (2002) que: El dominante secundario no es un acorde diatónico, es decir, que no pertenece al campo armónico. Son fáciles de reconocer porque tienen grados que no son diatónicos (en el ejemplo el DO# no pertenece a DO mayor), y se encuentran una quinta justa arriba (o cuarta justa abajo) del acorde de resolución. (p.77)

Aparte, Jorge Fernández (2020) dice que en jazz la cadencia ii-V ya hemos visto que es la más importante. Pues bien, en el caso que nos atañe es frecuente que después de la dominante de la dominante, primero se haga el grado II y luego ya resuelva en el V. (párr.12).

Figura 14.

Dominante secundaria según Fernández



Nota: Tomado de Clases Guitarra Online (párr.12)

Por otra parte, Pistón (1941) menciona “la forma más sencilla y natural de introducir una dominante secundaria es hacer que proceda de un acorde que se pueda interpretar como una triada normal en la tonalidad de la tónica secundaria.” (p.251-252).

Figura 15.*Dominante secundaria según Pistón**Nota:* Tomado de Pistón (p.252)

Continúa Pistón “En ese caso, el grupo de tres acordes (de los cuales la dominante secundaria es el segundo) se podría considerar como perteneciente a la tonalidad pasajera, pero los acordes primero y tercero podrían ser aun miembros de la tonalidad principal”. (p.251-252).

Acordes no dominantes con tensiones

Barrios (2024) nos dice que “Los acordes con tensiones se forman añadiendo notas a las cuatríadas (sic) a partir de la séptima en intervalos (sic) de tercera. Son estas notas añadidas las llamadas **tensiones** o extensiones: la 9ª(novena) la 11ª(onceava) y la 13ª(treceava)”. (parr.1)

Continúa diciendo Barrios (2024) que “**las tensiones aportan un nivel superior de complejidad armónica a las cuatríadas**. Cada tensión resuelve de forma natural a una determinada nota a distancia de uno o medio tono; esta nota suele ser una integrante del acorde que viene inmediatamente después.” (parr.2)

Por otra parte, el video de Francisco Soto Aparicio (2022) “Primero que todo, ¿qué son las tensiones? Si tenemos una tríada de Do mayor tenemos tres notas, si agregamos una séptima

tenemos un Cmaj7 en este caso y tenemos cuatro notas. Cuando añadimos notas por encima se le llaman **novenas**, que sería una segunda; **oncenas**, que sería una cuarta; y **trecena**, que sería una sexta. Estos nombres vienen porque son superiores a la octava en cuanto al fundamento generativo del acorde por terceras."(min 1:06- 1:41).

Figura 16.

Acordes con tensiones según Aparicio



Nota: Tomado de Cresciente - Teoría Musical & Composición.

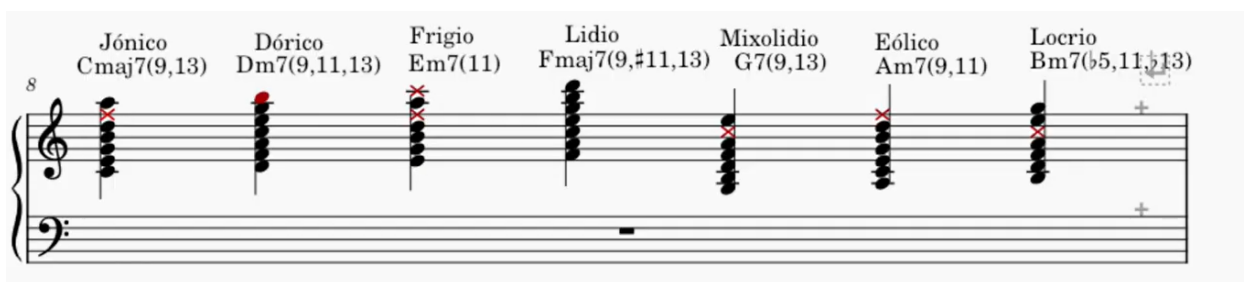
Continúa diciendo que “Pero cuidado, porque no todas estas extensiones se pueden utilizar.” (min 2:14- 2:18).

Prosigue Aparicio (2022) diciendo que “como es la regla, ¿Qué tensiones son disponibles y qué tensiones no están disponibles? Esto va a depender del acorde como tal y la regla es la siguiente: las tensiones que están disponibles están **un tono por arriba** de una nota del acorde, ósea de la fundamental, de la tercera, de la quinta o de la séptima. Si están a **medio tono por arriba**, de la fundamental, de la tercera, de la quinta o de la séptima, entonces no están disponibles.” (min 2:20-2:48).

Aparicio (2022) dice "Les preparé un pequeño cuadrado donde puse todos los grados de la escala de Do mayor y sus tensiones: (min 5:17-5:23)

Figura 17.

Acordes con tensiones según Aparicio



Nota: Tomado de Cresciente - Teoría Musical & Composición.

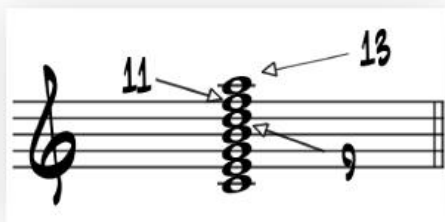
Dominantes con tensiones

Ted Pease and Ken Pulling (2001) dicen que “Tensions (9ths, 11ths, and 13ths) are the upper structure extensions of seventh chords. They are called tensions because they create intervallic dissonance. They produce a richer, more tense quality than that of a basic chord sound, which relies strictly on chord tones⁶. (p. 11)

⁶ Las tensiones (9nas, 11vas y 13vas) son las extensiones de la estructura superior de los acordes de séptima. Se llaman tensiones porque crean disonancia interválica. Producen una cualidad más rica y más tensa que la de un sonido de acorde básico, el cual se basa estrictamente en las notas del acorde.

Figura 18.*Tensiones en acordes según Hernández**Nota:* Tomado de Pere Hernández Music (párr.4)

Dice Hernández (2025) que “Estas notas se agregan a partir de la estructura básica del acorde, formando lo que se conoce como «superestructura».” (Párr. 4)

Figura 19.*Tensiones en acordes según Hernández**Nota:* Tomado de Pere Hernández Music (párr.5)

Añade Pere Hernández (2025) que “de estas notas, algunas se consideran «aceptadas» y otras «a evitar». Por ejemplo, la onceava (Fa) puede chocar con la tercera mayor (Mi) generando disonancia no deseada. (párr.6)

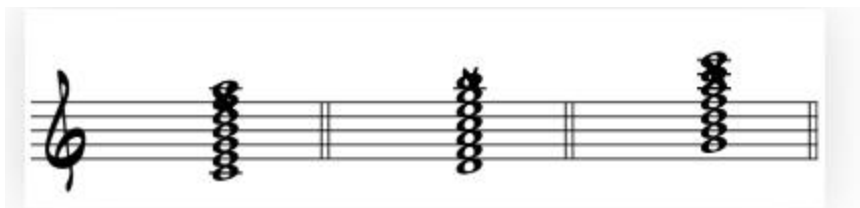
Ejemplo según Pere Hernández (2025)

Ejemplo en Do mayor:

- *Acorde Do7M*: Tensiones recomendadas: 9 (*Re*) y 13 (*La*). *La 11 (Fa)* se evita porque choca con la tercera mayor.
- *Acorde Re menor 7*: Tensiones recomendadas: 9 (*Mi*) y 11 (*Sol*). *La 13 (Si)* se evita por generar un «falso tritono».
- *Acorde Sol7* (dominante): Tensiones recomendadas: 9 (*La*) y 13 (*Mi*). *La 11 (Do)* se evita porque choca con la tercera mayor. (párr. 7). Pero se puede usar la #11 (nota de la investigadora).

Figura 20.

Tensiones en acordes según Hernández



Nota: Tomado de Pere Hernández Music (parr.7)

Por último, Hernández dice que “Las tensiones son un recurso poderoso para enriquecer la armonía de tus canciones. Saber cuáles usar y cuáles evitar te ayudará a darle un sonido más profesional a tu música.” (párr.8)

Según Cordantonopulos (2002) “el acorde mayor con séptima menor corresponde a la estructura de acorde dominante, que se puede aplicar a dominantes y sustitutos tritonales principal, secundarios y extendidos, y acordes de intercambio modal.” (p.117). Continúa Cordantonopulos (2010) diciendo que

Es el más estable de todos, porque puede soportar como tensión casi todas las notas de la escala. Esto significa que armoniza con la mayoría de las notas de una melodía. En el caso de que estemos rearmonizando, nos da mucha libertad para usarlo y agregar una tensión en muchos lugares de la base armónica. (p.117)

Ted Pease and Ken Pulling (2001) prosiguen hablando que

In order to voice chords effectively in a variety of ways, arrangers and players need to understand that only certain non-chordal tones qualify as "available tensions ". While creating dissonance, these available tensions do not change the fundamental quality of the chord or create an unpleasing cash⁷. (p.11)

⁷ Para emplear las voces de acorde de manera efectiva en una variedad de formas, los arreglistas y músicos necesitan comprender que solo ciertas notas que no son del acorde califican como "tensiones disponibles". Mientras crean disonancia, estas tensiones disponibles no cambian la cualidad fundamental del acorde ni crean un choque desagradable.

Progresión ii V I

Mark Levine (1995) dice sobre esta progresión que “the I ii and V chords often occur as a ii-V-I chord progression, the most common chord progression played in jazz”⁸ (p. 19).

Sabatella lo ejemplifica así:

/C maj7/ Dm7 G7/ Em7 A7 / Dm7 / G7/ C maj7/

(Tomado de Sabatella, p. 67)

Por otro lado, el compositor Enric herrera (1990) habla de la relación básica del ii -V en una progresión ii V I. Inicia Herrera (1990) explicando que la relación de estas conducciones es muy frecuente, fácil de reconocer y usualmente, la duración del acorde supertónica con séptima menor (ii-7) toma la primera mitad de la duración y la otra mitad el acorde dominante con séptima; es decir, V7.

Figura 21.

Relación ii-V según Herrera



Nota: Tomado de Herrera (p.80)

⁸ Los acordes I ii y V a menudo ocurren como una progresión de acordes ii-V-I, la progresión de acordes más común tocada en el jazz.

