



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del trabajo de grado titulado:

**LA ORQUESTA DE GUITARRAS INTERPRETA A THE BEATLES.
Proceso para la creación de arreglos destinados a la Orquesta de Guitarras.**

Presentado por el estudiante:

CARLOS EDUARDO GONZÁLEZ PÁEZ
C.C. 1030607899
CODIGO: 2009275018

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarias para su aprobación por las siguientes razones:

1. El resultado musical demuestra profundidad en la investigación y elaboración de los arreglos.
2. Es un aporte al repertorio para el formato de orquesta de guitarras.
3. El emplear el análisis musical como metodología de trabajo, ya que presenta un aporte a los procesos investigativos.
4. La capacidad y coherencia en la argumentación que se hace evidente en la sustentación y conocimiento del tema.
5. La excelente escritura a nivel instrumental y orquestal.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	Luz Dalila Rivas Caicedo		4.5
Jurado 2 - lector	Nestor Uriel Rojas Melo		5.0
Jurado 4 - asesor	Edwin Guevara Gutiérrez		5.0
Jurado 5 - asesor	Luz Ángela Gómez Cruz		5.0

NOTA FINAL: Cuatro ocho (4.8)

OBSERVACIONES:

Dado en Bogotá D.C. a los 12 días del mes de junio de 2014

LA ORQUESTA DE GUITARRAS INTERPRETA A THE BEATLES

Proceso para la creación de arreglos destinados a ensamble de guitarras a partir del análisis de dos canciones de The Beatles

CARLOS EDUARDO GONZÁLEZ PÁEZ

2009275018

THE BEATLES

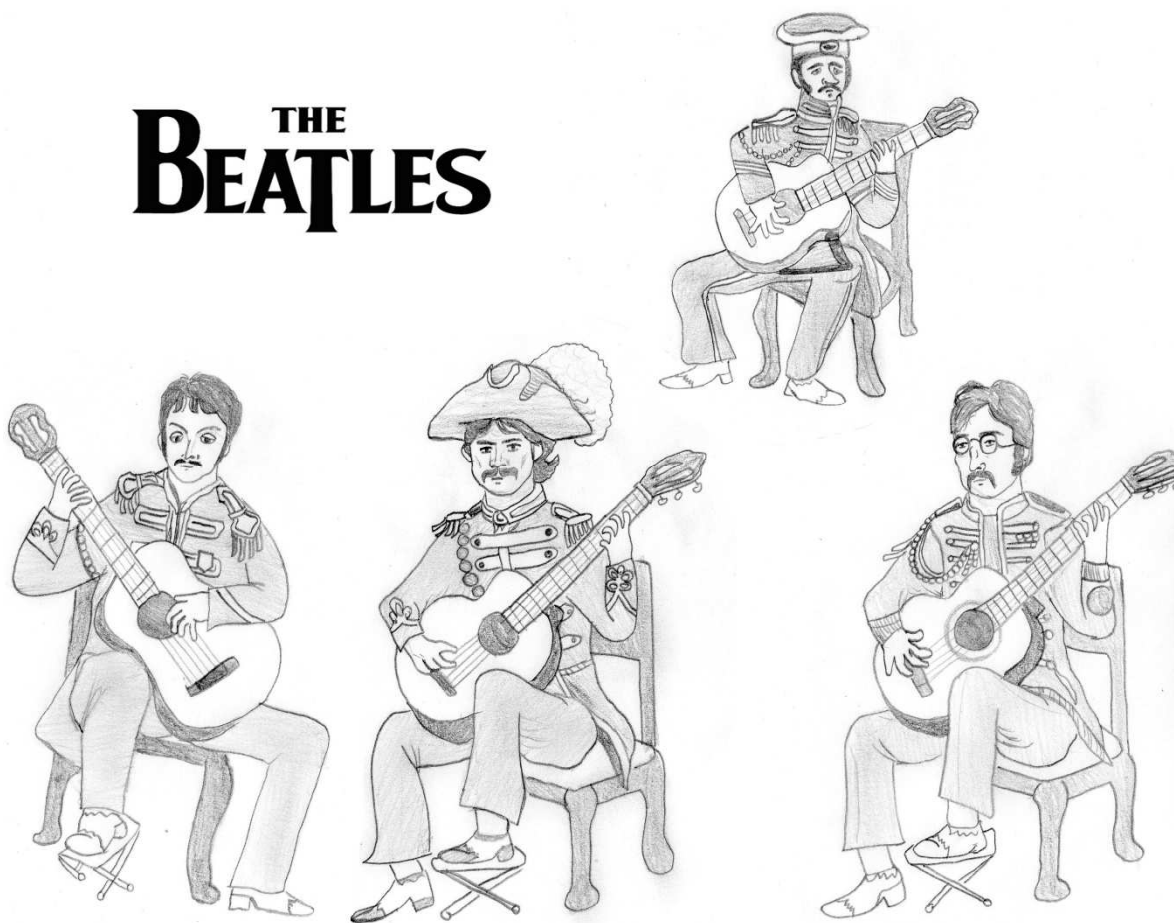


Ilustración hecha por el autor

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ, Junio 2014**

LA ORQUESTA DE GUITARRAS INTERPRETA A THE BEATLES

**Proceso para la creación de arreglos destinados a ensamble de guitarras a partir del análisis
de dos canciones de *The Beatles***

CARLOS EDUARDO GONZÁLEZ PÁEZ

2009275018

ASESOR ESPECÍFICO

EDWIN ROBERTO GUEVARA

ASESORA METODOLÓGICA

LUZ ÁNGELAGÓMEZ CRUZ

**Trabajo de Grado presentado como requisito para optar por el título de
licenciado en música**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ, Junio 2014**

RAE

1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de grado para optar por el título de Licenciado en Música
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional, Biblioteca Facultad de Bellas Artes
Título del documento	La orquesta de guitarras interpreta a <i>The Beatles</i> : Proceso para la creación de arreglos destinados a ensamble de guitarras a partir del análisis de dos canciones de <i>The Beatles</i>
Autor(es)	Carlos Eduardo González Páez
Director	Luz Ángela Gómez Cruz y Edwin Roberto Guevara Gutiérrez
Publicación	Bogotá D.C. Universidad Pedagógica Nacional 2014, Numero de paginas 103
Unidad Patrocinante	Universidad Pedagógica Nacional de Colombia
Palabras Claves	Arreglos para orquesta de guitarras, descripción del proceso creativo, <i>The Beatles</i> , técnicas extendidas para la guitarra clásica, ensamble de guitarras, creación, análisis musical.

2. Descripción
Este documento presenta la descripción del proceso creativo mediante el cual se realizan dos arreglos para orquesta de guitarras y por el cual fue necesario hacer diferentes análisis desde el campo musical, de formato e histórico.

3. Fuentes
<p>Alchourrón, R. (1991). <i>composición y arreglos de música popular</i>. Buenos Aires: RICORDI.</p> <p>Bellón, M. (2003). <i>The Beatles: La Historia</i>. Bogotá: Intermedio.</p> <p>Bellon, M. (1 de Abril de 2014). Entrevista a Manolo Bellon. (C. González, Entrevistador)</p> <p>Burdon, E. (19 de mayo de 2007). Seven Ages Of Rock. (BBC, Entrevistador)</p> <p>Cerda, H. (1993). <i>Elementos de la Investigación</i>. Quito: Abya Yala.</p> <p>Dalton, J. (7 de abril de 2011). Guitarrist coming to town. <i>Times Union</i>, pág. 1.</p> <p>Davies, H. (2009). <i>The Beatles (biografía autorizada)</i>. Reino Unido: Ebury Press.</p> <p>Echeverría, C. A. (2001). <i>Adaptación de la obra musical del maestro Máximo Arrate Boza para la orquesta sinfónica</i>. Habana: Universidad de Panamá.</p> <p>Guhlal, J. A. (2002). <i>El contenido melódico en la enseñanza de la guitarra</i>. Murcia: Universidad de Murcia.</p> <p>Lennon, J. (28 de abril de 1975). Tomorrow. (T. Snyder, Entrevistador)</p> <p>Lunn, R. A. (2010). <i>Extended Techniques for the Classical Guitar: A Guide for Composers</i>. Ohio: The Ohio State University.</p> <p>Mantilla, N. E. (2011). <i>Aplicación de elementos compositivos a partir del análisis musical de la suite N° 3 para guitarra del maestro Gentil Montaña</i>. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.</p> <p>McDonald, I. (2000). <i>The Beatles revolución en la mente</i>. Madrid: Celeste Ediciones.</p> <p>Mendoza, W. E. (2009). <i>Adaptación de música colombiana a ensamble de violín</i>. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander.</p> <p>Stefanoni, J. C. (2008). <i>la música de los Beatles y su trascendencia en otros géneros musicales</i>. Puebla: Universidad de las Américas Puebla.</p> <p>Stefanoni, J. C. (2008). <i>la música de los Beatles y su trascendencia en otros géneros musicales</i>. Puebla: Universidad de las Américas Puebla.</p> <p>Ramos, F. D. (2003). <i>Búsqueda del uso de modos en música popular entre 1960 y 1970</i>. Puebla: Universidad de las Américas Puebla</p> <p>Toro, C. I. (2011). <i>Dos paisajes Colombianos: proceso de composición y análisis</i>. Medellín: Universidad EAFIT</p> <p>Sastre, J. J. (2003). <i>Traducciones al español de canciones de The Beatles</i>. España: Universidad del País Vasco</p> <p>Surrá, V. (2000). <i>The Beatles (una revolución social)</i>. España: Colegio Badalonés</p>

4. Contenidos
En el primer capítulo se puede apreciar el planteamiento del problema constituido por la pregunta de investigación, los objetivos, antecedentes y la justificación que engloban de manera clara el rumbo del trabajo.
El segundo capítulo enmarca los conceptos que comprenden el referente contextual de la vida y obra musical de <i>The Beatles</i> , los elementos que constituyen una obra musical, los análisis de las canciones a trabajar a lo largo del proyecto y un estudio del formato en el que se aplicarán los

arreglos además de una descripción de la guitarra como único instrumento del mismo.

Seguido a eso se puede encontrar el proceso de investigación que describe la ruta metodológica en la que se basó este proyecto, terminando con las conclusiones y los anexos pertinentes.

5. Metodología

Descripción del proceso creativo mediante el análisis musical.

6. Conclusiones

En el desarrollo del trabajo se pudo identificar el proceso por el cual se llega a la creación de arreglos musicales, a partir del análisis de la música de *The Beatles* y enfocado al contexto de la orquesta de guitarras. De esta manera también se puede afirmar que mediante este proceso, se puede adaptar música de otros géneros a este formato.

Elaborado por:

Carlos Eduardo González Páez

Revisado por:

Fecha de elaboración del Resumen:

12

Junio

2014

Contenido

Tabla de ilustraciones.....	7
INTRODUCCIÓN.....	8
1.1. DELIMITACIÓN DEL PROBLEMA.....	10
1.2. Pregunta de investigación.....	12
1.3. Objetivos.....	12
1.4. JUSTIFICACIÓN.....	13
1.5. ANTECEDENTES.....	14
2. DATOS REFERENCIALES.....	16
2.1. DEL “BOOM” A LOS BEATLES.....	16
2.2. CARACTERÍSTICAS DE UNA OBRA MUSICAL.....	21
2.2.1. <i>I Am the Walrus / Yo soy la Morsa</i>.....	24
2.2.2. <i>All You Need Is Love / Todo lo que necesitas es amor</i>.....	35
2.3. LA GUITARRA, UN INSTRUMENTO ORQUESTAL.....	42
2.3.1 Técnicas extendidas en la guitarra clásica.....	45
3. PROCESO DE INVESTIGACIÓN.....	47
Tabla 1: Decisiones estéticas.....	50
4. PROPUESTA DE REPERTORIO PARA ORQUESTA DE GUITARRAS.....	54
CONCLUSIONES.....	81
BIBLIOGRAFÍA.....	83
ANEXOS.....	84

Tabla de ilustraciones

Ilustración 2 Primera frase: predominan las notas mi y re#, intervalo de segunda menor.....	26
Ilustración 3 Segunda semi frase del verso dos: la melodía se construye en su mayoría con las notas Si y La; en el Coro se asciende por segundas hasta la fundamental del acorde que compone la armonía.	27
Ilustración 4 Los acordes descienden de manera diatónica en la estructura de La eólico pero todos son mayores.	28
Ilustración 5 Ciclo armónico de las dos estrofas	29
Ilustración 6 Melodía del Cello en estrofa uno y dos.....	30
Ilustración 7 Sección de acompañamiento en el coro	30
Ilustración 8 Sección de acompañamiento en el coro	31
Ilustración 9 Disposición de los acordes en el coro	32
Ilustración 10 Melodía de la voz en el verso dos y acompañamiento de la sección de violines en divisi	33
Ilustración 11 Glissando descendente y ascendente ejecutado por los coros y violines	33
Ilustración 12 Polirritmia presente en la Coda.....	34
Ilustración 13 Introducción del tema All you Need is Love, el contenido temático y armónico corresponden a la obra La Marsellesa	37
Ilustración 14 Disposición del acompañamiento en la parte A.....	38
Ilustración 15 Melodía de la voz en la estrofa	39
Ilustración 16 Melodía de la voz y la trompeta en el coro.....	39
Ilustración 17 Armonía del coro.....	40
Ilustración 18 Melodía interpretada por la guitarra eléctrica en el intermedio.....	40
Ilustración 19 Pasaje que ejecutan las cuerdas frotadas en la conexión entre el intermedio y el coro	41
Ilustración 20 Estructura global de la canción a nivel musical y textual.....	41
Ilustración 21 Sección inicial interpretada por el Cello.....	56
Ilustración 22 Sección inicial interpretada por la guitarra 8	56
Ilustración 23 Notas largas cantadas por los coros y la voz principal	57
Ilustración 24 Notas largas con trinos interpretados en la guitarra	57
Ilustración 25 Patrón rítmico ejecutado de la pandereta ejecutado por la Guitarra 3.....	58
Ilustración 26 Entrada y patrón rítmico de la batería interpretada por la guitarra 7.....	58
Ilustración 27 Indicaciones para la guitarra 3 y 4 con el fin de emular sonoridad del clarinete y el corno	58
Ilustración 28 Efecto sonoro presente en el coro de la canción	59
Ilustración 29 Sección de acompañamiento en el coro con los efectos antes descritos.....	59
Ilustración 30 tabla de convenciones.....	60
Ilustración 31 Patrón rítmico en el que se percute el aro de la guitarra	72
Ilustración 32 Acompañamiento de la parte A	72
Ilustración 33 La parte de los coros es asumida por la guitarra 3, y la guitarra 1 interpreta la melodía principal.....	73
Ilustración 34 Pasaje que interpreta la guitarra 1 en el coro.....	73

INTRODUCCIÓN

Un compositor o arreglista normalmente desea transmitir a través de su obra, un conjunto de pasiones, sentimientos y deseos que lo definen como artista. Por esto, sus piezas cargan dentro del papel una cantidad de elementos interpretativos que evocan cada una de estas cosas. Sin embargo, su ejecución depende de la concepción subjetiva que le da el intérprete, por lo que su sentido original en ocasiones puede variar.

Por todo esto, la presente investigación se enfoca en el proceso creativo por el cual se elaboran arreglos para orquesta de guitarras, permitiéndole al intérprete de los mismos, conocer el concepto original de la pieza. Esta creación nace a partir del análisis musical hecho a la obra de *The Beatles*.

En el principio de este trabajo se encontrarán los objetivos del mismo, los antecedentes que ayudaron a delimitar los contenidos a tratar y la situación problemática que generó la pregunta en la que se concentró este proyecto.

Continuo a esto, se pueden apreciar los datos referenciales los cuales desarrollan todos los conceptos claves que demarcan la consecución de los objetivos planteados anteriormente; entre éstos se encuentra el ámbito histórico en que surge *The Beatles* como banda y el contexto musical en el que hace aparición su obra.

Dentro de estos datos también se encontrará una descripción de los elementos musicales que delimitan las obras y el análisis completo de las dos piezas escogidas para adaptar a la orquesta de guitarras. En estos análisis se describen todos los elementos que caracterizan las dos canciones desde lo histórico, hasta

lo meramente musical. Justo al final de esta sección se encuentra el estudio realizado al formato en el que se va a trabajar y a la guitarra como único instrumento del mismo.

Finalmente se presenta una propuesta que consiste en dos arreglos para orquesta de guitarras y la correspondiente descripción de su proceso de creación. Además, una serie de conclusiones a nivel pedagógico, musical y personal, sumado a los anexos que consisten en las transcripciones completas de las dos canciones analizadas y una entrevista a Manolo Bellon, experto en el tema de la vida y obra de *The Beatles*.

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1.1. DELIMITACIÓN DEL PROBLEMA

The Beatles es considerada por muchas personas en todo el mundo como la agrupación más importante y exitosa de toda la historia, su música ha sido escuchada y apreciada durante cinco décadas con el mismo fervor de siempre y es por todo esto que el grupo hoy en día ha alcanzado el calificativo de leyenda, su contribución a la música es en ocasiones ubicada junto a los aportes de maestros del pasado como *Beethoven*, *Mozart* o *Bach*.

Los Beatles son quizá, dentro del ámbito de la música popular, uno de los pocos nombres cuya obra ha sido capaz de penetrar y causar cierta repercusión dentro del aclamado y a veces exclusivo campo de la música clásica(Stefanoni, 2008)

La música que interpretan ha sido reproducida en muchas partes de mundo, de diversas maneras y con diversos fines, han sido el símbolo de la cultura popular desde los años 60's hasta la fecha; son objeto de estudio no solo en el campo musical, pues el aporte que le dieron al ámbito social y cultural es frecuentemente analizado por los expertos en el tema, los cuales afirman que el fenómeno de *The Beatles* está más vivo que nunca.

En Colombia se han realizado aproximaciones interpretativas con el fin de representar de la manera más fiel el legado musical que el cuarteto de Liverpool le dejó al mundo, por ejemplo en los años 60's, periodo en el cual *The Beatles* aparecía en la escena musical, el movimiento de bandas de rock en el país emergió con agrupaciones como los *Speakers* y los *Flippers* quienes aproximaban ese sonido que encantaba a los angloparlantes del momento a la población colombiana.

Hoy por hoy un nuevo fenómeno se puede apreciar en la escena musical, personajes jóvenes que no tuvieron la oportunidad de vivir en la época de la *Beatlemania* se reúnen y conforman grupos tributo al cuarteto de Liverpool, agrupaciones como *The BeatVox*, *The NowhereBoys* o *BeatSide* llegan incluso a imitar su manera de vestir, todo esto con el fin de homenajear el aporte cultural dejado por el grupo.

La versatilidad a nivel interpretativo que posee la música de *The Beatles* evidencia no solo en las emulaciones que se hacen del grupo, sino en los estudios y diversas formas de acoger su propuesta musical. Es así como se encuentran diversas adaptaciones para coros, agrupaciones y orquestas de carácter clásico y de carácter más popular. Dentro de los formatos orquestales se puede encontrar la orquesta de guitarras, para la cual aún no se han encontrado arreglos de la música del cuarteto de Liverpool.

La orquesta de guitarras es un formato relativamente nuevo y adecuado para la reunión de guitarristas clásicos que no hallan en ningún otro formato de cámara el espacio para hacer música en conjunto. Debido a su juventud este tipo de agrupación aún no ha explorado todas las posibilidades sonoras que podría alcanzar, esto debido a que el repertorio para la misma a pesar de ser muy variado en cuanto periodos de la música, se centra más en fortalecer los procesos colectivos de interpretación emulando otros conjuntos que en el crecimiento propio en cuanto a características. Es por eso que gran parte de las obras son arreglos de piezas escritas originalmente para otro tipo de formato, arreglos de obras de carácter popular pertenecientes al folklore de países en donde la guitarra clásica se interpreta más y algunas obras originales compuestas por guitarristas solistas.

En este contexto surgen diversas inquietudes por saber cómo la música de *The Beatles* puede enriquecer las posibilidades sonoras de este conjunto, cómo a través de la incorporación de las diversas técnicas que tienen los guitarristas en la

ejecución del instrumento, se puede lograr la atmosfera que en su momento crearon *The Beatles* y principalmente cuáles son los caminos que se deben seguir en el proceso de creación de los arreglos que permitirán todo lo anterior.

1.2. Pregunta de investigación

- ¿Cuál es el proceso para crear arreglos destinados al formato orquesta de guitarras a partir del análisis de dos canciones de *The Beatles*?

1.3. Objetivos

General:

- Describir el proceso creativo por el cual se realizan arreglos para orquesta de guitarras a partir del análisis de dos canciones de *The Beatles*

Específicos:

- Crear dos arreglos para orquesta de guitarras a partir del análisis de dos canciones de *The Beatles*
- Descubrir las posibilidades sonoras que tiene la orquesta de guitarras mediante la interpretación de los elementos característicos de la obra de *The Beatles*
- Documentar el momento histórico en el que hizo su aparición la música de *The Beatles*

1.4. JUSTIFICACIÓN

Esta investigación presenta un material que expone los resultados del análisis musical a dos canciones de *The Beatles*, además la transcripción de los temas que permiten al lector una mayor comprensión sobre los elementos musicales presentes en la obra de esta agrupación y su posterior proceso de adaptación al formato orquesta de guitarras.

Sumado a esto, se muestra un documento que describe el referente contextual del grupo con el fin de explicar el momento histórico en el que hizo aparición su propuesta musical y las características principales de la misma; también se nombran las figuras que influenciaron a los miembros de la banda y se hace una reflexión sobre el legado artístico que dejaron a las generaciones futuras.

El lector de este trabajo encontrara también una descripción del formato en el que se aplicaron los arreglos, un estudio de las posibilidades sonoras que tiene la orquesta, una explicación en detalle de algunas de las técnicas que se pueden ejecutar en la guitarra con el fin de emular otras sonoridades y un relato de experiencias sobre la creación de arreglos y adaptaciones hacia este conjunto.

Adjunto a las descripciones que se hicieron sobre el contexto y sobre la creación de arreglos, se hallaran dos piezas musicales resultado de la investigación que van acompañados con su respectivo audio, el cual fue ejecutado y grabado por el propio autor.

Al final del proyecto se expone la propuesta que consiste en la documentación detallada de cada uno de los criterios que se implementaron en el proceso de creación de los arreglos, permitiendo al lector conocer la utilización de las técnicas extendidas que se explicaron con anterioridad y las decisiones tomadas con el fin de emular satisfactoriamente cada uno de los elementos presentes en las dos piezas de *The Beatles*.

1.5. ANTECEDENTES

En esta sección se nombrarán aquellos proyectos de pregrado, maestría o doctorado que tienen relación con el objeto de estudio a tratar en esta investigación, además de una síntesis del mismo y el aporte que deja sobre los temas que se describirán a lo largo de la misma.

En la universidad de Panamá se encuentra una tesis elaborada por Carlos Antonio Correa Echeverría titulada “Adaptación de la obra musical del maestro Máximo Arrate Boza para la orquesta sinfónica”(Echeverría, 2001) presentada en el año 2001 para optar al grado de maestría en música. En dicho informe el autor hace un estudio completo de la obra musical del maestro Arrates que comprende el análisis de las estructuras armónicas, la contextualización de su producción y el proceso de adaptación a orquesta sinfónica. El aporte que deja este proyecto es significativo, ya que propone una perspectiva clara de cuál es el proceso que se debe seguir para hacer la adaptación de una música a un formato distinto.

Otra investigación que hace alusión al tema de este proyecto de grado se encuentra en la Universidad Industrial de Santander, fue desarrollada por Wilmar Evaristo Quiroga Mendoza y tiene por título “Adaptación de música colombiana a ensamble de violín”(Mendoza, 2009). En este trabajo, el investigador hace un análisis completo a las estructuras formales de cinco ritmos propios de diversas partes de Colombia, con el fin de adaptarlas a distintos ensambles de *violín*, identificando las características de dicho instrumento y sus posibilidades en la interpretación de esta música. Evidentemente el aporte que deja la propuesta es el manejo que el autor le da a las alternativas sonoras que produce el *violín*, con el fin de interpretar las adaptaciones para los ensambles antes nombrados.

Otro antecedente es el proyecto de grado realizado por Nelson Enrique Ortiz Mantilla en la universidad Pedagógica Nacional, titulado “Aplicación de elementos compositivos a partir del análisis musical de la suite N°3 para guitarra del maestro Gentil Montaña”(Mantilla, 2011). En esta monografía el investigador realiza un análisis completo de las piezas que componen la *suite*, buscando elementos claves usados por el compositor con el fin de elaborar en última instancia, una composición original para guitarra solista. Si bien en este proyecto no se manejan los conceptos de arreglo o adaptación, la concepción de buscar elementos claves en la obra musical de un artista para trasladarlos a otro campo, está estrictamente ligada al objeto de estudio de esta investigación.

2. DATOS REFERENCIALES

En esta sección se desarrollan todos los conceptos claves que demarcan el ámbito histórico en que surge *The Beatles* como banda y el contexto musical en el que hace aparición su obra. También se encontrará una descripción de los elementos musicales que delimitan las obras y el análisis completo de las dos piezas escogidas para adaptar a la orquesta de guitarras. En estos análisis se describen todos los elementos que caracterizan las dos canciones desde lo histórico, hasta lo meramente musical. Justo al final de esta sección se encuentra el estudio realizado al formato en el que se va a trabajar y a la guitarra como único instrumento del mismo.

2.1. DEL “BOOM” A LOS BEATLES

Esta sección describe el contexto histórico en el que surgió la música de *The Beatles*, además de los factores que contribuyeron en la creación de su propuesta musical y la causa del porqué, en el punto máximo de su carrera, decidieron retirarse de los escenarios y se concentraron en el desarrollo musical.

The Beatles han sido reconocidos como una de las agrupaciones más exitosas en la historia de la música popular, se robaron la atención del mundo entero durante los años sesenta y como no, pues se convirtieron en los responsables directos de una revolución artística sin precedente alguno, rompiendo las barreras culturales, idiomáticas, políticas e incluso religiosas. Apoyados en el carisma que les representaba, sacudieron a una sociedad que canto y vivió con sus canciones, a tal punto que el eco generado por esos cuatro muchachos de Liverpool en esa época, sigue repercutiendo cincuenta años más adelante.

...en los recuerdos e historias que han enriquecido la existencia de quienes vivimos la época de su revolución musical y de esa legión de incontables jóvenes de las nuevas generaciones que han descubierto aquello que para nosotros, los más viejos, siempre ha sido una verdad irrefutable: The Beatles son eternos. (Bellón, 2003)

A mediados de la década del cuarenta, Inglaterra intentaba renacer de las cenizas debido a las constantes guerras que sucedieron en la Europa de comienzos del siglo XX; los conflictos habían traído como consecuencia la destrucción de grandes ciudades y por ello, la juventud posterior a estos años crecía en medio de los escombros. Fue en este panorama en el que vivieron su infancia los cuatro miembros de *The Beatles* y el que les inspiró en años posteriores la creación de su música.