En el ejemplo expuesto de Herrera (1990), la conducción de acordes diatónicos inicia con la tónica en la que se centra la conducción. luego está un A-7 actúa con función de ii del G7. Esta el D-7 actúa también con función de ii con respecto a G7 y del acorde G7 con función de quinta de la tónica. En los demás compases se repite el mismo patrón en el que E-7 actúa en función de ii de A-7 y el acorde A-7 en función de ii de D-7 y ya de ahí en adelante, se da la conducción básica; es decir, el ii V (D-7, G7) para regresar a la tónica C (p.80).

Finaliza Herrera (1990) indicando que todos acordes presentes tienen relación con la tonalidad principal, C mayor y por lo tanto son diatónicos y se percibe la relación entre ellos, generando movimientos naturales, encaminándose por pequeñas progresiones ii V, hasta llegar a la tónica (p.80).

Por su parte, Gómez (2017) afirma que “Esto significa que el *movimiento entre las fundamentales* de IIm yV es similar al encadenamiento V-I. Lo anterior explica por qué (sic) la progresión IIm-V-I es una de las más utilizadas en *música de todos los géneros*” (p.20).

Por otro lado, Sabatella (1994) dice que, si se sabe que la tonalidad principal es C maj7, la modulación que se desea debe ser de manera sutil de tal forma que utilizamos tonos comunes a las dos escalas (p. 67).

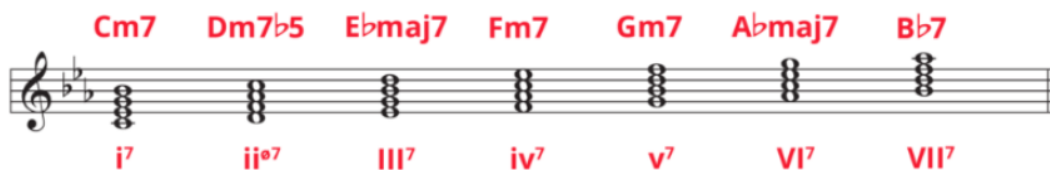
Continúa diciendo Sabatella (1994) que la progresión se basa en progresiones mayores y menores enriqueciendo por ejemplo una simple quinta (G7), aplicando la herramienta del sustituto tritonal (La 5ª del acorde), se reemplaza por otra nota a tres tonos de distancia; es decir, un Db7. En las notas que conforman los dos acordes, la dominante contiene dos notas comunes al sustituto, de ésta, que son Si y Fa, notas que auditivamente suenan agradables y enriquecen la progresión dándoles un color distinto. (p. 68). También dice este autor que, si se emplea la

progresión en tonos menores, no hay necesidad de alteraciones, ni sustitutos para llevar ese arreglo al formato del jazz, ya que los tonos menores tienen dichas alteraciones y por consiguiente poseen la estructura rica del jazz, aunque esto no quiere decir que no se puedan experimentar más allá de lo expuesto y utilizar las mismas técnicas de los tonos mayores. (p. 70).

Según Castro (2024), otro experto en la progresión 2-5-1, habla de que “The 2-5-1 chord progression works similarly to minor keys. But let’s review the diatonic chords in a minor scale first. Here is the C minor scale with diatonic chords:”⁹ (párr. 16).

Figura 22.

Progresión 2-5-1 en tonos menores según Castro



Nota: Tomado de Pianote (párr. 16).

⁹ La progresión de acordes II-V-I funciona de forma similar a las tonalidades menores. Pero primero, repasemos los acordes diatónicos en una escala menor. Aquí está la escala de Do menor con acordes diatónicos:

Sigue con el ejemplo diciendo que “If we take the ii, the V, and the i from this set, we create this.”¹⁰(párr.17).

Figura 23.

Progresión 2-5-1 en tonos menores según Castro



Nota: Tomado de Pianote (párr.17)

Castro (2024) concluye diciendo que “Notice that we raise the B-flat to a B on the V chord. That’s because raising the seventh note of a minor scale (B-flat in our case) creates a more resolved sound”¹¹. (párr. 18). Lo cual se representa así:

¹⁰ Si tomamos el ii, el V y el i de este conjunto, creamos esto:

¹¹ Observa que elevamos el Si bemol a Si en el acorde de dominante. Esto se debe a que elevar la séptima nota de una escala menor (Si bemol en nuestro caso) crea un sonido más resuelto.

Figura 24.

Progresión 2-5-1 en tonos menores según Castro



Nota: Editado por el investigador.

Sustituto tritonal (acorde sustituto)

Según Cordantonopulos (2002), los sustitutos tritonales se pueden encontrar también con el nombre de dominantes sustitutos. Son acordes dominantes también (acorde mayor con séptima menor) que se utilizan en el lugar de la dominante principal y de los secundarios (p. 78).

Prosigue Cordantonopulos (2002) afirmando que "Sustituto" se los denomina porque pueden sustituir a los dominantes principal y secundario, y "tritonal" porque contienen el mismo tritono (p. 78).

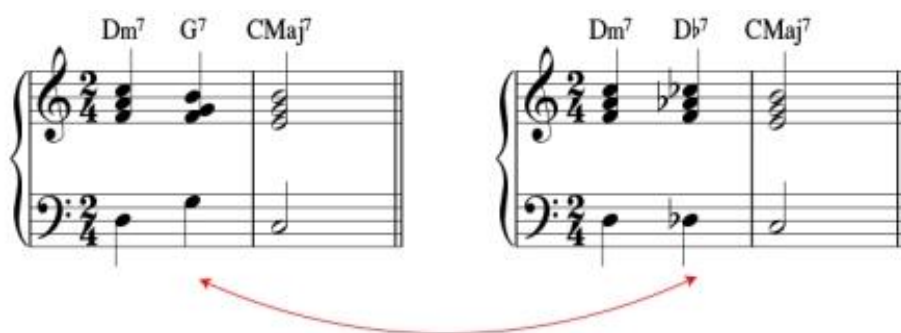
Según Fernández (2022) “La sustitución tritonal consiste en *sustituir un acorde de séptima de dominante por otro dominante a distancia de 5b* (quinta disminuida), o lo que es lo mismo, tres tonos. Ejemplo: Un A7 podría sustituirse por un Eb7.” (párr.4).

Añade Fernández (2022) que “este intervalo se suele conocer como **tritono**, ya que la distancia que hay es de **tres tonos enteros**, y era conocido en la antigüedad como el “diabulus in música” (el diablo en la música) por su carácter disonante” (parr.5).

El maestro Rodríguez (2020) muestra “un corto ejemplo en que sustituimos el acorde de sol (sic) dominante por reb (sic) dominante:” (párr. 2)

Figura 25.

Sustituto tritonal según Rodríguez



Nota: Tomado de teoria.com (parr.2)

Por otro lado, Barrios (2023) dice que “El tritono es un intervalo muy inestable, que necesita resolución. La resolución del tritono en los dominantes puede producirse de dos formas: cromáticamente hacia dentro o hacia afuera. Según el tipo de resolución estaremos hablando de un dominante o su sustituto tritonal.” (parr.6). Prosigue Barrios (2023) diciendo que “por ejemplo, el acorde C7 tiene su tritono entre las notas mi y si bemol, tercera y séptima menor respectivamente.” (párr.7).

Herrera dice que “el acorde Gb7, que es el sustituto tritonal de C7, contiene el mismo tritono, pero invertido. En este caso la nota se si bemol funciona como tercera y la nota mi como séptima.” (párr. 8).

Figura 26.*Sustituto tritonal según Barrios*

Nota: Tomado de comamusical (parr.8)

Respecto al ejemplo expuesto de Barrios (2023) añade que "La resolución natural del acorde de C7 es sobre el acorde F. En este caso el tritono resuelve hacia dentro. La nota mi resuelve a la nota Fa del acorde de F y la nota si bemol resuelve en la nota la del mismo acorde." (parr.9)

Sigue Barrios (2023) diciendo que "Podemos resolver el mismo tritono hacia fuera si lo identificamos como el tritono del acorde Gb7." (parr.10). Añade Barrios (2023) que "si planteamos el acorde Gb7 como acorde original, ocurre la inversa: el tritono de Gb7 resuelve hacia dentro y el de su sustituto, C7, hacia fuera." (párr. 12).

Rearmonización

Según Eddie Bond (2023) “La Rearmonización es la práctica de alterar la estructura armónica de una canción manteniendo intacta la melodía. Esta técnica permite a los músicos inyectar nueva vida a composiciones conocidas, ofreciendo una nueva perspectiva de melodías conocidas”. (parr.3)

Según Herrera (1981) la rearmonización se trata del proceso de modificar o agregar acordes dentro de la progresión armónica expuesta y es un tema que aborda distintos temas como la sustitución de acordes que su función tonal se asemeja a la las conducciones plasmadas y así mismo podemos incorporar acordes con funciones similares, uso de dominantes secundarias, progresión II-V o II-V de manera cromática o como también, rearmonizar mediante acordes aumentados, disminuidos entre otros recursos que ayudan a una rearmonización enriquecida.(p.145)

Por otro lado, Sabatella (1992) dice que hay diversas formas simples para rearmonizar y que son aplicables, pero sin interferir con el papel del solista o voz principal.

Un ejemplo es la sustitución por tritono, o sea que cada vez que se indique un acorde de séptima dominante, el acompañamiento se puede reemplazar por otro acorde que también sea séptima dominante, que tiene una distancia de tritono. Con este recurso se genera la misma tensión que cuando el solista realiza la sustitución. Otro recurso par rearmonizar es modificar la cualidad del acorde escrito, como interpretar el acorde D7 alt en vez del acorde Dm, entre otros recursos. (p.93)

Cordantonopulos (2002), por su parte dice que, si se hacen modificaciones, todo dependerá exclusivamente de las notas de la melodía, ya que en ocasiones puede haber ciertos conflictos

con el acorde que se elija, para rearmonizar. En estos casos, antes de descartar un nuevo acorde, es conveniente hacer un análisis, para saber si es recomendable dejar la melodía original, como estaba o emplear la rearmonización del pasaje, que conllevaría ajustar algunas notas melódicas.

(p.110) Cordantonopulos (2002), continúa diciendo que en este tipo de armonización se

reemplaza o se agrega acordes diatónicos que hacen parte de las mismas funciones armónicas.

Aunque haya color sonoro diferente dentro de la pieza, se conservan las estructuras básicas de las tres funciones principales y en caso dado, de que existan cadencias, estas mantendrán su mismo movimiento en la obra.

Afirma también que “dentro de las funciones sustitutas se puso de ejemplo "Let it be" con sustitución de acordes con la misma función armónica”. (p.110).

Figura 27.

Rearmonización según Cordantonopulos

The figure displays two musical staves for the song "Let it be" in F major, illustrating harmonic analysis and reharmonization.

Top Staff: Let it be con armonías originales

Measures 1-4: F (I tónica), C (V dominante), Dm (VIIm func. tónica).
 Measures 5-8: Bb (IV subdomin), F (I tónica), C (V dominante), Bb (IV subdom), F (I tón).

Bottom Staff: Rearmonización de Let it be a través de acordes diatónicos con la misma función armónica.

Measures 1-4: F (I), Dm7 (VIIm7), C (V), F (I), Dm7 (VIIm7).
 Measures 5-8: Gm7 (IIIm7), Dm7 (VIIm7), Em7(b9) (VIIIm7(b5)), Gm7 (IIIm7), Bb (IV), Dm (VIIm7).

Nota: Tomado de Cordantonopulos. (p.111).

Cordantonopulos (2002) comenta que “en este caso, la rearmonización se realizó agregando y reemplazando acordes, pero puede optarse por una cosa o por la otra en forma individual.” (p.111).

Cordantonopulos (2002) añade también que las tres cadencias resaltadas, mantienen el mismo movimiento, tanto la versión original como la armonización expuesta en la imagen, que, por esa razón, se hizo un cuadro comparativo. Con esto en mente, las variaciones pueden aparecer dentro de un mismo tipo de cadencia que pueden ser cadencias auténticas rotas o cadencias que aplican sustituciones. (p.111).

Metodología

Tipo y Diseño de Investigación

El diseño determinado de esta investigación es cualitativo, dado que se orienta a la comprensión profunda de los procesos creativos y expresivos involucrados en la construcción de los arreglos corales de las canciones de Monsieur Periné que justamente se confirma este concepto

Este trabajo se desarrolló por el diseño descriptivo, la cual busca determinar las etapas, decisiones y reflexiones, durante el proceso de creación musical. Este carácter descriptivo permite analizar y registrar de manera sistemática las acciones artísticas de la propuesta coral que se confirma esta idea en este texto la cual “Estos aportes evidencian la existencia de otras formas de generación de conocimiento que difieren de la investigación tradicional y que se dan fuera de los circuitos académicos.” (Tania Catalina Delgado. Diseñadora Industrial, 2015) que busca exponer algo más innovador ante la audiencia.

A su vez, la investigación se fundamenta en la investigación-creación, entendida como una modalidad de análisis que vincula la práctica artística con la producción de conocimiento. Según un texto, el cual habla de la construcción del concepto de investigación-creación, “el cual busca potencializar la creación para que los diferentes métodos y productos (como coreografías, creaciones musicales, piezas de diseño y arquitectónicas, etc.), que tradicionalmente se desarrollan en estas áreas, sean parte integral de procesos de generación de conocimiento, y

entendidos como objetos epistemológicos capaces de responder y suscitar nuevas preguntas (Tania Catalina Delgado. Diseñadora Industrial, 2015).

Población y Muestra

La población en la que está enfocada esta investigación es en el universo de las diversas canciones de la banda Monsieur Periné en la que como muestra consiste en las dos obras expuestas, con la intención de dar a conocer por medio de estos arreglos corales, lo característico de su música con raíces colombianas y teniendo en cuenta la esencia del estilo jazz fusión, dado que esta agrupación cuenta con una estructura rítmica, melódica y armónica que se asemeja a dicho estilo. A pesar de ser diferentes por su estilo musical, preservan su estilo jazzístico; por tanto, nos permite trabajar los arreglos corales desde la perspectiva del jazz fusión, que abarca dos mundos musicales que son el pop y el jazz. Teniendo esto en cuenta, se expone algo más fresco y atractivo para la audiencia.

Técnicas de Investigación

Para el desarrollo de este trabajo se utilizó la técnica del análisis documental, la cual permitió recoger, analizar e interpretar información teórica y musical necesaria para la elaboración de los arreglos corales propuestos.

“El análisis documental es un conjunto de operaciones encaminadas a representar un documento y su contenido bajo una forma diferente de su forma original, con la finalidad posibilitar su recuperación posterior e identificarlo” (Castillo, 2005). Este tipo de análisis resulta esencial, ya que proporciona herramientas para comprender los elementos estructurales del jazz vocal y su adaptación al formato coral.

El arreglo coral en el jazz vocal destaca la importancia de los principios del jazz instrumental como la armonía extendida, el swing, la improvisación y el Groove, hacia una textura vocal. A diferencia del canto coral clásico, el enfoque jazzístico prioriza la flexibilidad rítmica, la gama armónica y la individualidad de cada voz dentro del conjunto.

Resultados

Análisis de las dos canciones escogida desde el punto de vista armónico y rítmico.

Bailar Contigo

Esta canción se centra en la tonalidad C# menor, el tiempo de la canción es 4/4. La estructura consiste de estrofa 1, precoro 1, coro 1, estrofa 2, precoro 2, coro 2 y coro 3. En cuanto a su género musical, fusiona el Pop latino, Jazz, Swing y ritmos folclóricos caribeños, que se percibe la esencia del Jazz, que le da el toque característico de la agrupación, sin perder el ritmo latinoamericano que complementa una sonoridad fresca a la canción.

Nuestra canción

Esta canción se centra en la tonalidad de E mayor, está en 4/4. Su estructura consiste en intro, estrofa 1, coro 1, estrofa 2, coro 2, instrumental 1, pregones, coro 3, instrumental 2.

Su género musical predomina el Swing, más específicamente el Jazz Manouche o Gypsy Jazz, el cual hay ausencia de la percusión y es más instrumental, lo que le da un aire orquestal, vibrante y movido a esta canción, combinando igual forma el ritmo de la música tropical y el folclore andino y es típico que apliquen esta fusión la agrupación.

Analizar el uso de la armonía jazz y el vocal jazz en general, en agrupaciones corales del estilo (Take 6, Real Group, Pentatonix, Accent).

Uso de la armonía Jazz y el vocal Jazz en general.

Análisis armónico de Abide with me, del grupo vocal Accent

Desde el punto de vista armónico este arreglo de "Abide with me" la voz principal mantiene la melodía esencial de la canción y en cuanto a las demás voces se añade herramientas típicas de la armonía como los acordes sustitutos, extensiones como la 6ta, novena y 13cena que les dan más fuerza a los acordes plasmados.

Añade notas adicionales que se mueven por semitonos y en su mayoría van descendiendo o descendiendo con el fin de llegar al acorde inicial y crea un cromático que le da un toque jazzístico.

Figura 28.

Tensiones 6ta, 7ma y 9na según Accent

The musical score for 6 voices (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Baritone, Bass) is shown in Eb major. The lyrics are "A - bide with me Fast falls the e - ven - tide." The first measure is Eb major (I), the second is Bb6 (V), the third is Bb7 (V), and the fourth is Eb major (I). The tensions are highlighted in orange circles: 9na in Tenor 1, 7ma in Alto and Baritone, and 6ta in Tenor 1.

Nota: Tomado de Accent - Reharmonization Technique for 6 Voices.

De manera más específica podemos encontrar en el primer ejemplo, el cual se añade las tensiones 6 ,7 y 9, se puede ver en el primer compás del primer tiempo, los acordes que conforma Eb mayor y añade en la línea del tenor la 9na que sería F.

También se ve en ese mismo compás, en el cuarto tiempo, está el acorde de Bb mayor que es la dominante de Eb mayor, en donde se añade en la línea del tenor la 9na, que sería C y en la línea del barítono la 7ma que sería A.

En el último compás esta la tónica, o sea Eb mayor, y se añade la 6ta que sería C en la línea del tenor 1 y está la 7ma que sería F, en la línea de la alto.

Estas extensiones le dan un color con más cuerpo de cada acorde inicial.

Figura 29.

Dominantes con séptima & dominantes con séptima según Accent

13

S. A - bide with me Fast falls the e - ven - tide.

A.

T.

T.

Bar.

B.

I Ebmaj

V/V F7

V Bb6

V Bb7

v/vi Gm7

vi Cm7

V Bb7

V/V F7

v/vi Gm7

vi Cm7

Nota: Tomado de Accent - Reharmonization Technique for 6 Voices

En el siguiente ejercicio, se añaden las dominantes secundarias y dominantes con séptima, por ejemplo, en el primer compás en el segundo tiempo encontramos la dominante secundaria de Bb6 que sería F7 en el segundo tiempo.

En el tercer tiempo del primer compás, está el acorde Bb6 convirtiéndose en una dominante con séptima por la nota Ab que la hace la línea melódica del barítono.

En el cuarto tiempo de ese compás, el bajo hace el acorde Gm7 que es la dominante secundaria de Cm que está en el siguiente compás.

Otro ejemplo que se muestra es en el tercer compás que está en la línea melódica del bajo, en el primer tiempo hace F7 que es la dominante secundaria de Bb7 que aparece en el primer tiempo de ese compás.

En ese compás luego está en el segundo tiempo Gm7 que es el dominante del siguiente acorde, osea Cm7 que está en el tercer tiempo.

Figura 30.

Progresión ii V I según Accent

S. A - bide with me Fast falls the e - ven - tide.

A.

T.

T.

Bar.

B.

ii V I
Dm° Gm7 Cm7

ii V I
Bbm7 Eb7 Abmaj7

(just felt like changing it up)

Nota: Tomado de Accent - Reharmonization Technique for 6 Voices.

En el siguiente ejercicio se añade la progresión ii V7. Podemos ver la progresión anticipado del acorde Cm7 del segundo compás, dicha progresión está en el primer compás, comienza desde el cuarto tiempo, o sea Dm7b5 (que sería la segunda) y luego Gm7 (que sería la V) para llegar a la tónica que es Cm7.

Así mismo pasa en el segundo compás del tercer tiempo, está la progresión de Ab maj7, el cual está desde el tercer tiempo, está Bbm7 (que es la segunda), Eb7 (la quinta) para llegar al siguiente compás que hace el acorde Abmayor.

Figura 31.