Pero las consecuencias de la guerra no solo se vivían en el viejo continente, en Estados Unidos las familias también sufrían al ver como algunos de sus miembros debían viajar muy lejos a combatir, muchos eran los que iban pero pocos los que regresaban. La situación caótica generó que diversos movimientos artísticos cobraran fuerza, voces de protesta que evolucionaron en corrientes como el *Blues* y el *Jazz* proponían en sus letras igualdad social, pero se censuraban por sus contenidos explícitos sobre la realidad, por lo que el material musical producido por estas figuras vanguardistas se desechaba a pesar de que suscitaba en la población joven una nueva conciencia. Al llegar a Inglaterra en los grandes barcos que cargaban desechos, los adolescentes de dicho país se encontraron con algo novedoso, pues estaban cansados de las figuras del pop que eran producidas por el mercado norteamericano y el *Blues* terminaría imponiéndose rápidamente en los suburbios de las ciudades portuarias de Gran Bretaña.

Nosotros los jóvenes de Londres, Newcastle y Liverpool fuimos responsables de buscar en los botes de basura que llegaban de Estados Unidos y extraer cultura. (Burdon, 2007)

Pero no solo el *Blues* calaría en el público inglés debido a que años más tarde empezaba a llegar un nuevo género de Estados Unidos, creado más que todo por jóvenes aspirantes a músicos los cuales intentaban, a su modo, interpretar el *Blues* de una manera más veloz y con una orientación menos polémica en cuanto a las letras; fue apodado bajo el nombre de *Rock' n Roll* y en cuestión de poco tiempo, desplazaría al *Blues* en el gusto de los adolescentes. El *Rock' n Roll* era divertido, novedoso, su ritmo acelerado motivaba al baile y la inclusión de instrumentos eléctricos como la guitarra y el bajo le daban un carácter propio que lo diferenciaba de su predecesor, pues el ambiente melancólico era reemplazado por uno más juvenil y súbito. Por todo esto, a mediados de la década del cincuenta, este género se convirtió en un fenómeno mundial, intérpretes jóvenes del mismo pasaban del anonimato al estrellato en cuestión de poco tiempo y llegaban a influenciar a generaciones posteriores para que hicieran lo mismo, este sería el caso de los miembros de *The Beatles*.

Decidí dedicarme a esto de la música cuando iba a ver las películas de Elvis y veía las filas y filas de fanáticos que esperaban para verlas en los cines.... Pensé: Ese es un muy buen trabajo.(Lennon, 1975)

Aunque en principio el deseo de ser músicos que tenían los miembros de *The Beatles* se limitaba al éxito mediático que producía uno de sus ídolos, *Elvis Presley*, la obsesión por hacer de su música un producto de calidad los llevo a involucrarse con otros artistas; *George Harrison* se interesó por aprender a tocar guitarra influenciado por las canciones de grandes guitarristas como *Chuck Berry*; *Paul McCartney* al ser hijo de un músico, recibió instrucción en el piano y la guitarra por parte de su padre y *John Lennon* aprendería a tocar la guitarra aunque afinada como un *banjo* (*Do, Sol, Re y La* en orden de cuerdas). Años después Paul le ayudaría a John a tocar la guitarra de la manera adecuada.

...y un buen día uno de los miembros del grupo le presento a Paul, y a John le impresiono que Paul sabia unas notas en guitarra que él no conocía, y empezaron a intercambiar información y se empezaron a volver amigos.(Bellon, 2014)

Aproximadamente en el año 1960 se conformó *The Beatles* con *John Lennon*, *Paul McCartney*, *George Harrison* y *Pete Best*, este último sustituido en 1962 por *Ringo Starr*, año en el que el grupo empezaría a grabar las primeras canciones que les darían éxitos a nivel local; tan solo les bastaron cuatro años (de 1960 a 1964) para convertirse en la banda más grande y reconocida en todo el planeta.

Pero la fama y el éxito comercial cosechados por *The Beatles* durante la primera mitad de la década del sesenta con discos como: *PleasePlease Me*, *A HardDay'sNight*, entre otros, no era suficiente; la superficialidad de las grandes giras mundiales, las portadas de revistas y las fanáticas enardecidas empezaron a aburrir al grupo. Ante este panorama, ellos vuelven al primer plano su motivación inicial, la música, pero ahora con otro propósito, reunir otras disciplinas artísticas como el diseño y la moda. Por lo anterior, a partir de 1967 y con una carrera musical más que respetada en el medio, *The Beatles* deciden dejar de tocar en directo para concentrarse en aspectos musicales más hondos, la música debía acompañar el nacimiento de una conciencia nueva y ellos pasan a ser la encarnación de todo lo que sucedía por esos años en el mundo entero.

Las producciones posteriores al disco *Help!* de 1965 reflejaban la madurez musical del grupo, mientras los discos *RubberSoul* y *Revolver*, eran el indicio de lo que se aproximaba; fue entonces cuando en 1967 *The Beatles* presentaban su obra maestra: *Sgt. Pepper'sLonelyHearts Club Band*, su octavo álbum de estudio y el cual es considerado por gran parte de la crítica como el álbum más importante en la historia de la música popular. Es una combinación del genio compositivo de *The Beatles* más otro factor importante en su música que era la capacidad de producción de *George Martin*. Esta nueva propuesta musical contaba con el acompañamiento de formatos musicales clásicos de occidente e incluso de

oriente, un diseño de portada que era un golpe a la tradición musical del momento y las técnicas de grabación usadas, las cuales marcarían el panorama musical de los años posteriores. Este trabajo le daba vía libre a *The Beatles* para seguir innovando sin restricción, para ir más allá de lo que habían creado, más allá de la perfección.

Los años posteriores al *Sgt. Pepper's* fueron extraños, los discos creados en esta época no dejaban de ser interesantes, pero el núcleo dentro del grupo parecía haberse roto, cada *Beatle* estaba buscando su propio camino y el sello *Lennon/McCartney* prácticamente dejaría de dar frutos, sin embargo la producción musical se enriquecía gracias a la individualidad y competencia entre cada uno de ellos, por lo que este periodo dejó consigo un material inolvidable del grupo, una producción musical que representaba a la perfección los excesos de la década del sesenta, pero que a su vez traería como consecuencia el final. En 1969 *The Beatles* volvían a tocar en directo pero sería la última vez y de una manera que solo ellos pudieron imaginar, en el tejado de los estudios donde acostumbraban grabar, en pleno centro de Londres, a la vista de todo el mundo e interpretando los temas de lo que sería su última producción musical, *Let It Be*.

El 30 de enero de 1969, en una decisión de esas típicas de The Beatles, montaron los equipos al techo del número 3 de Saville Road. Allí, en medio de un helado clima, hicieron, sin anuncios ni aspavientos, su último concierto. (Bellón, 2003)

Hoy en día, ya en el siglo XXI su música sigue siendo tan impresionante como hace cincuenta años, su vigencia se ve evidenciada en el panorama musical actual, pues de no haber sido por ellos las técnicas de grabación, la manera de escribir canciones y los multitudinarios conciertos en vivo, no habrían avanzado. Le mostraron a los músicos la posibilidad de innovar sin restricción, que cualquier idea por más vanguardista que sea es valiosa y lo más importante, que cualquier persona con paciencia y esfuerzo puede conseguir cosas grandes.

¿Quién iba a imaginar que pocos años más tarde esos cuatro humildes muchachos de Liverpool se convertirían en grandes estrellas, capaces de enloquecer multitudes, vender millones de discos, llenar estadios e imponer marcas que no han sido superadas?(Bellón, 2003)

2.2. CARACTERÍSTICAS DE UNA OBRA MUSICAL

En este escrito se presentan los aspectos generales de las obras musicales y los elementos que deben ser analizados, además se hará una revisión histórica a los términos usuales en la elaboración de canciones y un seguimiento al proceso musical desde la composición clásica hasta el método usado por *The Beatles*.

Al hablar de elementos que conforman una pieza musical, el primero en el que se ahondará es la forma; la forma musical hace referencia a la organización interna que tiene una pieza, comprende entonces la estructuración de sus partes y a su vez la conformación de cada una de ellas individualmente, teniendo en cuenta los elementos que componen a la música (ritmo, melodía y armonía). Las formas musicales han tenido un desarrollo y evolución, apoyadas en la tradición compositiva, es por ello que estas estructuras están delimitadas por el uso reiterativo que le daban los compositores a ciertas costumbres en su estilo de hacer música, que a la larga llevaron a que las mismas se estandarizaran.

En cada periodo de la historia los compositores utilizaron distintas formas musicales que incluso han convertido en emblemas del mismo, no en vano cuando una persona idónea en el tema escucha una *fuga*, inmediatamente referencia el periodo barroco o al escuchar una *sonata* piensa en el clasicismo; por todo esto es importante, al estudiar una obra musical, conocer su forma para hacerse una idea del periodo al que pertenece.

Si bien la forma para algunos compositores de periodos anteriores representaba el primer paso en el proceso de creación de una obra, en la música popular se ha visto relegada a un segundo plano por otros aspectos. La gran mayoría de compositores que pretenden elaborar una canción, hoy en día empiezan con la letra y acompañados con una guitarra o un piano, crean una melodía que se ajuste a ella. Por todo esto, determinar las formas usadas por los compositores de música popular se convierte en un ejercicio subjetivo, pues de alguna manera estas no son elegidas por ellos de manera consciente, sino que son el resultado de la experimentación del autor en el momento de crear la canción.

Cada autor maneja a su manera los diversos aspectos éticos y estéticos relacionados con el acto de la composición. En el campo de la creatividad es tal vez donde lo subjetivo da sus mejores resultados.(Alchourrón, 1991)

Pero esta manera de hacer música no es nueva, aunque parezca increíble, algunos compositores de índole clásico también creaban piezas que pueden considerarse de carácter popular, pues eran tonadas cortas que giraban en torno a composiciones poéticas tradicionales; a estas canciones breves se les denominaba en Alemania con el nombre de *Lied* y aunque contaban con el rasgo lírico, estaban fuera de todas las convenciones previas que delimitaban a las arias de ópera. Aunque estas piezas datan del periodo romántico, son el referente directo a la hora de establecer la relación entre el modo de composición clásico y el popular.

Con la forma, la relación que se ha creado entre melodía y armonía también ha cambiado a lo largo de la historia, en algunos periodos como el clasicismo, el aspecto melódico era el factor principal a tomar en cuenta por los compositores y en otros era al contrario; para *The Beatles* ambos cumplían un papel importante, por lo que se pueden observar obras en donde alguna de las dos se impone sobre la otra. En el caso de *I Am the Walrus*, canción compuesta por John Lennon en

1967, se presenta una de estas variables, pues la elaboración armónica pensada por el autor es el elemento sobresaliente y la melodía pasa a un segundo plano.

La elaboración melódica y armónica de *The Beatles* se puede enmarcar en dos periodos:

De 1962 a 1966, años en los que el grupo debía repartir su tiempo para responder a los multitudinarios conciertos y la producción de material musical nuevo, el desarrollo melódico y armónico era bastante básico. En las composiciones, que eran mayormente resultado de la unión creativa *Lennon/McCartney*, no se destacaban aun elementos musicales interesantes, sin embargo las canciones no dejaban de ser buenas y sería en esta época que alcanzarían la fama mundial. El resultado de esta primera etapa dejo clásicos como *I Want to Hold your Hand*, *Help!*, *She loves you*, entre otras; en las que lo más destacable era el acople vocal a dos o tres voces.

De 1966 a 1970, años en los que el grupo dejaba los shows en vivo para dedicarse exclusivamente a la producción musical, el desarrollo armónico y melódico se potencio por la incansable búsqueda que tenían todos por nuevos sonidos. La exploración dejo como ganancia la inclusión de nuevos elementos en la elaboración musical por lo que las canciones pasaron de ser simples temas del gusto popular a importantes piezas que describirían la escena social del momento. El trabajo de esta etapa final dejo producciones como *Sgt. Pepper's lonely hearts club band*, *I am the Walrus*, *All you need is Love*, entre otras; en donde la capacidad de exploración sonora creció gracias al enriquecimiento armónico de cada uno de los miembros de *The Beatles*.

Los Beatles no tenían ninguna duda. Ellos lo vieron como el final del capítulo uno. Ser ingenuo y simple, lo hicieron sin saber lo que el capítulo dos iba a ser. Todos ellos sabían que eso no incluiría el arrastre de turismo y la incomodidad de la Beatlemania (Davies, 2009)

Es precisamente esta segunda etapa de *The Beatles* la que más llama la atención, pues en ella extendieron los límites a los que la música popular podía llegar en el momento, presentaron una producción musical que incluso obligo a la innovación en las técnicas de grabación de la época e impulso a los demás compositores a llevar su trabajo un paso más adelante.

Dentro de las innovaciones sonoras que *The Beatles* incorporaban en sus canciones, se nota la influencia de la música oriental, pues por esa época, al igual que varias figuras en el campo del arte europeo, el cuarteto de Liverpool se dejó tentar por las creencias y costumbres de países como la India. Gracias a esto, los miembros del grupo pudieron acercarse a la tradición musical de ese país e incluso adquirieron instrumentos musicales propios de la región para incluirlos posteriormente en su trabajo. La sonoridad producida por las cadencias usadas en la música india llamo fuertemente la atención del grupo, por lo que las composiciones se involucraban más en el ambiente modal que en el tonal e incluso a veces llegaban a ser meras incursiones musicales, que dejaban como resultado collages sonoros influenciados a su vez por el consumo de drogas.

Para los propósitos de este proyecto de grado, se presentarán a continuación los análisis completos de las dos canciones a desarrollar: *I am TheWalrusy AllyouNeedisLove*.

2.2.1. *I Am the Walrus / Yo soy la Morsa*

Es la sexta canción del disco *MagicalMystery Tour*, fue compuesta por John Lennon y adjudicada a la firma “*Lennon/McCartney*”, se grabó los días 5, 6, 27, 28 y 29 de septiembre del año 1967 en las salas uno y dos de los estudios *Abbey Road* en Londres, Inglaterra.

Además de The Beatles, esta canción contó con la participación de más músicos para su grabación: “**Lennon** voz doblada, piano eléctrico; **McCartney** coros, bajo; **Harrison** coros, guitarra solista; **Starr** batería; **SidneySax, Jack Rothstein, Ralph Elman, Andrew McGee, Jack Green, Louis Stevens, John Jezzard, Jack Richards** violines; **Lionel Ross, Eldon Fox, Bram Martin, Terry Weil** violonchelos; **Gordon Lewin** clarinete; **Neil Sanders, Tony Tunstall, Morris Miller** trompas; **The Mike SammesSingers** coros.” (McDonald, 2000)

La decisión que tomaron *The Beatles* de dejar los escenarios en 1966 había dado sus primeros frutos, la música que presentaron en *Sgt. Pepper’s* superaba por mucho sus producciones anteriores y los ánimos por seguir avanzando iban en aumento, pero en agosto de 1967 ocurriría algo que cambiaría las cosas, *Brian Epstein*, el hombre que años atrás los había sacado de pequeños bares para convertirlos en el grupo más grande del mundo, había muerto por una sobredosis en Londres. Este golpe afectaría el destino del grupo, pues desde el principio fue Brian quien les indicó el rumbo; de los cuatro miembros el que más demostraba su incertidumbre era *Lennon* y de esto dan cuenta las letras de sus canciones posteriores, entre ellas *I Am theWalrus*.

La letra de *I Am theWalruses* toda una paradoja, el autor combina la descripción de escenarios ficticios influenciados en su mayoría por el consumo de drogas psicoactivas como el *LSD*, expresiones lingüísticas propias y tomadas del folklore inglés, palabras sin sentido que se pueden comprender como onomatopeyas y el deseo de generar polémica en las instituciones que enseñan gramática a nivel formal. En 1967 *John Lennon* recibió una carta de un antiguo compañero suyo del *Quarry Bank School*, escuela en donde había estudiado años atrás, en la que le pedía ayuda para un trabajo enviado por su maestro de Lengua. Éste les había encargado a sus alumnos un análisis profundo de las letras escritas en las canciones de *The Beatles*, lo que llamo fuertemente la atención de John, pues no le agradaba nada lo que sucedía, así que decidió escribir la letra más indescifrable que pudo.

La forma de la canción en términos generales no se acomoda a ninguna estructura clásica preestablecida, pues al igual que la mayoría de las composiciones de música popular, la letra es el principal componente y la forma de la canción se acomoda a ella, al estilo del *Lied*. Siendo más minucioso en la identificación de formas, a lo largo de la canción se establece que hay una introducción definida por un ciclo armónico que se describirá más adelante y el cual también es utilizado en el intermedio. Sumado a esto, la pieza presenta dos partes las cuales se identificarán a lo largo de este análisis como estrofa y coro. Hay dos tipos de estrofa en la canción y cada una tiene dos versos, el material melódico es similar en las dos.

La melodía cantada y compuesta en su totalidad por *John Lennon* es relativamente sencilla, está escrita a 4/4y en un principio consta de la preeminente aparición de dos notas que componen un intervalo de segunda menor.

...Lennon estaba probando algunas cosas al piano cuando escuchó en la distancia la zumbante sirena de dos notas de un coche de policía. Fuese o no como símbolo de la malvada autoridad, Lennon absorbió al instante aquel vaivén semitonal, convirtiéndolo en una obsesiva estructura musical...(McDonald, 2000)

Tenor

i am he as you are he as you are me and we are all to ge ther.....

Ilustración 1 Primera frase: predominan las notas mi y re#, intervalo de segunda menor.

*Ver transcripción completa en anexo 1

En ese deseo de imitar el sonido producido por la sirena, *Lennon* insiste en el uso del intervalo de segunda en todas las partes que forman la canción pero

cambiando las notas que lo componen; en la segunda semi frase del verso dos, recurre a las notas *Si* y *La* para responder a los acordes de *Fa* y *Si* mayor que componen la armonía, y en el coro se dispone a ascender por segundas a las notas fundamentales de los acordes que acompañan la melodía, *Do*, *Re* y *Mi* mayor respectivamente.

Segunda semifrase del verso dos

Coro

Ilustración 2 Segunda semi frase del verso dos: la melodía se construye en su mayoría con las notas *Si* y *La*; en el Coro se asciende por segundas hasta la fundamental del acorde que compone la armonía.

Si bien la construcción melódica no es muy compleja, la propuesta armónica pensada por *Lennon* enriquece el balance entre las dos. La canción está escrita en el centro tonal de *La* mayor, pero los acordes empleados a lo largo de la misma, indican el peculiar modo como componía este artista.

La introducción comienza con el acorde *Si* mayor, tocado por *Lennon* en un piano eléctrico *Wurlitzer*. Situado en un contexto tonal, se deduce que es la dominante de la dominante; pasados dos compases en los que solo suena el piano, la armonía es asumida por el formato de instrumentos sinfónicos dispuestos por *George Martin*. La estructura de acordes supone un movimiento diatónico descendente respondiendo a las notas que conforman el modo *La* eólico, pero con la peculiar característica, que todos estos son de carácter mayor disponiéndose de la siguiente manera:

4/4 B | B | A | G | F | E | E | E7 | E7 | D | D | D7 | D7 ||

Ilustración 3 Los acordes descienden de manera diatónica en la estructura de La eólico pero todos son mayores.

Siguiendo a la introducción aparece el primer verso de la estrofa uno, la melodía antes descrita es acompañada por un diseño armónico en el que el bajo dispone una relación de grados conjuntos. *La* mayor es el primer acorde, lo que le da fuerza a la tonalidad; el bajo desciende al *Sol* pero se conserva el acorde inicial, la nota del bajo es aprovechada para resolver a *Do* mayor, acorde que no hace parte de los grados en la tonalidad pero se entiende como un préstamo del modo eólico. Para concluir el primer verso de la estrofa uno, *Lennon* decide ascender a la subdominante y resuelve en el primer tiempo del segundo verso con un *La* mayor, concretándose una cadencia plagal.

El segundo verso tiene la misma secuencia de acordes, con la diferencia que el *Do* mayor y *Re* mayor se tocan el doble de tiempo en relación al primer verso. La segunda estrofa empieza igual a la primera, *La* mayor y *La* con bajo en *Sol*, pero en esta parte se hace más evidente el uso del bajo descendente. El siguiente acorde es un *Re* con bajo en *Fa* sostenido, y posterior a ello un par de acordes prestados del modo eólico, esta vez *Fa* y *Sol* mayor, resuelven de nuevo a *La* mayor, tal y como se había hecho en el primer verso de la estrofa uno. A partir de ese *La* mayor, empieza el segundo verso de la estrofa dos; al igual que en el primer verso el acorde posterior es *La* con bajo en *Sol*; desde este momento *Lennon* prepara el inicio del coro con dos acordes que se vuelven a salir de la tonalidad original, por un lado *Fa* mayor proveniente del préstamo de *La* eólico y *Si* mayor como dominante de la dominante, pero empleado en este caso para ascender de manera cromática a *Do* mayor.

Cello

Vc.

Vc.

Ilustración 5 Melodía del Cello en estrofa uno y dos

En la parte del coro el elemento principal que empleó *Martin* para acompañar al grupo fue nuevamente el *glissando*. Esta vez agrupó el cello, el violín y un pequeño coro con el fin de crear una atmosfera de caída, haciendo que ejecuten el *glissando* de manera descendente y gradual, primero el cello y luego el violín reforzado con el coro como se puede ver en la siguiente imagen.

Choir

Violin

Cello

Ilustración 6 Sección de acompañamiento en el coro

La sección que va después del coro es la estrofa uno, la cual tiene nuevamente las mismas características musicales pero con una nueva sección de la letra. Seguido a esto aparece de nuevo la estrofa dos, esta vez, sumado a las características anteriormente descritas, *Martin* decide incluir una nueva melodía interpretada por el corno francés.



Ilustración 7 Sección de acompañamiento en el coro

La sección que continúa después de la estrofa dos es nuevamente el coro y aparece con las particularidades antes descritas. Posterior a ello, el compositor se dispone a incluir dentro la estructura un intermedio que posee las características armónicas y temáticas presentadas en la introducción, sin embargo, para conseguir la conexión entre el final del coro y el inicio del intermedio, *George Martin* incluye una pequeña sección instrumental conformada por violines y cellos, antecedida por un collage sonoro en el que se percibe incluso el sonido de una alarma de despertador.

En el intermedio se puede destacar el acompañamiento que realizan los violines a la línea melódica principal interpretada por la voz, además del movimiento descendente ejecutado por el cello, el cual dispone el bajo de cada uno de los acordes que componen la estructura armónica que a su vez es tocada por el piano.

Después del intermedio vuelve a aparecer el coro pero esta vez con características distintas, el efecto sonoro que había aplicado *Martin* en los coros anteriores es reemplazado por un diseño melódico más conservador en el que el *cello* y el *violín* ejecutan grupos de a cuatro corcheas con *staccato*, el *primero* forma una línea descendente y diatónica empezando en la nota *Sol* y concluyendo

en la nota *Re*, lo que dispone a los acordes tocados en el piano en una nueva inversión de la siguiente manera: *Do* mayor segunda inversión, *Re* Mayor primera inversión y *Mi* mayor en estado fundamental.

The image shows a musical score for three instruments: Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Cello (Vlc.). The piano part consists of three measures of chords: C/G, D/F#, and E. The violin and cello parts play eighth-note patterns corresponding to the chords. The piano part is written in treble clef, and the violin and cello parts are written in treble and bass clefs respectively. The chords are labeled below the piano part: C/G, D/F#, and E.

Ilustración 8 Disposición de los acordes en el coro

Después de concluido el coro, la sección que aparece nuevamente es la estrofa uno con las características musicales que se han descrito anteriormente, sumando leves cambios en la línea melódica que interpreta el *cello*.

La sección que continua después de la estrofa uno es la estrofa dos, para esta parte *George Martín* decide incluir en el acompañamiento la melodía que había ejecutado anteriormente el corno francés, pero ahora interpretada al tiempo por el *cello* y el *violín* separados a una distancia de tres octavas. En el segundo verso de esta estrofa, *Martin* incluye un refuerzo de la voz ejecutado por la sección de violines en *divisi*, a una distancia de terceras mayores y menores como se puede ver en la siguiente imagen.



Ilustración 9 Melodía de la voz en el verso dos y acompañamiento de la sección de violines en divisi

Después de la estrofa dos aparece nuevamente el coro, esta vez con las características que se habían descrito antes, el uso del *glissando* descendente y gradual además de los acordes en estado fundamental.

Justo al final del coro y preparando lo que va a ser la *coda*, *George Martin* incluye una pequeña sección extendida que posee las características armónicas y melódicas del mismo, esto con el fin de añadir un nuevo elemento sonoro en la canción; para eso indica a los coros y a la sección de violines que ejecuten un *glissando* desde la nota *Si* hasta un *Mi* completando un intervalo de onцена descendente y en un espacio de dos compases, además concluye indicándole a los coros que asciendan desde el *Mi* al que habían llegado hasta la nota *La* en un intervalo de onцена pero esta vez ascendente, y a los violines en un intervalo de cuarta.

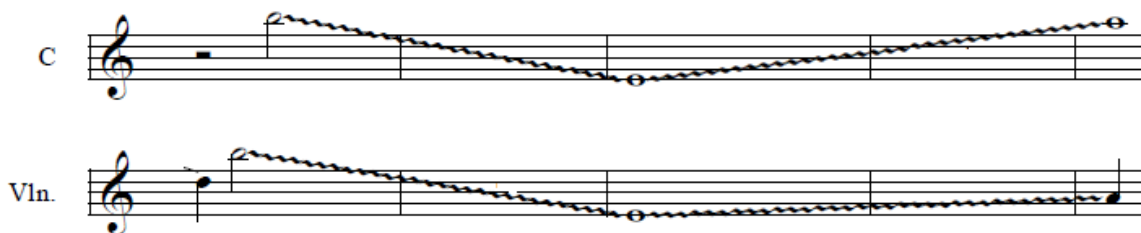


Ilustración 10 Glissando descendente y ascendente ejecutado por los coros y violines

A partir de ese momento la canción entra en la *coda*, esta sección presenta en primera medida una interesante propuesta *poli-rítmica* que se va desarrollando a lo largo de los compases y en la que se pueden ver combinaciones entre las diferentes agrupaciones de figuras rítmicas, ejecutadas por los instrumentos dispuestos por *George Martin*. El *cello* es el encargado de demarcar el bajo de cada uno de los acordes que componen la progresión armónica de la *coda*, la cual recurre nuevamente al diseño utilizado por el compositor en la introducción e intermedio, que se describió anteriormente como una secuencia de acordes mayores que descienden de manera diatónica sobre la estructura del modo *La eólico*.

La *polirritmia* antes mencionada consiste en la combinación de algunas agrupaciones de figuras musicales y transcurre de la siguiente manera:

- El *cello* ejecuta la agrupación de corcheas en *tresillo*
- Los *violines* ejecutan agrupación de *corcheas* y posteriormente *semicorcheas*
- El *bajo* y el *piano* mantienen el pulso de negras

The musical score illustrates the polirhythmia in the Coda. It is divided into two systems, each starting at measure 81 and 86. The instruments are Bass, Pno. (Piano), Vln. (Violin), and Vlc. (Viola). The Bass and Piano parts play a steady pulse of eighth notes. The Violin part plays eighth notes in the first system and sixteenth notes in the second system. The Viola part plays eighth notes in the first system and eighth notes in the second system, with triplets indicated by a '3' over the notes.