Acordes con tensiones 11na y 13na según Accent

The musical score for 6 voices (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Baritone, Bass) illustrates a reharmonization exercise. The score is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. The lyrics are "A - bide with me Fast falls the e - ven - tide." The score is divided into two systems. The first system contains measures 37-40, and the second system contains measures 41-44. The bass line shows the following chord progression: V Bb6, vi Cm7, Eb7/G I Eb7, iii Gm7, and Bb7. The notes for the 11th and 13th tensions are highlighted in orange circles and labeled "11na" and "13na" in red text. The 11na tension is present in measures 38, 40, 42, and 44. The 13na tension is present in measures 39 and 41.

Nota: Tomado de Accent - Reharmonization Technique for 6 Voices.

Por otra parte, se le agrega extensiones de 11na y 13na. En el primer compás del tercer tiempo, la línea de alto hace E natural que corresponde a la 11na de Bb6.

En otro ejemplo se ve que en el compás 2 en el primer tiempo está el acorde Cm7 y la línea melódica del barítono hace F que corresponde a la 11na de Cm7.

En ese mismo compás en el cuarto tiempo, la línea melódica del tenor hace C que corresponde a la 13na del acorde anterior o sea Eb7, porque en dicho acorde tiene su quinta que es Bb, y podrían chocar con la 13na, así que al estar en el cuarto tiempo se convierte en nota de paso al igual que las demás notas que la acompañan, para que haya mejor sonoridad y poder añadir dicha tensión.

En el tercer compás en el segundo tiempo, está el acorde Gm7 y la línea melódica tenor 2 hace C que corresponde a 11na de dicho acorde.

Figura 32.

Sustituto tritonal según Accent

S. *A - bide with me Fast falls the e - ven - tide.*
 A.
 T.
 T.
 Bar.
 B.

Ebmaj Bb6 Bb7 Cm Eb Abmaj Bb Cm7 B7 Ebmaj
 E7 Sub V7/ I Db7 Sub V7/vi A7 Sub V7/ IV Db7 Sub V7 / vi E7 Sub V7/ I

Nota: Tomado de Accent - Reharmonization Technique for 6 Voices

En el primer compás en el segundo tiempo encontramos el acorde E7 que es el sustituto tritonal de la dominante de Ebmaj, que sería Bb7. Luego en el 4 tiempo vemos el acorde Db7 que corresponde al sustituto tritonal de la dominante de Cm, que sería Gm7. En el segundo compás en el cuarto tiempo, está el acorde A7 que es el sustituto tritonal de la dominante de Abmaj que sería Eb7. Luego está en el mismo compás en el cuarto tiempo, el acorde E7 que sería el sustituto tritonal de la dominante de Ebmaj que es Bb7.

Análisis armónico de la canción Misty de The Real Group

El arreglo "Misty" del grupo vocal The Real Group, añade una intro en la que las voces se mueven por semitonos que enriquece los acordes expuestos. La voz principal mantiene la esencia de la melodía de la canción, mientras que las demás voces hacen imitación luego de que inicie la voz principal. A medida que transcurre la canción, las voces se mueven de manera homofónica (homofonía) que acompañan a la voz principal.

Desde el punto de vista armónico se centra en la tonalidad de Eb mayor en donde la voz principal mantiene la melodía esencial de la canción y en cuanto a las demás voces se añade herramientas típicas de la armonía como los acordes sustitutos, dominantes secundarias, extensiones como la novena, 11na y 13cena que les dan más fuerza a los acordes plasmados.

En el compás 10 en el primer tiempo podemos observar que se aplicó un intercambio modal de Eb Mixolidio, en este caso se añadió el quinto de esa escala que sería Bbm7.

En el tercer tiempo de ese compás se utilizó nuevamente el intercambio modal de Eb Mixolidio, pero usando la tónica de esa escala, que sería Eb7, pero con extensión de 9na ,11na sostenida y 13na.

En el cuarto tiempo de ese compás (10) se aplicó el sustituto tritonal de Ab maj7, que sería A7 y adicional la extensión de 9na bemol.

Figura 33.

Misty the real group

The musical score for 'Misty' by The Real Group is shown. The Lead staff (top) and Vocals staff (bottom) are in B-flat major. The lyrics are: 'me I'm so help - less as a ki - tten up a'. The score is divided into four measures, each with a Roman numeral below it: I, V, Intercambio, and IV. The harmonic analysis below the score is as follows:

Measure	Harmonic Analysis
I	Ebmaj7
V	Bbm7
Intercambio	Intercambio modal de Eb mixolidio
IV	A7 (9na bemol) Sustituto tritonal de Ebmaj7

Nota: Tomado de The Real Group - Misty (Transcription)

En el compás 12 se aplicó el intercambio modal de Eb menor, usando el cuarto grado de esa escala que sería Abm7 y adicional la extensión de 9na.

En ese mismo compás (12) utiliza nuevamente el intercambio modal de Eb menor en donde se usó el séptimo grado de la escala, que sería Db7.

Figura 34.

Misty the real group

The musical score for 'Misty' by The Real Group is shown. The Lead staff (top) and Vocals staff (bottom) are in 3/4 time. The lyrics are: 'tree; And I feel like I'm cling - in' to a cloud, I _'. The harmonic analysis below the Vocals staff identifies the chords and modal interchange points:

Measure	Chord	Modal Interchange
11	IV Abmaj7	
12	IV Abmaj7	
13	iv Abm7(9)	Intercambio modal de Eb menor
14	Db7	Intercambio modal de Eb menor
15	Vii Dm7b5	

Nota: Tomado de The Real Group - Misty (Transcription)

Proceso de elaboración de los arreglos

Bailar Contigo

La canción armónicamente se centra en la tonalidad de C# menor, el cual se basa en el movimiento persistente entre el primer y quinto grado que hacen parte de la tonalidad inicial. La sonoridad se vuelve más compleja gracias a la inclusión de acordes prestados como B9, que incorporan tensiones, con un uso recurrente de las novenas para dar color a la progresión.

Desde el inicio hasta el compás 4 se le añadió una intro, en el que el compás 2 y 3 consiste en utilizar una escalera de manera descendente, teniendo en cuenta las notas que conforman los acordes expuestos.

En el compás 4 se aplicó el intercambio modal de E Mixolidio, en este caso el tercer grado de la esta tonalidad, o sea G#m7b5.

Figura 35.*Arreglo bailar contigo*

♩ = 85

VI Amaj7 VII B7 i C#m7 ii° D#m7b5 G#m7b5 Intercambio modal de E mixolidio

Soprano *pp* *mf* *f* *cresc.*

Alto *pp* *mf* *cresc.*

Tenor *pp* *mf* *cresc.*

Barítono *pp* *mf* *cresc.*

Bass *pp* *mf* *cresc.*

Del compás 5 hasta el compás 14, la Soprano lleva la melodía principal mientras que las demás voces actúan como acompañamiento contrapuntístico.

En el compás 5, en el cuarto tiempo, se añadió el sustituto tritonal del VII grado de

C# menor que sería C7 tal y como se ve en ese compás, adicional esta la extensión de 9na bemol. De ahí hasta la 11, las voces que acompañan van por imitación rítmica en el que la Alto y el Tenor van igual rítmicamente y el Barítono, Bajo van con otro sentido rítmico que van marcando los tiempos fuertes.

Figura 36.*Arreglo bailar contigo*

The musical score is for the piece "Arreglo bailar contigo". It features five staves: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Baritone (Bar.), and Bass (B.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into measures, with a measure number '5' at the beginning of the first staff. Above the staves, harmonic analysis is provided for measures 5, 6, 7, and 8. Measure 5 is marked with *mf* and *pp*. Measure 6 is marked with *pp*. Measure 7 is marked with *p*. Measure 8 is marked with *pp*. The harmonic analysis for measure 5 is: iv F#m7(11), Sub V7/VII C7(b9), VII B9, and i C#m7. The vocal parts (S., A., T.) and the Baritone part (Bar.) are written in treble clef, while the Bass part (B.) is written in bass clef. The vocal parts have a '5' above the first staff and an '8' below the third staff. The Baritone part has an '8' below the first staff. The Bass part has an '8' below the first staff.

En el compás 12 se utilizó el intercambio modal de C# mayor que es G#7, o sea la dominante de C# mayor. En el compás 14 también se añadió el intercambio modal de C#Frigio, en este caso la séptima de esa escala, o sea D7 y adicional esta la extensión 9na.

Figura 37.*Arreglo bailar contigo*

11

S. *i* C#m7 C#m7 VII B13 intercambio modal C#mayor G#7 iv F#m7 intercambio modal de E menor (o de C# frigio) VII D7(9)

A. *p*

T. *p*

Bar.

B. *pp*

En el compás 12 hasta el compás 20, las voces cambian la intención rítmica que suena perfectamente la llegada del precoro como en la canción.

Figura 38.*Arreglo bailar contigo*

Compas 12

C#m7 VII B13 intercambio modal C#mayor G#7 iv F#m7 intercambio modal de E menor (o de C# frigio) VII D7(9)

p

pp

En el compás 16 se aplicó el intercambio modal de E Jónico, en este caso la séptima de esa tonalidad, o sea D#m7b5. En el compás 18 también hay un intercambio modal de C# mayor jónico, que en este caso es la quinta de esa tonalidad, o sea G#7.

Figura 39.

Arreglo bailar contigo

The musical score for 'Arreglo bailar contigo' consists of five staves: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Baritone (Bar.), and Bass (B.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into measures 15, 16, 17, and 18. Above the Soprano staff, the following harmonic annotations are provided:

- Measure 15: E6
- Measure 16: ⁱ C#m7
- Measure 17: ^{ii°} C#7 (with the note 'intercambio modal del jónico' above it)
- Measure 18: ^v G#m6 (with the note 'intercambio modal C#mayor jónico' above it)

The Soprano staff shows a melodic line with a rest in measure 15, followed by eighth and sixteenth notes in measures 16, 17, and 18. The other staves provide harmonic support with various note values and rests.

En el compás 19 en el primer tiempo está el acorde C#m6 y se le añadió la extensión de 9na. En el siguiente compás se escucha la transición de precoro hacia el comienzo del coro, en el que las voces se comportan con la misma intención rítmica, pero cambia su intención armónica, en el que la Soprano sigue haciendo la voz principal, pero las demás voces se mueven en semitonos a unísono para llegar al siguiente compás (21) que comienza el coro.

Figura 40.

Arreglo bailar contigo

The musical score for 'Arreglo bailar contigo' consists of five staves: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Baritone (Bar.), and Bass (B.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 19 is marked with the chord C#m6(9). Measure 20 is marked with the chord iv F#m7. The Soprano part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The other parts provide harmonic support with various rhythmic patterns.

Desde el compás 21 hasta el compás 23 las voces, Bajo y Barítono tiene la misma intención rítmica mientras que el Tenor y la Alto actúan con otra intención rítmica distinta que le da fuerza a la voz principal que la sigue haciendo la Soprano y por momentos las voces imitan rítmicamente la voz principal.

Figura 41.

Arreglo bailar contigo

The musical score for 'Arreglo bailar contigo' shows five vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Baritone (Bar.), and Bass (B.). The score is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Above the staves, the chords VII B9 and i C#m7 are indicated. The Soprano part has red dots under the notes in measure 23. The Bass part has an octave mark '8' below it in measure 22.

En el compás 24 se observa un cambio de manera armónica pero su intención rítmica es igual que sucede al hacer la segunda vuelta del coro, en el que se aplicó la progresión 2 5 1 para llegar a F#m (iv grado de C# menor) que está en el siguiente compás.

En el compás 25 se repite la intención rítmica, pero en el compás 26 compás hasta el compás 27, la voz principal la toma la línea de Alto.

Figura 42.

Arreglo bailar contigo

Compas 24.

The musical score for 'Arreglo bailar contigo' is presented in two measures. Measure 24 shows a piano accompaniment with chords G#m7b5 and C#m7, and a vocal line. Measure 25 shows a vocal line for Soprano (S.) and Alto (A.), piano accompaniment for Tenor (T.), Baritone (Bar.), and Bass (B.), and a bass line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

En el compás 27 en el segundo tiempo se aplicó intercambio modal de C# mayor, en este caso el quinto grado de esa tonalidad, o sea G#7.

En el compás 28, las voces hacen la misma intención rítmica, pero de manera armónica están haciendo el acorde C#m6 con la extensión de 9na del acorde, en el compás 29 está el acorde Dmaj7 con extensión de 9na y sirve para darle paso a la parte donde la letra dice “wo wo wo wo” de manera misteriosa.

En el compás 30 está el acorde B7 con extensión de 9na, lo que le da misterio para seguir la canción.

Figura 43.

Arreglo bailar contigo

The musical score for 'Arreglo bailar contigo' spans measures 27 to 30. The staves are labeled S. (Soprano), A. (Alto), T. (Tenor), Bar. (Baritone), and B. (Bass). The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Above the staves, the following chords are indicated: VI Amaj7, intercambio modal C#mayor G#7, C#m6(9), Dmaj7(9), and B7(9) VII. The score shows vocal lines for S., A., and T., and instrumental lines for Bar. and B. The bass line includes a yellow highlight on the first note of measure 28.

Del compás 29 al 35 la parte del “wo wo wo wo” en el que la Soprano y el Tenor llevan la melodía principal mientras que la alto va marcando en el primer y cuarto tiempo de cada compás con distinta intención rítmica, en cuanto el Barítono y Bajo actúan en la misma intención rítmica que se ve la distinción de cada línea melódica siendo acompañamiento de las demás voces.

En el compás 29 se le agrego al acorde D maj7 la extensión de 9na y en el siguiente compás (30) en donde está el acorde B7 se le añadió la extensión de 9na.

Figura 44.

Arreglo bailar contigo

Compás 29	Dmaj7(9) *	B7(9) VII

En el compás 31, se utilizó el intercambio modal de C# Dórico, en este caso la séptima de esa escala, que sería C maj7.

En el compás 33 está el acorde F#m7 con extensión de 9na y en el siguiente compás (34) está el acorde B con extensión de 9na.

En el compás 33 ocurre un cambio y es que la línea de la Alto hace la misma intención rítmica de la Soprano y el Tenor en las que las tres líneas se mueven armónicamente descendente, cada una haciendo la notas que conforman el acorde de F#m con extensión de 9na y de manera abierta los *voicings*.

Figura 45.

Arreglo bailar contigo

The musical score for 'Arreglo bailar contigo' spans measures 31 to 34. The staves are labeled S. (Soprano), A. (Alto), T. (Tenor), Bar. (Baritone), and B. (Bass). Measure 31 features a Cmaj7 chord with a modal interchange note from the VII of Dorian. Measure 32 features a C#m chord. Measure 33 features an F#m7(9) chord in the iv position. Measure 34 features a VII B9 chord. The bass line includes an 8va marking under measure 31.

En el compa 35 finaliza la primera canción en el acorde de tónica (C#m7). en donde la Soprano queda sola en dicho compás.

Figura 46.

Arreglo bailar contigo

The image shows a musical score for five voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Baritone (Bar.), and Bass (B.). The score is for measure 35, which is the final measure of the first song. The key signature is C#m7. The Soprano part has a melodic line starting on G4, moving down to E4, D4, C#4, and ending on B3. The Alto, Tenor, Baritone, and Bass parts are all marked with a whole rest, indicating they are silent in this measure. The Soprano part is the only one with a note in this measure.

Nuestra canción

En esta canción se mantuvo en la tonalidad de E mayor.

En el compás 36, hay un puente, en donde el acorde del primer tiempo (A mayor) actúa como acorde común de la tonalidad de C#m y A mayor y de esta forma pasar de la primera canción hacia la segunda canción. En ese mismo compás (36) en el segundo tiempo, se le añadió la progresión 2 5 1 para llegar a A mayor con extensión de 13na, que para la tonalidad central (E mayor) es el IV grado, el cual se encuentra en el siguiente compás.

Figura 47.

Arreglo nuestra canción

35 C#m7 VI Amaj7 ii Bm7 V E7 Andantino IV/I Amaj(13)

S. *cresc.*

A. *cresc.*

T. *cresc.*

Bar. *cresc.*

B. *cresc.*

8

Del compás 38 hasta el compás 40 se aplicó los drops para darle mejor comodidad a las voces.

En el compás 38 se utilizó el drop 2, en el que la nota sol que hacía la Alto, pasó a Barítono, y las demás líneas se acomodan mediante ese cambio. En el compás 39 en donde está el acorde F#m7 se le añadió la extensión de 9na y se utilizó el drop 3, en el que el F que hacía el Tenor, pasó al Bajo y las demás líneas se acomodan mediante ese cambio.

En el compás 40 el acorde B7 se le añadió la extensión 13na y se le aplicó nuevamente el drop 2, en el que la nota A, la hace la Alto, paso al Barítono y las demás líneas se acomodan mediante ese cambio.

En cuanto a la intención rítmica es igual en todas las líneas melódicas y se le dio la intención de intro, del compás 38 hasta el compás 40, como aparece en la canción original.

Figura 48.

Arreglo nuestra canción

The musical score for Figure 48 consists of five staves labeled S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), Bar. (Baritone), and B. (Bass). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score covers measures 38, 39, and 40. Above the staves, the chord symbols are indicated: IV Amaj7 for measure 38, ii F#m7(9) for measure 39, and V B7(13) for measure 40. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs, indicating a complex melodic and harmonic structure.

En el compás 41 se aplicó el intercambio modal de E mayor Mixolidio, en el que se usó la tónica de la tonalidad, ósea E7.

En cuanto a las voces, de manera rítmica la línea principal de la canción la dirige la voz Alto mientras las demás voces acompañan a la voz principal, en este caso solo las voces Barítono y Bajo van con intención rítmica igual y es constante desde el compás 41 hasta el compás 44.

Figura 49.

Arreglo nuestra canción

41 E7 Intercambio modal de E mayor mixolidio E7 ii F#m

S. A. T. Bar. B.

Del compás 45 hasta el compás 46 la intención rítmica del Barítono y el Bajo es la misma, pero se añade la línea de Tenor haciendo la misma intención rítmica de las demás voces que a su vez acompaña la voz principal.

En el compás 46 cambia la intención rítmica del Barítono y el Bajo tiene otra intención rítmica.

Figura 50.

Arreglo nuestra canción

44

ii F#m A ii F#m7

S. *[Soprano staff: whole rest in measure 44]*

A. *[Alto staff: eighth notes in measure 44]*

T. *[Tenor staff: whole rest in measure 44, eighth notes in measures 45 and 46, dynamics p in measures 45 and 46]*

Bar. *[Baritone staff: eighth notes in measure 44, eighth notes in measures 45 and 46, dynamics p in measures 45 and 46]*

B. *[Bass staff: eighth notes in measure 44, eighth notes in measures 45 and 46]*

8

[Octave sign for Tenor staff in measure 44]

[Dynamics p for Tenor and Baritone in measures 45 and 46]

Luego en el compás 47 hasta el compás 48 ocurre que las voces Tenor y Barítono van con la misma intención rítmica, mientras el Bajo va con otra intención rítmica y siguen acompañando a la Alto.

En el compás 47 se utilizó el intercambio modal de E lidio, en esta ocasión el cuarto grado de la misma, o sea A#m7b5.

En el compás 48 todas las voces van en la misma intención rítmica en los dos primeros tiempos, pero en el cuarto tiempo la línea de la Soprano lleva la melodía principal y la alto va con las demás voces.

En el compás 49 la intención rítmica es de manera contrapuntística en el que la línea de la Alto lleva una melodía distinta que complementa a la melodía principal que tiene la línea de la Soprano. Por otro lado, la línea del Tenor va con otra intención rítmica, mientras que el Barítono y el Bajo siguen como acompañamiento.

En ese compás (49) se utilizó nuevamente el intercambio modal de E Mixolidio, en este caso la tónica de la misma, que sería E7.

Figura 51.

Arreglo nuestra canción

The musical score for 'Arreglo nuestra canción' shows five vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Baritone (Bar.), and Bass (B.). The score is divided into three measures: 47, 48, and 49. Measure 47 is labeled 'Intercambio modal de E lidio A#m7b5'. Measure 48 is labeled 'V B'. Measure 49 is labeled 'E7 Intercambio modal de E Mixolidio'. The Soprano part has a red dot under the first measure of measure 49. The Alto part has a red dot under the first measure of measure 49. The Tenor part has a red dot under the first measure of measure 49. The Baritone part has a red dot under the first measure of measure 49. The Bass part has a red dot under the first measure of measure 49.