Ilustración 11 Polirritmia presente en la Coda

Sumado a estas características de la *coda*, *John Lennon* le sugirió a *George Martin* incluir otro elemento en esta sección, el cual consistía en una gran variedad de efectos sonoros generados de manera análoga en el estudio, además de conectar las pistas ya grabadas con una emisión radial de “*La tragedia del Rey Lear*”, una obra teatral de *William Shakespeare* que se estaba transmitiendo en ese momento por la cadena radial *BBC*.

De esta manera concluye esta canción dejando como resultado una pieza con una marcada esencia psicodélica, extravagante y onírica; fiel representante del momento artístico de aquella época en la que *The Beatles* exploraban todas las posibilidades que la música popular le podía dar al mundo.

I AM THE WALRUS, la última contribución de máxima inspiración de Lennon para los Beatles, es (con la posible excepción de la surrealista pesadilla antinuclear de Dylan “A HardRain’s A-GonnaFall”) la canción protesta más idiosincrática jamás escrita. Pese a que su autor continuó escribiendo canciones excepcionales para el grupo, nunca volvió a aproximarse a este asombroso nivel.(McDonald, 2000)

2.2.2. *AllYouNeedIsLove* / Todo lo que necesitas es amor

Es la última canción del disco *MagicalMystery Tour*, fue compuesta en su mayoría por *John Lennon* pero adjudicada a la firma “*Lennon/McCartney*”, se grabó una parte en el *OlympicSound Studio* el 14 de junio y los días 3, 19, 23, 24 y 25 de Junio del año 1967 en las salas uno y dos de los estudios *Abbey Road* en Londres, Inglaterra.

Además de *The Beatles*, esta canción contó con la participación de más músicos para su grabación: “**Lennon** vocal, clavicordio, banjo; **McCartney** armonía vocal, bajo de cuerdas, bajo; **Harrison** armonía vocal, violín, guitarra; **Starr** batería;

George Martin piano; **SidneySax, Patrick halling, Eric Bowie, Jack Holmes** violines; **Rex Morris, Don Honeywill**saxos tenores; **Stanley Woods, David Mason** trompetas, **Evan Watkins, Harry Spain**trombones; **Jack Emblow**acordeón; **MickJagger, Keith Richards, Marianne Faithfull, Jane Asher, Mike McCartney, Patti Harrison, Eric Clapton, Graham Nash, Keith Moon, Hunter Davies, Gary Leeds (y otros)** coros; **Mike Vickers**director.” (McDonald, 2000)

La iniciativa por crear la primera producción televisiva a nivel internacional se materializaba con el show *OurWorld*, el cual era una transmisión en donde algunos países mostraban videos característicos de los mismos. Para el caso de Inglaterra quien aparecería en dicha grabación era *The Beatles* y para la ocasión, *John Lennon* compuso una canción que representaría a la perfección el pensamiento *hippie* de la época: *AllYouNeedisLove / Todo lo que necesitas es amor*. Para la grabación y posterior interpretación audiovisual, el grupo estuvo acompañado de otras figuras británicas de relevancia, como miembros de *The Rolling Stonesy TheWho*.

“Era un reparto estelar, apenas como para la primera transmisión de televisión vía satélite, *OurWorld (Nuestro mundo)*, presentada a una audiencia que se calculó en cuatrocientos millones de personas” (Bellón, 2003)

La letra de esta canción fue escrita por *John Lennon* y hace alusión al pensamiento *hippie* que por esa época habían adoptado los jóvenes, en ella Lennon afirma que lo único que se necesita en la vida para hacer las cosas bien es el amor e invita a la gente a unirse a su canto; rápidamente el contenido gramatical de esta canción termino por convertirse en un himno para los jóvenes *hippies* y paso a ser una de las canciones más conocidas del grupo.

En cuanto a la forma se puede decir que esta pieza maneja dos estructuras musicales (A y B), a las que el autor les asigna a cada una la cualidad de coro 1, coro 2 o estrofa dependiendo de la letra, por esto se puede afirmar que la forma a

nivel musical y a nivel textual es diferente; aparte de esto, el autor incluye dentro de la pieza una introducción y una coda que se describirán más adelante.

Las características melódicas, armónicas y sobre todo rítmicas que posee cada una de las partes son contrastantes; en primer lugar la introducción es un experimento orquestal pensado por *George Martin* en el que se incluyen los elementos temáticos de *La Marsellesa*. *Martin* alineo por tres compases a las *trompetas*, los *saxofones tenores* y los *trombones*, acompañados por el *piano* que ejecuta la progresión armónica y el *cello* que refuerza el bajo como se ve en la siguiente ilustración.

The image shows a musical score for the introduction of the song 'All You Need is Love'. It consists of five staves: Trumpet in B, Tenor Sax, Trombone, Piano, and Cello. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. The first three measures are marked with a forte (f) dynamic. The Piano part features a melody in the right hand and a harmonic accompaniment of chords in the left hand, marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. The Cello part has a single note in the first measure, followed by a rest, and then a note in the third measure, marked with a forte (f) dynamic.

Ilustración 12 Introducción del tema All you Need is Love, el contenido temático y armónico corresponden a la obra La Marsellesa

*Ver transcripción completa en el anexo 2

La parte A presenta en primera medida un acompañamiento vocal a tres voces las cuales cantan la palabra *Love*/Amor de manera repetitiva, este acompañamiento a nivel musical corresponde a los grados que componen la progresión armónica (*Sol* mayor, *Re* mayor, *Mi* menor y *Do* mayor). Estas voces van acompañadas por el *clavecín* el cual ejecuta un patrón rítmico constante de negras; estas características son la base que se va a repetir cada vez que aparece la parte A. Sumado a esto se encuentra la interesante propuesta métrica pensada para esta canción, la cual dispone una combinación entre compases de 3/4 y 4/4 lo que produce una inestabilidad en cuanto al ritmo de la siguiente manera:

The image shows a musical score for three parts: Tenor (T), Voice (Vox), and Harpsichord (Hpschd.). The score is in G major and 4/4 time. The vocal parts (T and Vox) feature a melodic line with lyrics 'Love' repeated. The harpsichord part provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score is divided into measures, with time signatures of 3/4 and 4/4 alternating. Red boxes highlight the 3/4 time signature changes in the vocal parts, indicating the structure of the 'parte A'.

Ilustración 13 Disposición del acompañamiento en la parte A

Como se indicó antes, la parte A será usada a lo largo de la canción para delimitar a las estrofas y siempre tendrá como característica el acompañamiento del coro y el *clavecín* antes descrito. En estas estrofas, *John Lennon* interpreta la línea melódica principal que contiene la letra, esta melodía presenta elementos rítmicos muy variados, pues en ella se combinan repetitivamente agrupaciones de corcheas, *tresillos* de corcheas y semicorcheas. Los intervallos preminentes a lo largo de la melodía principal siempre son los mismos y entre las mismas notas, es decir que lo único que se desarrolla a lo largo de la estrofa es, como se dijo antes, el ritmo.



Ilustración 14 Melodía de la voz en la estrofa

Otro elemento que suma *George Martin* en las estrofas, es el acompañamiento de las cuerdas frotadas, que ejecutan notas largas pertenecientes a la constitución armónica de la canción con el fin de reforzarla.

Después de concluidas las dos primeras estrofas aparece el coro, el cual cuenta con las características musicales de la parte B que se describirán a continuación.

En la parte B, *George Martin* decide omitir el uso de las cuerdas frotadas para reintegrar al acompañamiento la sección de vientos que se utilizaron en la introducción de la canción. A nivel melódico, el elemento prominente es el reiterado uso de las corcheas con *puntillo* y semicorcheas individuales, lo cual crea un ambiente de saltos rítmicos tanto en la voz como en la línea de la *trompeta*.



Ilustración 15 Melodía de la voz y la trompeta en el coro

Otro elemento presente en el coro, es el acompañamiento que realiza el *saxofón tenor* y el *trombón*, los cuales se encargan de completar los tiempos en los que la voz se queda en silencio, ejecutando un cromatismo descendente a una distancia intervalica de terceras. Sumado a eso, se puede encontrar al *clavecín* ejecutando nuevamente el patrón rítmico de negras que se describió anteriormente, pero con la diferencia que la armonía en esta sección es distinta, pues a diferencia de la

estrofa, los acordes que dispone el autor en esta parte son: *Sol* mayor, *La* mayor (dominante de la dominante) y *Re* mayor en los dos primeros versos; *Sol* mayor, *Si* mayor (dominante del sexto grado), *Mi* menor y una candencia perfecta compuesta por *Do* mayor y *Re* mayor que resuelve a *Sol* mayor en el último verso.

4/4 G | A | D | D | G | A | D | D | G | B7 | Em | Em | C | D | G ||

Ilustración 16 Armonía del coro

Concluido el coro aparece una sección intermedia que posee nuevamente las características musicales de la parte A, en ella, el protagonismo melódico lo toma la guitarra eléctrica interpretada por *George Harrison*, el cual ejecuta una melodía corta que se compone en primera medida por un salto de sexta ascendente, y un descenso por grados conjuntos; el elemento principal utilizado por *Harrison* en la construcción de la melodía, son las apoyaturas.



Ilustración 17 Melodía interpretada por la guitarra eléctrica en el intermedio

Concluida la sección del intermedio la canción se prepara para entrar nuevamente en el coro. Para esto, *Martin* dispone de las cuerdas frotadas con el fin de realizar una conexión entre las dos secciones. Esta conexión tiene como característica principal un pasaje rápido interpretado por los *violines* con el acompañamiento que realiza el *cello* que va marcando el bajo, y la *viola* reforzando algunas notas.

Ilustración 18 Pasaje que ejecutan las cuerdas frotadas en la conexión entre el intermedio y el coro

Las secciones que aparecerán después son el coro, una nueva estrofa y al final dos coros los cuales están unidos por un compás de 2/4, cada una de estas partes, presentarán nuevamente las características antes descritas para la parte A y la parte B respectivamente. A continuación se mostrara la composición formal de la pieza a nivel musical y a nivel textual.

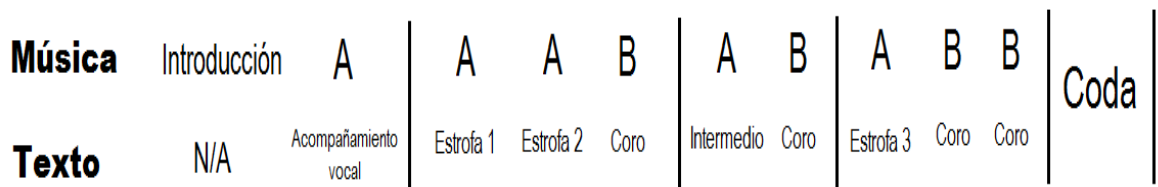


Ilustración 19 Estructura global de la canción a nivel musical y textual

La *coda* que aparece justo al final de la canción es un experimento sonoro por parte de *The Beatles* y su productor *George Martin*, en el que mezclaron diversos pedazos de otras obras musicales como por ejemplo la *invención nº 8* en *Famayor* de *Johann Sebastian Bach*, *Greensleeves*, *In the Mood* de *Glenn Miller*, *Shelovesyou* (composición propia del grupo) y la *Marcha Príncipe de Dinamarca* de *Jeremiah Clarke*. Cada uno de los pasajes elegidos de estas piezas musicales es interpretado a lo largo de la *coda* por los instrumentos que componen el formato dispuesto por *Martin*.

La canción concluye con un *Fadeout* en el que se van perdiendo cada uno de los sonidos que componen la *coda*, dejando atrás lo que sería una de las canciones más representativas y conocidas del grupo.

2.3. LA GUITARRA, UN INSTRUMENTO ORQUESTAL

En este escrito se relatarán las características sonoras, que posee la guitarra acústica y un pequeño referente contextual sobre la misma. Sumado a esto se encuentra una caracterización del formato en el que se va a trabajar, sus posibilidades interpretativas y sonoras, una explicación de algunas técnicas extendidas aplicadas a la guitarra acústica además de una descripción de los arreglos para la misma.

A nivel individual el estudio que se le ha hecho a la guitarra es enorme, en general se puede decir que es un instrumento de cuerda pulsada del cual no se tiene un origen claro, puesto que instrumentos similares en cuanto a condición física y sonido han existido desde hace siglos y su desarrollo en cuanto a construcción e interpretación ha sido extensamente discutido. Sin embargo, el punto de partida para los expertos en la guitarra moderna o a veces llamada guitarra española, se encuentra en el siglo XVI ya que por esa época apareció en España el prototipo de guitarra que se conoce hoy en día, la cual era utilizada más que todo para acompañar canciones y danzas populares.

A partir de ese momento, la guitarra sufrió distintos cambios a lo largo de la historia por lo que algunos expertos en el tema incluso llegan a afirmar que su surgimiento radica en el siglo XVIII ya que en el transcurso entre el periodo clásico y romántico, el instrumento consiguió consolidarse de la manera más profesional con intérpretes como Fernando Sor y Francisco Tarrega.