Desde el compás 49 hasta el compás 52 la intención rítmica de cada una sigue siendo la misma, en donde la alto va de manera contrapuntística, el Tenor va con otra intención y las demás voces van igual en la intención rítmica y todas complementan la voz principal que hace la línea Soprano.

En el compás 51 está el acorde F#m con extensión de 11na.

Figura 52.

Arreglo nuestra canción

50 E7 Intercambio modal de E mixolidio ii F#m(11)

S.

A.

T.

Bar.

B.

En el compás 52 está el acorde F#m6 con extensión de 9na y 11na para darle mayor fuerza antes de llegar al coro.

Luego en el compás 53 aparece el acorde A maj7 con extensión de 13na y 9na dándole más relleno al acorde.

En ese compás las líneas del Tenor, Barítono y Bajo van con la misma intención rítmica.

Figura 53.

Arreglo nuestra canción

The musical score for Figure 53 is presented in a system of five staves, labeled S. (Soprano), A. (Alto), T. (Tenor), Bar. (Baritone), and B. (Bass). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 52 is marked with the chord *ii F#m6(9,11)* above the Soprano staff. Measure 53 is marked with the chord *IV Amaj7(13,9)* above the Soprano staff. The Soprano part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Alto part has a similar rhythmic pattern. The Tenor, Baritone, and Bass parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The Tenor staff has an '8' below the first measure, and the Bass staff has an '8' below the first measure.

En los compases 54 y 55 las voces van con la misma intención rítmica y la Soprano sigue como voz principal.

En el compás 54 se aplicó el intercambio modal de E lidio, en este caso el segundo grado de esta tonalidad que es F#7 y adicional con extensión de 9na bemol.

Luego en el compás 55 está el acorde F#m7 con extensión de 11na.

En el compás 56 las voces van en la misma intención rítmica y cada línea complementa las notas del acorde de B7 con extensión de 9na y 13na y parte de ahí la llegada al coro en el cuarto tiempo de ese compás.

Figura 54.

Arreglo nuestra canción

Intercambio modal de E lidio
F#7(b9) ii V
F#m7(11) B7(9,13)

54

S. Soprano

A. Alto

T. Tenor

Bar. Baritone

B. Bass

En el compás 57 da inicio el coro en el que las voces Barítono Bajo y Tenor van en la misma intención rítmica de acompañamiento, mientras que la voz de la Alto se mueve de manera contrapuntística como respondiendo a la melodía de la voz de la Soprano y esto sigue hasta el compás 59.

En el compás 58 se usó el intercambio modal de E menor, que, en este caso, el cuarto grado de dicha tonalidad, que sería Am7, como se ve en la figura.

Figura 55.

Arreglo nuestra canción

Figure 55 shows a musical score for five vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Baritone, Bass) across measures 57 and 58. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 57 is marked with "IV Amaj7". Measure 58 is marked with "Am7" and "Intercambio modal de Emenor iv". The Soprano part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Alto part has a single half note in each measure. The Tenor part has a rhythmic accompaniment of eighth notes in measure 57 and a half note in measure 58. The Baritone and Bass parts have single half notes in each measure.

En el compás 60 todas las voces acompañan con la misma intención rítmica a la voz principal. La intención rítmica va desde el compás 60 hasta el compás 61.

Luego en el compás 62 la única diferencia es que la línea del Bajo por otra intención rítmica.

Figura 56.

Arreglo nuestra canción

60 C#m7(9) ii F#m7

S. A. T. Bar. B.

En el compás 62 se le agrego extensiones a cada acorde que se aprecia ver.

El en acorde B se le coloco extensión de 13na, luego en el segundo tiempo el acorde B con extensión de 9na y 13na. En el mismo acorde de B con extensión de 9na bemol.

Figura 57.

Arreglo nuestra canción

62 V B(13) B(9,13) B(b9) En

S.

A.

T.

Bar.

B.

En el compás 63 está el acorde Emaj7 con extensión de 9na y 13na. En el mismo compás se aplicó el drop 3, en donde la nota B la hacía el Barítono, pero ahora pasó a hacerla el Bajo y las demás voces se acomodaron de tal forma que se diera mejor sonoridad de las líneas melódicas.

En cuanto a intención rítmica, las voces hacen la misma intención que responden a la voz principal y a su vez nos indica que vamos a darle otra vuelta al coro.

Figura 58.

Arreglo nuestra canción

Compas 63.

I
Emaj7(13) Drop3

En el compás 65 las voces se mueven con la misma intención rítmica acompañando a la voz de la Soprano y esto ocurre hasta el compás 68.

En el compás 66 se añadió el intercambio modal de E menor en este caso la cuarta de esa tonalidad, que es Ammaj7.

Figura 59.

Arreglo nuestra canción

Compas 65.

The musical score for Figure 59 shows two measures of music. Measure 65 is labeled 'Compas 65.' and contains a vocal line (S.) with a rhythmic pattern of eighth notes and a whole note. The instrumental parts (A., T., Bar., B.) are shown as whole notes. The chords for measure 65 are IV Amaj7 and Ammaj7. Measure 67 is labeled '67' and contains a vocal line (S.) with a rhythmic pattern of eighth notes and a whole note. The instrumental parts (A., T., Bar., B.) are shown as whole notes. The chords for measure 67 are I Emaj7 and C#m7. The text 'Intercambio modal de Emenor' is written above the Ammaj7 chord in measure 65.

En el compás 72 las voces se mueven con la misma intención de rítmica y de manera homofónica de la intro.

Figura 60.

Arreglo nuestra canción

Compas 72.



En el compás 74 el indicador de compas cambia a compas partido (2/2) para dar inicio al puente y las voces se mueven de manera homofónica, pero sin las voces Alto y Soprano y esto ocurre hasta el compás 75.

Figura 61.

Arreglo nuestra canción

Compas 74.

Andantino

The musical score for 'Arreglo nuestra canción' in Andantino, starting at measure 74. The score is in 2/2 time and consists of five staves. The first two staves are empty, indicating rests for the Soprano and Alto voices. The third, fourth, and fifth staves contain a homophonic melody for the remaining voices. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some notes marked with a 'z' (accidental). The fifth staff has green arrows pointing to the notes, indicating a specific performance technique.

En el compás siguiente (76) siguen haciendo lo mismo, pero se une la línea melódica de la Alto, con la misma intención rítmica y homofónica.

En el compás 78 ocurre que las notas que hacía la Alto ahora la hace la línea del Bajo, por lo que se hizo un intercambio de nota, para darle profundidad a ese compás.

En el siguiente compás (79) las voces Barítono y Bajo no cantan, pero siguen las voces Tenor y Alto haciendo intención homofónica entre ellas para llegar a los pregones que comienza en ese compás (79) en el segundo tiempo.

Figura 62.

Arreglo nuestra canción

Compas 76.

The musical score for Figure 62 shows five vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Baritone (Bar.), and Bass (B.). The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. Measure 76 shows the Soprano and Alto parts with a melodic line, while the Tenor, Baritone, and Bass parts have a rhythmic accompaniment. Measure 77 shows the Soprano and Alto parts continuing the melodic line, while the Tenor, Baritone, and Bass parts have a rhythmic accompaniment. Measure 78 shows the Soprano and Alto parts continuing the melodic line, while the Tenor, Baritone, and Bass parts have a rhythmic accompaniment. The Alto part in measure 78 is marked with a '77' above it, indicating a measure repeat or a specific performance instruction.

En el compás 80 las voces Alto y Soprano van de manera monódica y las voces Barítono y Bajo van de manera homofónica que acompañan a las dos voces femeninas.

Y esto ocurre hasta el compás 82.

Figura 63.

Arreglo nuestra canción

The musical score for Figure 63 shows five vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Baritone (Bar.), and Bass (B.). The score is in 3/4 time and has a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The Soprano and Alto parts are monodic, while the Baritone and Bass parts are homophonic. The Tenor part is silent in measures 80 and 81, and has a whole rest in measure 82. The Soprano and Alto parts have a blue dot on the first note of measure 80. The Baritone and Bass parts have a blue dot on the first note of measure 80. The score is for measures 80, 81, and 82.

En el compás 83 en el primer tiempo, las voces Soprano y Alto se separan y las voces Barítono y Bajo van en la misma intención rítmica y melódica.

En ese mismo compás en el segundo tiempo comienza a integrarse la línea del Tenor.

Desde el compás 84 hasta el compás 87 las voces siguen con la misma intención, pero la voz Tenor se integra complementando el acorde.

Figura 64.

Arreglo nuestra canción

Compas 83.

The musical score for Figure 64 consists of two measures, 83 and 84. The score is written for five voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Baritone (Bar), and Bass (B). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. In measure 83, the Soprano and Alto voices are separated, while the Baritone and Bass voices move in the same rhythmic and melodic direction. In measure 84, the Tenor voice begins to integrate with the other voices.

En el compás 87 las voces hacen homofonía.

Luego en el siguiente compás (88) se retornó al compás 4/4 que a su vez da inicio al coro 2.

Del compás 87 hasta el compás 101 tiene la misma intención rítmica y homofónica del coro 1. El Barítono, Bajo y Alto con la diferencia de que la voz Tenor tiene intención rítmica y contrapuntística que se convierte en respuesta de la línea melódica de la Soprano.

Figura 65.

Arreglo nuestra canción

Compas 87.

The musical score for Figure 65 consists of two measures, 87 and 88, in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). Measure 87 shows the vocal parts (Soprano, Alto, Tenor) in homophony, with the piano accompaniment providing a harmonic foundation. Measure 88 introduces a more complex texture, with the Soprano part featuring a melodic line and the Tenor part providing a rhythmic and counterpoint response. The piano accompaniment includes chords Emaj7, A, Am, and E.

En el compás 102 las voces se mueven de manera simultánea para llegar al compás 103.

En ese compás (103) está el acorde E con extensión de 9na en donde solo está la Soprano haciendo la melodía final del coro, con la diferencia que se está aplicando la aumentación rítmica.

En los dos últimos compases (104 y 105) las voces se mueven de manera homofónica, con intención rítmica igual, en donde está el acorde E maj7 con extensión de 9na y finaliza con la tónica en el último compás.

Figura 66.

Arreglo nuestra canción

The musical score for 'Arreglo nuestra canción' spans measures 101 to 105. The staves are labeled S. (Soprano), A. (Alto), T. (Tenor), Bar. (Baritone), and B. (Bass). The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The score includes the following chord symbols above the staves: A (measure 101), Am (measure 102), E(9) (measure 103), Emaj7(9) (measure 104), and Emaj7 (measure 105). The Soprano part has a melodic line in measure 103, while the other parts have rests. The Bass part has a double bar line in measure 104 and 105, indicating the end of the piece.

Conclusiones

En conclusión, los arreglos analizados y el arreglo realizado en esta investigación presentan similitudes significativas en la aplicación de herramientas propias del lenguaje jazzístico, tales como la rearmonización, el uso de extensiones armónicas, las sustituciones, el manejo rítmico y la distribución de voces. Estos recursos permitieron adaptar las obras al estilo vocal jazz, conservando su esencia musical y, al mismo tiempo, aportando nuevas sonoridades y posibilidades interpretativas.

De esta forma, se evidencio que mediante el proceso del arreglo no solo se basa en la transformación de los elementos musicales, sino también la reinterpretación estética que resalta las obras originales, dándoles mayor riqueza tímbrica dinámica. Como resultado, se renueva la identidad sonora sin perder su esencia reconocible de las canciones.

Asimismo, el estudio de los arreglos corales tomados como referencia permitió comprender de manera más profunda la estética y el estilo vocal característico del vocal jazz, evidenciando la importancia de la interacción entre las voces, la precisión rítmica, la afinación y la intención expresiva dentro de este género. El análisis de estos referentes enriqueció el proceso creativo y aportó elementos fundamentales para la construcción del arreglo propio.

De igual manera, esta investigación demuestra que el jazz vocal constituye un recurso armónico y artístico de gran valor para el desarrollo musical de los intérpretes, ya que fortalece competencias auditivas, armónicas, rítmicas e interpretativas. Además, evidencia cómo la adaptación y reinterpretación de obras mediante recursos jazzísticos favorecen la creatividad y amplían las posibilidades de exploración sonora dentro del ámbito coral.

Finalmente, el presente trabajo de permitió no solo profundizar en el conocimiento del lenguaje del jazz aplicado al coro, sino también reafirmar la importancia de la investigación y el análisis musical como medios para fortalecer los procesos de creación, interpretación y formación artística en el contexto académico y profesional de la música.

Recomendaciones

Se recomienda profundizar en técnicas contemporáneas de rearmónización y arreglos dirigidos a diversos formatos vocales e instrumentales, ampliando así las posibilidades creativas dentro de la música moderna.

Para llevar a cabo el montaje de las obras, se recomienda escuchar detenidamente las versiones originales, con el fin de interiorizar sus características melódicas, rítmicas, armónicas y estilística. Esto permitirá comprender el contexto musical desde el cual se desarrollan los arreglos realizados en la presente investigación. Asimismo, resulta necesario realizar un análisis previo de los arreglos desarrollados, prestando especial atención a elementos del lenguaje del jazz como las sustituciones armónicas, extensiones de acordes y las variaciones rítmicas, aspectos fundamentales para lograr una interpretación consciente. Para asegurar un rendimiento estilísticamente coherente, el proceso de estudio debe complementarse con ejercicios de

entrenamiento auditivo, afinación colectiva e independencia vocal, abordando ensayos de manera progresiva rigurosa con énfasis en la articulación, el fraseo y la expresividad musical.

Por último, para garantizar la correcta interpretación y entendimiento de la obra, se aconseja que el coro cuente con un cierto nivel tanto en el aspecto armónico como en el vocal, que le permita abordar con precisión la complejidad propia del arreglo.

Referencias bibliográficas

Accent (2024, 19 de Abril). *Accent - Reharmonization Technique for 6 Voices (technique developed by Cedric Dent, PhD.)* [video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=8SSwkpSamw4&t=78s>

Aparicio - Teoría Musical & Composición. (2022, 16 de agosto). *Acordes extendidos o con tensiones: uso y abuso* [video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=gRiYCGbZwBg&t=66s>

Baguisa, A. (2022). *Development and Pedagogy of Vocal Jazz Ensembles According to Illinois High School Choral Directors: Perspectives* [Tesis doctoral, Liberty University].

<https://digitalcommons.liberty.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=4848&context=doctoral>

Baéz, D. (2017). Monsieur Periné. *Teatropedia*.

<https://www.teatromayor.org/es/teatropedia/monsieur-perine-5434>

Brunotts, K. (2023, 5 de marzo). Voces de acordes: Qué son y como utilizarlos. eMastered.

<https://emastered.com/es/blog/chord-voicings>

Bond, E. (2023, enero 16). La guía definitiva de técnicas de rearmonización. sKoove.

<https://www.skoove.com/blog/es/tecnicas-de-rearmonizacion/>

Barrios, J. (2022). Acordes con tensiones. *Comamusical*. <https://comamusical.com/acordes-con-tensiones/>

Barrios, J. (2019). Sustitutos Tritonales. *Comamusical*. <https://comamusical.com/sustitutos-tritonaes/>

- Correa, E. (2006). La actividad coral en la música popular latinoamericana. *Revista Etno-Folk, revista galega de etnomusicoloxía*, 5, pp. 87-101. Universidad Complutense de Madrid. [La actividad coral en la música popular latinoamericana - Dialnet](#)
- Castro, K. (2024). The 2-5-1 Chord Progression: Beginner's Guide. *pianote*.
<https://www.pianote.com/blog/251-chord-progression/>
- Cordantonopulos, V. (2002). Curso completo de Teoría de la Música. *laguitarra-blog*.
<https://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2011/12/Curso-Completo-Teoria-Musical1.pdf>
- Delgado, C. (2015). La investigación-creación como escenario de convergencia entre modos de generación de conocimiento. *Revista ICONOFACTO*, 11(17), pp.10-28, Universidad El Bosque. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6302065>
- Forero, E. (2014). *Realización de proyectos de música independiente en Bogotá: producción musical y gestión*. [Trabajo de grado, Universidad de los Andes].
<https://es.scribd.com/document/416484361/monsieur-perine>
[Realización de proyectos de música independiente en Bogotá - producción musical y gestión](#)
- Fernández, J. (2020). Los Acordes Dominantes Secundarios. *Clases Guitarra Online*.
<https://www.clasesguitarraonline.com/armonia-para-guitarra/acordes-dominantes-secundarios>
- Fernández, J. (2020). La sustitución tritonal: Sustitución por la 5b. *ClasesGuitarraOnline*.
<https://www.clasesguitarraonline.com/armonia-para-guitarra/sustitucion-tritonal>

Gómez, J. (2017). *Aprender armonía con música popular*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

<https://es.slideshare.net/slideshow/armonia-en-la-musica-popular-libro-teorico-pdf/282947711#1>

Hernández. (2025). *Las Tensiones en los Acordes: Qué Son y Cómo Usarlas*.

PereHernándezMusic <https://perehernandezmusic.com/las-tensiones/>

Herrera, E. (1990). *Teoría musical y armonía moderna vol.1*. Antoni Bosch Editor, S.A.

https://dn721800.ca.archive.org/0/items/enricherrerateoriamusicalyarmoniamodernavol1/Enric%20Herrera%20-%20Teoria%20Musical%20y%20Armon%C3%ADa%20Moderna%20Vol%201_text.pdf

Herrera, E. (1995). *Teoría musical y armonía moderna vol. 2*. Antoni Bosch Editor, S.A.

<https://www.rolandocarrascosegovia.com/wp-content/uploads/2020/05/Teoria-musical-y-armonia-moderna-Vol-2-Enric-Herrera.pdf>

Levine, M. (1995). *The Jazz Theory book*. Sher Music Co. <https://pdfcoffee.com/the-jazz-theory-bookpdf-pdf-free.html>

Moline, L. (2019). *Vocal Jazz in the Choral Classroom: A Pedagogical Study* [Tesis doctoral, University of Northern]. <https://digscholarship.unco.edu/dissertations/576/>

Persichetti, V. (1961). *Armonia del siglo XX*. W. W. Norton & Company.

<https://analysisyteoriamusical.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/04/vicent-persichetti-armonc3ada.pdf>

Pease, T. Pulling, K. (2001). *Modern Jazz Voicings*. Berklee Press.

https://docdrop.org/ocr/download/Pease-Pullig---2001---Modern-Jazz-Voicings-bea38_ocr.pdf

- Pistón, W. (1941). *Armonia*. W. W. Norton & Company. <https://pdfcoffee.com/walter-piston-armoniapdf-5-pdf-free.html>
- Rodríguez, J. (2018). *Funciones armónicas: Sustitución del tritono*. teoria.com
https://www.teoria.com/es/aprendizaje/funciones/sus_tritono.php
- García, H. y Marrero, H. (2018) *Teoría 2 – Programa de Música Moderna y Jazz*. Esmuva s.l. – Escuela de Música de Vallecas. <https://esmuva.com/wp-content/uploads/2019/04/EsmuvaTeoria3.pdf>
- Robles, I. (2010). *Iniciación a la Armonía Tonal Clásica – Tema 7: Las Dominantes Secundarias*. HaciendoMúsica.com.
<https://haciendomusica.com/Armonia2/Tema%2007%20-%20Las%20Dominantes%20Secundarias.pdf>
- Sabatella, M. (1994). *Manual de improvisación en Jazz*. Editorial Outside Shore Music.
<https://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2011/12/Manual-de-Improvisacion-en-Jazz-Marc-Sabatella2.pdf>
- Soto, A. (2020). *Introducción a la Armonía Modal y los Modos “Griegos”*. Cresciente.net
<https://cresciente.net/libros-gratis-teoria-musical/introduccion-a-la-armonia-modal-y-los-modos-musicales/#vamos>
- Tamplin, k. (2025) *How To Sing Jazz*. Ken Tamplin Vocal Academy.
<https://kentamplinvocalacademy.com/how-to-sing/vocal-style/jazz/>
- Villalobos. (2021, 23 de octubre). *Aplicación de las técnicas Drop 2, Drop 3 y Drop 2&4 en voicings cerrados* [video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=PyTykP6BvfE>

Anexos

Anexo. Partituras del arreglo

Medley
Monsieur perine

Monsieur Perine,
Ivonn Arrieta

♩ = 85

VI Amaj7 VII B7 i C#m7 ii° D#m7b5 G#m7b5 Intercambio modal de E mixolidio

pp *mf* *cresc.*

Soprano

pp *mf* *cresc.*

Alto

pp *mf* *cresc.*

Tenor

pp *mf* *cresc.*

Barítono

pp *mf* *cresc.*

Bass

5

iv F#m7(11) Sub V7/VII C7(b9) VII B9 i C#m7

S. *mf*

A. *pp*

T. *p*

Bar. *pp*

B. *pp*

8

C#m7 iv F#m7(11) VII B9

S.