Sobre la genealogía de la guitarra se establece un problema fundamental, ya que, tal y como la conocemos hoy en día, surge en el siglo XVIII, precedida por una serie de instrumentos que fueron evolucionando hasta llegar a lo que hoy conocemos con el nombre de guitarra(Guhlal, 2002)

En el campo de lo musical, se puede decir que la guitarra es un instrumento *transpositor* ya que las notas escritas en la partitura en realidad suenan una octava por debajo. El registro estándar de este instrumento comprende cerca de cinco octavas, empezando desde el *Mi* tocado en la sexta cuerda al aire, hasta la nota *Si* interpretada en la cuerda uno traste 19. (Dependiendo de la construcción del instrumento este registro puede variar al igual que la manera de afinar cada una de las cuerdas).

La característica sonora producida por la guitarra es opaca y con una proyección auditiva que comparada con otros instrumentos, es bastante débil. Quizás por esto no es común ver a la guitarra clásica hacer parte de formatos musicales amplios, siendo, reiteradamente, utilizada por los cantantes y algunos instrumentistas melódicos para acompañamiento, cualidad que representa mejor a este instrumento.

Aunque varios compositores han escrito obras en la que este instrumento tiene el papel de *concertino*, su papel al interior de las agrupaciones no ha sido protagónico. Por todo esto nació la iniciativa de algunos instrumentistas de reunir a los guitarristas en su propio conjunto, apareciendo así la orquesta de guitarras.

La orquesta de guitarras es un conjunto creado para la reunión de los guitarristas clásicos, con el propósito de hacer música en grupo. En principio cuenta con cuatro cuerdas buscando emular el formato clásico de orquesta de cuerdas frotadas, en donde la guitarra 1 es el violín primero, la guitarra 2 el violín segundo, la guitarra 3 asume el papel de la viola y por último, la guitarra 4 recrea al violonchelo.

"If one guitar is nice, then 21 must be great. That seems to be the idea behind the Guitar Orchestra of Barcelona / Si una guitarra es agradable, entonces 21 deben ser geniales. Esa parece ser la idea detrás de la orquesta de guitarras de Barcelona". (Dalton, 2011)

A primera vista pareciera que la orquesta de guitarras es un formato sencillo de manejar, pero la realidad es otra, pues al reunir instrumentos que comparten las mismas características en cuanto al registro sonoro, el tratamiento que se le tiene a cada una de las cuerdas que componen el conjunto debe ser especial, esto para hacer que cada una de ellas tenga un carácter único y pueda diferenciarse de las demás, problema que no tiene la orquesta de cámara pues los instrumentos que la componen, a pesar de tener características semejantes, tienen registros y colores distintos.

Es por todo esto que los arreglistas y compositores que elaboran piezas para este tipo de conjunto deben manejar un extenso conocimiento de la guitarra, en cuanto a nivel sonoro y técnico, pues al ser el único instrumento presente en la orquesta, este debe cumplir con todos los roles a la hora de ejecutar las obras.

A nivel técnico, la guitarra acústica presenta una gran variedad de cualidades que la convierten en un instrumento muy versátil, pues puede interpretar melodías y acompañamientos armónicos al mismo tiempo. Sin embargo, en conjunto es utilizada mayormente para acompañar las líneas melódicas que interpretan otros instrumentos o en algunos casos la voz. La guitarra al igual que el piano es privilegiada, pues al tener la capacidad de interpretar varias líneas melódicas al tiempo no siempre necesita de otros instrumentos que le acompañen, es por ello que algunos maestros en música se refieren a ella como una orquesta en miniatura.

Las posibilidades sonoras de la guitarra y en general de la orquesta de guitarras son incontables, estas dependen en mayor medida de la creatividad que tiene el intérprete, arreglista o compositor.

2.3.1 Técnicas extendidas en la guitarra clásica

Por ser un instrumento al que fácilmente se le puede variar la afinación, las alternativas en cuanto a color son variadas, pues al alterar la entonación estándar en la que las cuerdas suelen afinarse, el sonido cambia drásticamente. A este hecho de afinar la guitarra de manera diferente se le denomina *scordatura* y ha sido usada repetidamente por maestros como *Leo Brouwer*, *Gentil Montaña*, entre otros. Asimismo, la *scordatura* permite también la ampliación del registro que tiene el instrumento, pues bajando la afinación de las cuerdas se consiguen notas más graves.

Sumado a la *scordatura* existen variadas técnicas que se han venido incorporado en el lenguaje de la guitarra con el fin de buscar nuevas sonoridades, por ello, algunos curiosos en el instrumento se han atrevido a intervenir a la guitarra con objetos que no son comunes en la ejecución del mismo. De esta experimentación nació la idea del *slide* el cual consiste en un cilindro de metal o de plástico que se inserta en uno de los dedos de la mano izquierda, con el fin de deslizarlo por las cuerdas de la guitarra consiguiendo una ejecución parecida al *glissando* que se hace en el violín, gracias a que con este cilindro se evita el contacto con los trastes de la guitarra.

Pero además de las técnicas que se ejecutan directamente en las cuerdas de la guitarra, se encuentran también las posibilidades sonoras que generan otras partes de este instrumento como las tapas y el aro, lugares en donde algunos compositores de índole contemporáneo acostumbran indicar patrones rítmicos para percutir.

“los compositores durante los últimos cien años han recurrido a usar la guitarra como un instrumento de percusión, golpeando las cuerdas o el cuerpo de la guitarra” (Lunn, 2010)

Estos golpes percutidos en la guitarra se pueden hacer de varias maneras, uno de los más comunes es el golpe que se le dan a la tapa con la yema de los dedos o con el dedo pulgar, este produce un sonido opaco y grave, similar al que genera un bombo. Otra posibilidad es la de percutir el aro o la tapa de la guitarra con las uñas, este efecto produce un sonido más brillante, que incluso si se hace de manera repetitiva y con buena velocidad, puede llegar a emular el redoble de la caja. El resto de golpes, que se pueden intentar dar a la guitarra, dependen directamente del gusto o la necesidad que tiene el intérprete para conseguir nuevas sonoridades.

Todos estos elementos que se incorporaron al lenguaje de la guitarra han sido igualmente aprovechados por los compositores y arreglistas de la orquesta, puesto que en ella se pueden combinar al tiempo con las técnicas tradicionales. Por esto, los arreglos que se encuentran dentro del repertorio para este conjunto son en gran medida, producto de la experimentación de técnicas individuales exploradas por el autor de las piezas y su dominio sobre los procesos de ejecución habituales.

3. PROCESO DE INVESTIGACIÓN

En esta sección se explica la ruta metodológica en la que se basó la propuesta, las herramientas que se utilizaron para obtener la información necesaria sobre los temas trabajados a lo largo del mismo, además se nombran los criterios usados en el análisis y se expone un cuadro en el que se detallan los procesos llevados a cabo para crear los arreglos.

Este proyecto presenta la descripción del proceso creativo mediante el cual se realizan dos arreglos para orquesta de guitarras. Los pasos a lo largo de este proyecto corresponden a los expuestos por *Hugo Cerda* en su escrito "Elementos de la Investigación"(Cerda, 1993), y que corresponden al siguiente orden:

- Establecer los criterios para la selección de los elementos que serán descritos
- Recoger la información pertinente
- Sistematización y presentación

El primer paso que se realizó en este proceso fue establecer los criterios de selección para las canciones, para esto se tuvo en cuenta el desarrollo referente a la relación entre armonía y melodía, el manejo de las formas, el uso de figuraciones rítmicas, las distintas formas de métrica y el tratamiento a las diferentes sonoridades que de alguna manera caracterizaron al grupo. Para ello se hizo un estudio completo de la discografía de *The Beatles*, identificando en cada canción estos elementos, con el fin de seleccionar dos canciones y hacer su adaptación a la orquesta de guitarras.

El primer aspecto que se tuvo en cuenta al seleccionar las canciones fue la relación entre armonía y melodía (ver ilustraciones 2, 3 y 4). El tema escogido bajo este parámetro refleja ese dominio que *The Beatles* tenía sobre el tratamiento de

acordes y su relación con la melodía. Posteriormente, la búsqueda incursionó en el estudio de las formas musicales y los métodos de composición, por lo que se realizó un paralelo entre la época en que *The Beatles* hicieron su producción musical y el periodo en el que maestros de la música sinfónica lo hicieron, buscando puntos de comparación para así poder relacionarlos entre sí.

Otro aspecto que se tomó en cuenta fue la métrica (Ver ilustración 14). Bajo este criterio se escogió una canción que mezcla compases de amalgama con compases de subdivisión binaria, lo que representa un reto en la interpretación y dirección de un arreglo basado en la misma ya que el cambio constante entre este tipo de compases obliga al director y al músico a desarrollar una competencia rítmica que le permita superar ese desafío.

El último criterio tenido en cuenta para la elección de las canciones fue el relacionado con las propiedades sonoras (ver ilustración 13); en este caso el uso del acompañamiento de un formato sinfónico hecho por *The Beatles*, permitió encontrar distintos ambientes que permiten, a la hora de crear los arreglos, ampliar las posibilidades interpretativas de la orquesta de guitarras en el intento por reproducirlos.

Después de seleccionar las dos canciones, se realizó el proceso de análisis que dio inicio con la transcripción completa de las obras, esto permitió identificar los elementos que componen cada una de las canciones y establecer los criterios necesarios para este fin.

Con las transcripciones terminadas fue más sencillo determinar las formas musicales de cada canción. Para poder identificarlas se necesitó hacer un estudio de las mismas, por lo que se consultaron distintas fuentes bibliográficas. Después de identificar las formas, se procedió en el análisis de los elementos de cada canción; primero se identificaron los patrones ritmo-melódicos, su relación con los ciclos armónicos y el tipo de instrumentación usado en cada una de ellas. Se

concluyó que todas responden a un estilo característico de la época, pues también se hizo un estudio del contexto de su aparición con la ayuda de expertos en el tema y fuentes bibliográficas que ilustraron más sobre su historia.

Cabe decir que este tipo de análisis responde a un estilo propio construido de la mano del maestro Edwin Guevara, quien aportó sus conocimientos sobre música para dicho fin. Los criterios que componen este tipo de análisis comprenden dominios previos sobre temas musicales como la armonía, las formas musicales, las relaciones melódico-rítmicas además de los estilos propios de la época musical que se va a analizar.

Con las canciones ya analizadas se inició el proceso de creación de los arreglos. En este paso fue importante realizar un estudio del formato en el que se iba a trabajar; conociendo las características de las canciones se evidenció el uso de técnicas extendidas para poder emularlas en la guitarra, por lo que también fue necesario estudiarlas y experimentar con ellas, esto permitió hacer un uso adecuado de las mismas. El proceso de creación además permitió conocer a profundidad características importantes en la guitarra, los diferentes colores y sensaciones que produce el instrumento y la oportunidad de poder aprovecharlos para emular las características que presentaban las dos piezas.

En este proceso fue necesario tomar una serie de decisiones estéticas que permitieron obtener, con los dos arreglos, un resultado sonoro acorde a las canciones originales de *The Beatles*. Para identificar de manera más clara el recorrido de las decisiones estéticas adoptadas por el investigador, se presenta una tabla que demarca cada uno de estos aspectos, empezando por los elementos arrojados en el análisis musical, pasando por el papel que cumple dentro del arreglo, el recurso técnico empleado y terminando con la importancia que tiene en el resultado sonoro.

Tabla 1: Decisiones estéticas

Elemento hallado en el análisis musical	Papel dentro del arreglo	Recurso técnico usado para su emulación	Importancia en el resultado sonoro
Notas largas interpretadas por la voz o por los coros.	Las notas largas interpretadas por la voz constituyen una parte de la melodía principal, por lo que es importante reproducirla con todos sus aspectos de manera clara.	Para poder ejecutar notas largas en la guitarra, es necesario hacer uso del <i>trino</i> , puesto que la duración estándar de cada nota que se ejecuta en el instrumento es muy corta.	Las notas largas constituyen, debido a su duración, una adición a la estructura armónica que interpreta el piano o la guitarra, por esto deben ser incluidas dentro del arreglo.
<i>Glissando</i> habitual en los instrumentos de cuerda frotada como el <i>cello</i> y el <i>violín</i> .	Los <i>glissandos</i> que ejecutan los instrumentos de cuerda frotada constituyen el particular modo de orquestación de <i>George Martin</i> , por esto se incluyeron en el arreglo.	Ya que el <i>glissando</i> que se realiza en la guitarra produce cortes de sonido debido a los trastes, fue necesario hacer uso del <i>slide</i> , con él se produce el cromatismo de manera más natural.	Al ser un elemento que se repite bastante en la canción, es el encargado de darle el carácter estrambótico y desordenado a la pieza.
Patrones rítmicos ejecutados por instrumentos de percusión.	Los patrones rítmicos que se incluyeron dentro del arreglo dan forma a las métricas que se manejan a lo largo de las canciones, además se les indicó una doble tarea apoyando la estructura armónica.	Para poder ejecutar estos patrones rítmicos, se hizo uso de los golpes percutidos en la tapa y en las cuerdas de la guitarra, con el fin de generar una sensación de pulso más clara.	Los patrones rítmicos permiten una sensación más clara del pulso y de la métrica que se trabaja en las canciones.

<p>Sonoridades de los instrumentos sinfónicos.</p>	<p>Las sonoridades de los instrumentos sinfónicos usados por <i>George Martin</i> en el acompañamiento de las canciones producen un ambiente sonoro característico y lo ubican dentro de un estilo propio.</p>	<p>En el intento por imitar las sonoridades de los instrumentos sinfónicos, se hizo evidente el uso de dinámicas e indicaciones de interpretación que permiten explorar los brillos y opacidades en la guitarra.</p>	<p>Los instrumentos sinfónicos de cuerda y de viento empleados por <i>George Martin</i> enriquecen la sonoridad de las canciones, y sumadas a las propiedades armónicas generan un balance adecuado entre el formato.</p>
<p>Propiedades armónicas.</p>	<p>El uso variado de intercambios modales y acordes de paso sostiene la radical propuesta melódico-rítmica.</p>	<p>Las secuencias armónicas se asignaron a una de las cuerdas de la orquesta de manera individual.</p>	<p>La importancia de las propiedades armónicas en las canciones a nivel general, responde a la necesidad de tener una base que sostenga los demás elementos musicales</p>
<p>Construcción melódica.</p>	<p>La construcción melódica hecha por <i>The Beatles</i>, presenta el uso reiterado de intervalos sencillos, entre ellos se pueden nombrar las segundas menores y mayores que se repiten a lo largo de todas las canciones.</p>	<p>Las melodías tal y como se encuentran en la grabación original, se conservaron buscando la preservación de las dinámicas, de las intenciones interpretativas y de la construcción interválica.</p>	<p>La melodía reviste una de las mayores importancias dentro del resultado sonoro, pues es el primer elemento que distingue un oyente, por encima de los otros componentes de las canciones.</p>

<p>Efectos sonoros producidos por la orquesta en el acompañamiento</p>	<p>A pesar de ser parte del acompañamiento, los efectos sonoros que produce la orquesta constituyen la idea estilística pensada desde un principio por el grupo, por lo que en el arreglo cumplen el mismo papel.</p>	<p>Los recursos técnicos que se emplearon para emular los diferentes efectos producidos por la orquesta, fueron la combinación de técnicas extendidas junto a las tradicionales en el campo de la guitarra.</p>	<p>La importancia que tienen estos efectos sonoros, responden a la necesidad que tenía el grupo por darle un carácter estrambótico a las canciones, dándole un balance a la idea musical combinada con el texto.</p>
--	---	---	--

Tabla elaborada por el autor

Una vez concluida la toma de decisiones estéticas, se procedió a documentar la descripción del proceso creativo por el cual se realizaron los arreglos. Este documento se elaboró de manera narrativa y en él, se ampliaron cada uno de los datos presentados previamente en la tabla, además de eso, se hicieron comparaciones directas de algunos pasajes en la obra original y en el arreglo, con el fin de detallar de manera clara cada uno de los elementos que utilizó el autor en la creación de los mismos. Por último, se adjuntaron las partituras correspondientes a los dos arreglos con el fin de ser estudiadas y valoradas por el lector.

Después de elaborar los arreglos y de documentar el proceso creativo, se procedió con la grabación de los mismos, esto con el fin de presentar a las personas que se interesen en este proyecto, el resultado sonoro de todo el proceso. En este paso fue importante incorporar de manera adecuada cada una de las indicaciones que se dieron en la partitura, pues de esta manera el ambiente auditivo que genera la interpretación del arreglo es comparable con la canción original.

Con todos los pasos terminados se pudo concluir el proceso, documentando las experiencias y aprendizajes que surgieron a lo largo del proyecto, esclareciendo los interrogantes que se plantearon al principio del mismo y a la vez generando unos nuevos.

Las herramientas que se usaron para obtener información a lo largo de la investigación fueron consultas a expertos en los distintos temas, la búsqueda de fuentes bibliográficas y la revisión del material musical producido por *The Beatles*. Entre las consultas antes nombradas, se puede hacer alusión a la entrevista hecha a Manolo Bellon, experto en el tema de *The Beatles*, quién aportó información valiosa y pertinente a la hora de construir el referente contextual. (Ver anexo 3)

4. PROPUESTA DE REPERTORIO PARA ORQUESTA DE GUITARRAS

En esta sección se relata de una manera más específica el trascurso de creación de los arreglos, cómo fue el proceso de adaptación de los elementos delimitados en la obra de *The Beatles* y su aplicación a la orquesta de guitarras.

La dinámica de los arreglos gira en torno a las posibilidades que puede explorar la guitarra acústica en la emulación de los elementos que poseen las canciones de *The Beatles*, por ello es necesario aplicar el uso de técnicas propias de la guitarra; a continuación se describirá el proceso en la creación de los arreglos.

Después de analizar cada uno de los elementos que componen la canción *I am the Walrus*, se determinó que el número de guitarras que conformarían la orquesta sería ocho, esto con el fin de poderle asignar a cada una de ellas un rol específico en la interpretación de la obra. Con el fin de conservar las características principales de la pieza original, se mantuvo la constitución que ésta tiene en cuanto a la forma. Para facilitar la lectura de cada una de las partes se incluye en el arreglo la armadura de *La Mayor*. A continuación se describirá de manera breve la cualidad que se le asignó a cada una de las guitarras:

- Guitarra 1: en gran parte del arreglo, la función de esta sección de la orquesta es recrear la labor melódica que interpreta la voz principal en la canción original.
- Guitarra 2: esta sección de la orquesta cumple diversos papeles dentro del arreglo, en un principio interpreta la melodía del *violín* en la introducción, pero a medida que transcurren cada una de las partes de la canción debe

hacer el relevo o el refuerzo de la voz principal, para después volver a la línea del *violín*.

- Guitarra 3: a esta sección se le asignó el rol que cumple el *cornó francés* en la obra original, por lo que en la partitura se le indican ciertas dinámicas pensadas para emular el sonido característico de este instrumento, sin embargo al inicio de la pieza se usó esta guitarra para imitar un patrón rítmico ejecutado por una *pandereta*.
- Guitarra 4: esta sección es bastante poli funcional; en un principio está pensada para ejecutar el rol del *clarinete*, pero al tener demasiados compases en silencio se le utilizó también para reforzar algunas melodías que son importantes de resaltar a lo largo de la obra.
- Guitarra 5: a esta sección se le asignó el papel de acompañamiento que ejecuta el *piano* a lo largo de toda la pieza, es decir que es la encargada de ejecutar toda la estructura armónica de la canción.
- Guitarra 6: esta sección maneja un doble papel, en gran parte del arreglo ejecuta la línea del *bajo eléctrico*, pero toma el relevo de la percusión en algunas secciones del arreglo.
- Guitarra 7: al igual que la guitarra 6, esta sección cumple el doble papel de ejecutar la percusión y relevar la línea del *bajo*, para esta guitarra fue necesario el uso de algunas técnicas que se caracterizan por usar otras partes del instrumento como lo son la tapa delantera y el aro.
- Guitarra 8: esta es quizá la sección que requiere más habilidad individual por parte del instrumentista, pues al emular la línea ejecutada originalmente por el *cello*, se intervino en la guitarra la forma en que se afina, aplicándose en ella más recursos interpretativos. La afinación pensada para esta sección es: sexta cuerda (*Do*), quinta cuerda (*So*), cuarta cuerda (*Re*) y tercera cuerda (*La*).

Para el primer arreglo se tuvo en cuenta la inclusión de distintas técnicas aplicadas a la guitarra que permiten un acercamiento a las sonoridades originales creadas por The Beatles y que responden a decisiones estéticas tomadas por el autor, es así como aparece el uso reiterado del *slide* el cual ayuda a emular de una manera similar el *glissando* recurrente en el arreglo de *George Martin*. Al igual que el *slide*, el *trino* es utilizado para acercar las posibilidades que tiene la guitarra en el intento de emular sonoridades específicas de otros campos, con esto se puede indicar que el *trino* ayuda en la imitación de las notas largas ejecutadas por los coros en la grabación original. Como se puede ver en la siguiente ilustración, además del uso del *slide* también se requiere otro tipo de *scordatura* en una de las guitarras, con el fin de producir en el instrumento un sonido similar al del *cello*.



Ilustración 20 Sección inicial interpretada por el Cello

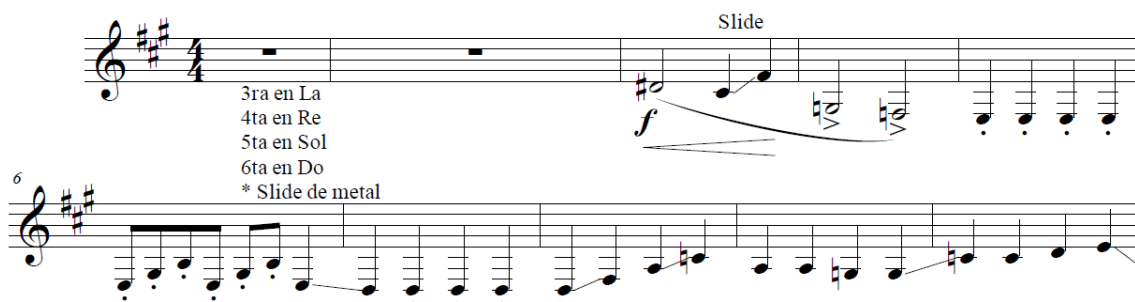


Ilustración 21 Sección inicial interpretada por la guitarra 8

*Ver arreglo completo al final de esta sección

Como se dijo anteriormente, otra de las técnicas que se aplicaron en la emulación de algunas cualidades sonoras fue el *trino*, que busca ampliar la duración de algunas notas ejecutadas originalmente por los coros y la voz principal, ya que en la guitarra no se puede mantener por mucho tiempo el sonido con la misma intensidad. En la siguiente imagen se podrá notar el uso que se le dio al *trino* con el fin de tocar notas de larga duración.



Ilustración 22 Notas largas cantadas por los coros y la voz principal



Ilustración 23 Notas largas con trinos interpretados en la guitarra

Sumado a las características melódicas que posee la obra, se buscó incluir en el arreglo los patrones rítmicos que ejecutan algunos instrumentos de percusión en la canción como la *pandereta* y la *batería*, los cuales demarcan de manera muy clara el compás de la canción. Para incorporar los sonidos producidos por estos instrumentos se recurrió a explorar otras posibilidades interpretativas en la guitarra como: el sonido que producen las cuerdas cuando están tapadas, los golpes a las cuerdas y a la tapa de la guitarra, además del sonido que produce el aro de la guitarra cuando se percute con las uñas; todo esto con el fin de crear una base rítmica que soporte los demás elementos musicales en el arreglo.

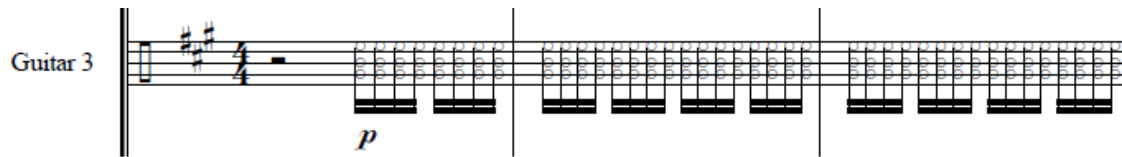


Ilustración 24 Patrón rítmico ejecutado de la pandereta ejecutado por la Guitarra 3

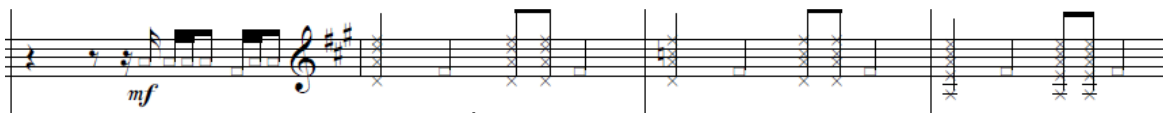


Ilustración 25 Entrada y patrón rítmico de la batería interpretada por la guitarra 7

Como se puede ver en la imagen, la guitarra 7 aparte de ejecutar el patrón rítmico de la *batería*, apoya en la interpretación de la estructura armónica que está asumida, como se dijo antes, por la guitarra 5.

En términos de interpretación, las dinámicas asignadas en el arreglo responden a la necesidad de resaltar las melodías importantes a lo largo de la obra, pero las indicaciones puestas en la partitura no corresponden únicamente al volumen, algunas indican el carácter que se busca en la guitarra con el fin de emular sonoridades propias de otros instrumentos, como la opacidad del *clarinete* y el brillo en las notas altas del *cornó francés*.



Ilustración 26 Indicaciones para la guitarra 3 y 4 con el fin de emular sonoridad del clarinete y el cornó

Para reproducir el efecto sonoro del coro fue necesario combinar el uso del *slide* junto al *trino*, esto con el fin de conservar la duración de las notas desde el inicio hasta el final del *glissando* para omitir la limitación que generan los trastes en la guitarra a la hora de ejecutar el cromatismo descendente requerido en la pieza original.

The musical score consists of three staves. The top staff is labeled 'Choir', the middle 'Violin', and the bottom 'Cello'. All three parts play a descending chromatic line of notes. The Cello part is written in the bass clef, while the Choir and Violin parts are in the treble clef. A dynamic marking 'f' (forte) is placed below the first measure of each staff.

Ilustración 27 Efecto sonoro presente en el coro de la canción

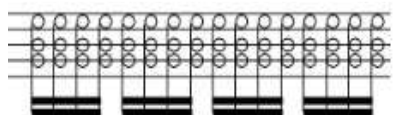
The musical score shows three guitar parts: Gtr. 2, Gtr. 4, and Gtr. 8. All parts are in the treble clef and share a key signature of two sharps (F# and C#). The parts feature complex chordal accompaniment with chromatic movement in the bass lines, consistent with the effects described in the text.

Ilustración 28 Sección de acompañamiento en el coro con los efectos antes descritos

Justo al final de la pieza, se indica en el arreglo que los músicos encargados de interpretar las guitarras 1, 3 y 4 ejecuten notas de manera aleatoria en cuanto a

ritmo, orden y técnica, con el fin de recrear el ambiente estrambótico que posee esta sección en la canción original. A continuación se mostrará la tabla de convenciones en donde se indican cada uno de los efectos que se deben ejecutar en la guitarra y la manera en que se escribieron dentro de la partitura, además del score completo del arreglo.