A. *p*

T. *p*

Bar.

B.

11

S. *i* C#m7 C#m7 VII B13 *intercambio modal C#mayor* G#7 *iv* F#m7 *intercambio modal de E menor (o de C# frigio)* VII D7(9)

A. *p*

T. *p*

Bar.

B. *pp*

15

S. E6 *i* C#m7 *intercambio modal del jónico* C#7 D#m7b5 *ii°* G#m6 *v* G#7 *intercambio modal C#mayor jónico*

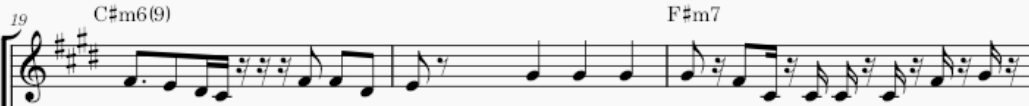
A.

T.

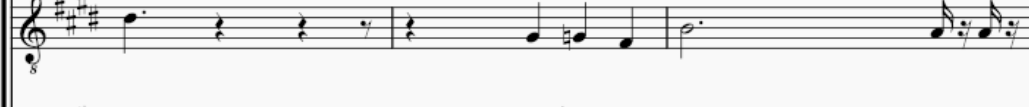
Bar.

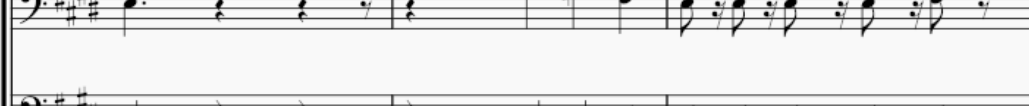
B.

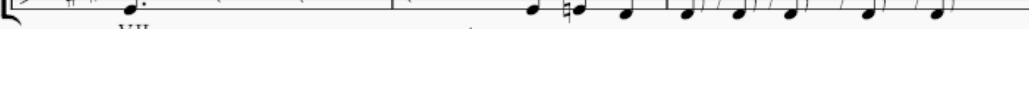
19 C#m6(9) iv F#m7

S. 

A. 

T. 

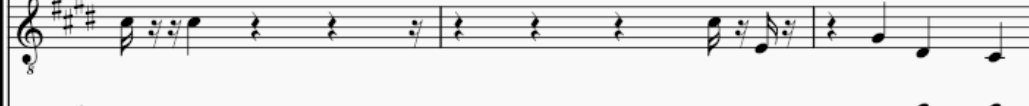
Bar. 

B. 

22 VII B9 i C#m7 G#m7b5 C#m7 ii v

S. 

A. 

T. 

Bar. 

B. 

25

i/iv F#m7(9) F#°(9)

S.

A.

T.

Bar.

B.

27

VI Amaj7

intercambio modal C#mayor G#7

i C#m6(9)

Dmaj7(9)

B7(9) VII

S.

A.

T.

Bar.

B.

VII

31

Cmaj7
Intercambio
modal del VII del Dórico

C#m

F#m7(9)
iv

VII
B9

S.

A.

T.

Bar.

B.

35

Andantino

S. C#m7 VI Amaj7 ii Bm7 V E7 IV/I Amaj

A. *cresc.*

T. *cresc.*

Bar. *cresc.*

B. *cresc.*

38

IV Amaj7 ii F#m7(9) V B7(13)

S.

A.

T.

Bar.

B.

41

E7 Intercambio modal de E mayor mixolidio E7 ii F#m

S.

A.

T.

Bar.

B.

44

ii F#m A ii F#m7

S.

A.

T.

Bar.

B.

p *p* *p*

47

Intercambio modal de E lidio A#m7b5 V B E7 Intercambio modal de E Mixolidio

S.

A.

T.

Bar.

B.

50 E7 Intercambio modal de E mixolidio ii F#m(11)

S. *8*

A.

T.

Bar.

B.

52 ii F#m6(9,11) IV Amaj7(13,9)

S. *8*

A.

T.

Bar.

B.

Intercambio modal de E lidio

54

S. $F\#7(b9)$ $F\#m7(11)$ $B7(9,13)$

A.

T.

Bar.

B.

IV $Ama7$ Intercambio modal i $E(9)$

57

S. $Am7$ de E menor iv

A.

T.

Bar.

B.

60 C#m7(9) ii F#m7

S.
A.
T.
Bar.
B.

62 V B(13) B(9,13) B(9) I Emaj7(13) Drop3

S.
A.
T.
Bar.
B.

64

IV
Amaj7

Ammaj7 Intercambio modal
de Emenor

S.

A.

T.

Bar.

B.

67

I
Emaj7

C#m7

ii
F#m

S.

A.

T.

Bar.

B.

70

IV Amaj7 Am I E(9) E

S.

A.

T.

Bar.

B.

73

Andantino

S.

A.

T.

Bar.

B.

77

S.

A.

T.

Bar.

B.

8

80

S.

A.

T.

Bar.

B.

8

82

S.

A.

T.

Bar.

B.

This musical system covers measures 82 and 83. It features five staves: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Baritone (Bar.), and Bass (B.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measures 82 and 83 show vocal entries for Soprano and Alto with eighth-note patterns, while the Tenor part has a whole rest in measure 82 and enters in measure 83. The Baritone and Bass parts provide a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

84

S.

A.

T.

Bar.

B.

This musical system covers measures 84 and 85. It features the same five staves as the previous system. Measures 84 and 85 continue the vocal entries for Soprano, Alto, and Tenor. The Baritone and Bass parts continue their accompaniment. The system concludes with a double bar line at the end of measure 85.

86 Emaj7 A

S. 

A. 

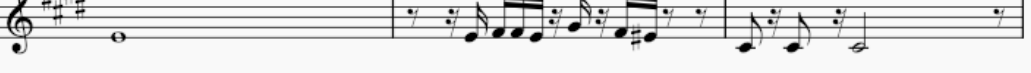
T. 

Bar. 

B. 

89 Am E C#7

S. 

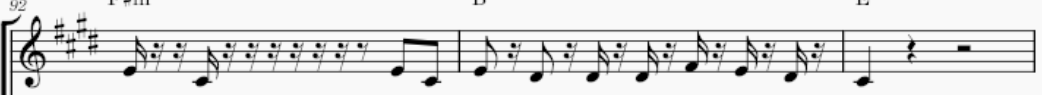
A. 

T. 

Bar. 

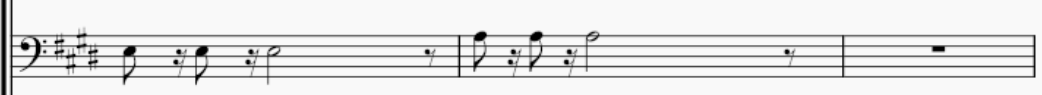
B. 

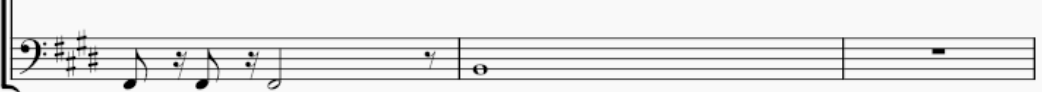
92 F#m B E

S. 

A. 

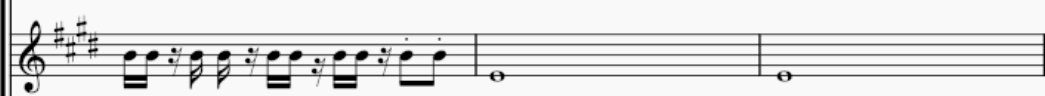
T. 

Bar. 

B. 

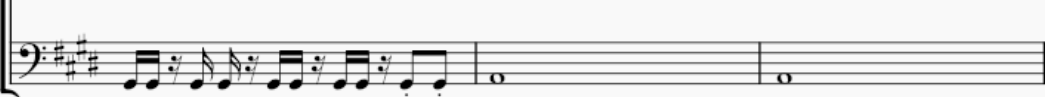
95 A Am6

S. 

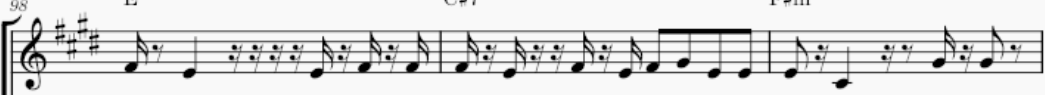
A. 

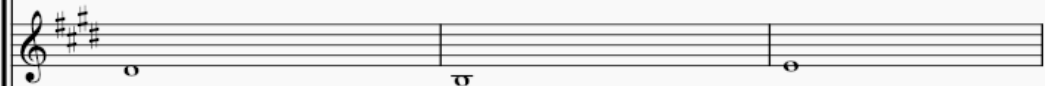
T. 

Bar. 

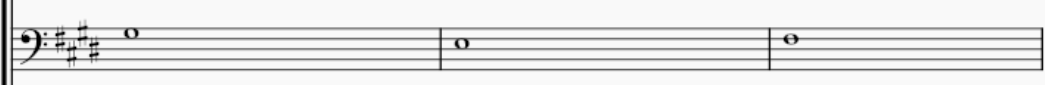
B. 

98 E C#7 F#m

S. 

A. 

T. 

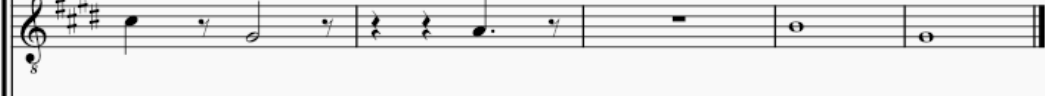
Bar. 

B. 

101 A Am E(9) Emaj7(9) Emaj7

S. 

A. 

T. 

Bar. 

B. 