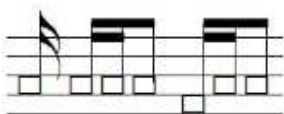
Tabla de convenciones



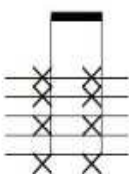
- Se deben tapar las cuerdas de la guitarra con el fin de producir un sonido rasgado pero mudo



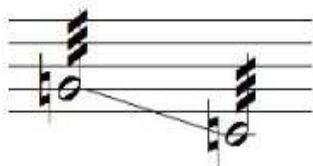
- Se debe ejecutar el *glissando* con el *slide* puesto en el dedo meñique de la mano izquierda



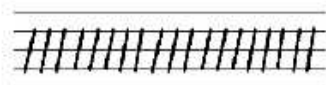
- En la nota *La*: se percute con las uñas en el aro de la guitarra
- En la nota *Fa*: se percute con la yema del dedo medio en la tapa delantera de la guitarra



- Se percuten las cuerdas con el dedo medio y cerca del puente, respetando las notas del acorde



- Se ejecuta el *glissando* con el *slide*, manteniendo un *trino* constante



- Se interpretan notas de manera aleatoria y libre

Ilustración 29 tabla de convenciones

Score

I Am the Walrus

Orquesta de Guitarras

Lennon/McCartney
Arreglo: Carlos González

A

The score is for an 8-guitar ensemble in 4/4 time, key of D major. It consists of three measures. Guitars 1, 2, 4, 6, and 7 are mostly silent, with some melodic lines in measures 2 and 3. Guitars 3 and 5 play rhythmic accompaniment. Guitars 8 and 8 (bottom) play a slide effect in the final measure.

3ra en La
4ta en Re
5ta en Sol
6ta en Do
* Slide de metal

©Apple

14 **C**

Gtr. 1

Gtr. 2 *f*

Gtr. 3

Gtr. 4

Gtr. 5

Gtr. 6 *p*

Gtr. 7 *mf* *p*

Gtr. 8 *f* *ff* *p*

19 **D**

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

Gtr. 5

Gtr. 6 *p*

Gtr. 7 *mf*

Gtr. 8 *mf* *f*
Sul ponticello

E

Musical score for guitar parts 1 through 8, measures 1 through 27. The score is in E major and 4/4 time. Part 1 (Gtr. 1) features a melodic line with eighth notes and a final half note. Part 2 (Gtr. 2) is silent. Part 3 (Gtr. 3) plays a steady eighth-note accompaniment. Part 4 (Gtr. 4) plays a steady eighth-note accompaniment. Part 5 (Gtr. 5) plays a block-chord accompaniment. Part 6 (Gtr. 6) plays a steady eighth-note accompaniment. Part 7 (Gtr. 7) plays a steady eighth-note accompaniment with 'x' marks indicating muted notes. Part 8 (Gtr. 8) plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *mp* (measures 1-2), *mf* (measure 27), and *ff* (measure 27).

Musical score for guitar parts 1 through 8, measures 28 through 31. The score is in E major and 4/4 time. Part 1 (Gtr. 1) features a melodic line with eighth notes and a final half note. Part 2 (Gtr. 2) is silent. Part 3 (Gtr. 3) plays a steady eighth-note accompaniment. Part 4 (Gtr. 4) plays a steady eighth-note accompaniment. Part 5 (Gtr. 5) plays a block-chord accompaniment. Part 6 (Gtr. 6) plays a steady eighth-note accompaniment. Part 7 (Gtr. 7) plays a steady eighth-note accompaniment with 'x' marks indicating muted notes. Part 8 (Gtr. 8) plays a steady eighth-note accompaniment with triplets. Dynamics include *mf* (measures 28-29), *mp* (measure 29), *p* (measures 30-31), and *f* (measure 31).

33

F

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

Gtr. 5

Gtr. 6

Gtr. 7

Gtr. 8

f

mf

sul tasto

f

f

f

38

G

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

Gtr. 5

Gtr. 6

Gtr. 7

Gtr. 8

mf

p

mf

42

Gr. 1 *mf*

Gr. 2 *f* *ff*

Gr. 3

Gr. 4

Gr. 5 *mf*

Gr. 6

Gr. 7 *f* *mf*

Gr. 8 *mf*

49

Gr. 1 *f*

Gr. 2 *mp*

Gr. 3

Gr. 4

Gr. 5 *p*

Gr. 6

Gr. 7

Gr. 8 *f*

I Am the Walrus

7

II I

Gr. 1 *f*

Gr. 2 *mp*

Gr. 3 *mp*

Gr. 4 *mp*

Gr. 5

Gr. 6

Gr. 7 *mf*

Gr. 8

58

Gr. 1 *p*

Gr. 2 *p*

Gr. 3 *p*

Gr. 4 *p*

Gr. 5 *mf*

Gr. 6 *p*

Gr. 7 *mf*

Gr. 8 *ff*

J

Grtr. 1

Grtr. 2 *f*

Grtr. 3 *f*

Grtr. 4 *f*

Grtr. 5

Grtr. 6

Grtr. 7 *mf*
p

Grtr. 8 *f*

K

Grtr. 1

Grtr. 2

Grtr. 3

Grtr. 4

Grtr. 5

Grtr. 6 *p*

Grtr. 7 *mf*

Grtr. 8 *f*

L

71

Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Gtr. 5
Gtr. 6
Gtr. 7
Gtr. 8

76

Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4
Gtr. 5
Gtr. 6
Gtr. 7
Gtr. 8

87

Gr. 1

Gr. 2

Gr. 3

Gr. 4

Gr. 5

Gr. 6

Gr. 7

Gr. 8

85

Gr. 1

Gr. 2

Gr. 3

Gr. 4

Gr. 5

Gr. 6

Gr. 7

Gr. 8

The musical score for 'I Am the Walrus' features eight guitar parts (Gtr. 1-8) in G major (one sharp) and 4/4 time. The score is divided into two measures by a double bar line. Gtr. 1 and 3 play dense tremolos. Gtr. 2 and 6 play rhythmic eighth-note patterns. Gtr. 4 has a tremolo. Gtr. 5 plays block chords. Gtr. 7 uses a tremolo with 'x' marks for muted notes. Gtr. 8 plays a triplet eighth-note pattern.

Para el segundo arreglo, la perspectiva en la que se dirigió la creación del mismo fue muy diferente, puesto que el análisis realizado a la canción *All you need is Love* arrojó elementos musicales que permiten una adaptación con técnicas más tradicionales. En primera medida, el número de guitarras que conforman la orquesta para la interpretación de este arreglo es de cuatro, con el fin de mantener el formato tradicional de orquesta.

En este arreglo los roles que cumplen las guitarras son más variados que en el primero, pues al ser menos guitarras deben cumplir con más funciones e interpretar más melodías al mismo tiempo, por lo que el carácter armónico que ejecuta cada una de ellas crece. Gracias a esto, la identidad que toma este arreglo es más *guitarrística* y la inclusión de *polirritmias* en algunos pasajes de cada parte lo vuelven más interesante a nivel individual.

Al inicio de la pieza, se hizo necesario incluir el redoble que se puede escuchar en la canción original, para esto se aplicó nuevamente el efecto producido por la

percusión de las uñas sobre el aro de la guitarra, con el fin de conseguir un sonido brillante parecido al que genera el *redoblante*.



Ilustración 30 Patrón rítmico en el que se percute el aro de la guitarra

*Ver arreglo completo al final de esta sección

Como se dijo anteriormente, las características generales del segundo arreglo son un poco más tradicionales, pues en este se incluyeron pasajes que exploran las particularidades armónicas del instrumento. Por todo esto, la manera en que se ejecuta el acompañamiento de la parte A siempre es igual, una de las guitarras se encarga de interpretar la secuencia armónica de los coros, otra interpretara la serie de acordes del *clavecín*, mientras que la parte de las cuerdas frotadas se le indican a una nueva guitarra.



Ilustración 31 Acompañamiento de la parte A

Al aparecer la melodía principal en la estrofa, los pasajes que ejecutan las guitarras en la sección de acompañamiento se distribuyen de otras maneras, por ejemplo: si la guitarra 1 tocaba la parte de los coros al inicio de la pieza, en la

estrofa, al tener que interpretar la línea melódica principal, se le asigna a una nueva guitarra, en este caso a la guitarra 3.

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Cl. Gtr. 4

Ilustración 32 La parte de los coros es asumida por la guitarra 3, y la guitarra 1 interpreta la melodía principal

En la sección del coro es donde se puede apreciar la inclusión de *polirritmias* en algunos pasajes de las diferentes guitarras, puesto que es allí donde hay más melodías por interpretar. Es así como la guitarra 1 por ejemplo, debe ejecutar al tiempo la melodía principal y el seguimiento que hace el *trombón*, concluyendo con el cromatismo que en la canción original interpretan el *saxofón* y el *trombón*.

Cl. Gtr. 1

Ilustración 33 Pasaje que interpreta la guitarra 1 en el coro

Todas estas generalidades tanto de la parte A como de la parte B, se repetirán a lo largo de la pieza con algunas excepciones, dependiendo de la inclusión o exclusión de algunas melodías. A continuación se adjuntará el arreglo de la canción *All you Need is Love*.

Score

All you need is Love

Orquesta de Guitarras

Lennon/McCartney
Arreglo: Carlos González

Classical Guitar 1

Classical Guitar 2

Classical Guitar 3

Classical Guitar 4

p

f

mf

This system contains the first two measures of the score for four classical guitars. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Classical Guitar 1 plays a soft (*p*) accompaniment of eighth notes. Classical Guitar 2 plays a melody starting with a forte (*f*) dynamic. Classical Guitar 3 plays a melody starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Classical Guitar 4 has a whole rest in the first measure and a half rest in the second measure.

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Cl. Gtr. 4

mf

This system contains measures 3 and 4 of the score. A second ending bracket labeled '2' spans the first measure of this system. Classical Guitar 1 continues with eighth notes. Classical Guitar 2 has a melodic line with a slur over the first two notes. Classical Guitar 3 has a melodic line with a slur over the first two notes. Classical Guitar 4 has a melodic line with a slur over the first two notes. The dynamic *mf* is indicated at the bottom of the system.

2

All you need is Love

A

Musical score for Cl. Gtr. 1-4, measures 2-7. The score is in G major and 4/4 time. Cl. Gtr. 1 starts with a triplet of eighth notes. Cl. Gtr. 2 has a melody starting on the second measure. Cl. Gtr. 3 and 4 provide harmonic support. Dynamics include *mf* and *p*. A box labeled 'A' is above measure 3.

Musical score for Cl. Gtr. 1-4, measures 8-12. The score continues in G major and 4/4 time. Cl. Gtr. 1 has a triplet of eighth notes starting in measure 10. Cl. Gtr. 2 has a steady accompaniment. Cl. Gtr. 3 and 4 have melodic lines. Dynamics include *f*, *p*, and *mp*.

Musical score for Cl. Gtr. 1-4, measures 13-17. The score continues in G major and 4/4 time. Cl. Gtr. 1 has a triplet of eighth notes starting in measure 14. Cl. Gtr. 2 has a steady accompaniment. Cl. Gtr. 3 and 4 have melodic lines. Dynamics include *f*, *p*, and *mp*.

18

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Cl. Gtr. 4

f *mp* *mp*

23

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Cl. Gtr. 4

mp *f*

B

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Cl. Gtr. 4

f *mp* *f* *mp*

32 C

Cl. Gtr. 1 *f*

Cl. Gtr. 2 *p*

Cl. Gtr. 3 *mp*

Cl. Gtr. 4

Detailed description: This system contains measures 32 through 36. It features four guitar staves. Measure 32 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. A box labeled 'C' is positioned above the first staff. Measure 33 has a 4/4 time signature. Measure 34 has a 3/4 time signature. Measure 35 has a 4/4 time signature. Measure 36 has a 3/4 time signature. Dynamics include *f* (forte) in measure 32, *p* (piano) in measure 35, and *mp* (mezzo-piano) in measure 36. A triplet of eighth notes is marked in measure 32.

37

Cl. Gtr. 1 *mp*

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3 *mf*

Cl. Gtr. 4

Detailed description: This system contains measures 37 through 40. It features four guitar staves. Measure 37 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. Measure 38 has a 4/4 time signature. Measure 39 has a 3/4 time signature. Measure 40 has a 4/4 time signature. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) in measure 37 and *mf* (mezzo-forte) in measure 40. A triplet of eighth notes is marked in measure 37.

41 D

Cl. Gtr. 1 *f*

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3 *mp*

Cl. Gtr. 4 *mp*

Detailed description: This system contains measures 41 through 44. It features four guitar staves. Measure 41 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. A box labeled 'D' is positioned above the first staff. Measure 42 has a 4/4 time signature. Measure 43 has a 3/4 time signature. Measure 44 has a 4/4 time signature. Dynamics include *f* (forte) in measure 41, *mp* (mezzo-piano) in measure 43, and *mp* (mezzo-piano) in measure 44.

45

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Cl. Gtr. 4

49

E

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Cl. Gtr. 4

54

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Cl. Gtr. 4

6

All you need is Love

F

38

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Cl. Gtr. 4

f

mp

62

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Cl. Gtr. 4

f

67

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Cl. Gtr. 4

mp

All you need is Love

7

71

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Cl. Gtr. 4

G

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Cl. Gtr. 4

79

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Cl. Gtr. 4

CONCLUSIONES

A nivel pedagógico:

En el desarrollo del trabajo se pudo identificar el proceso por el cual se llega a la creación de arreglos musicales, a partir del análisis de la música de *The Beatles* y enfocado al contexto de la orquesta de guitarras. De esta manera también se puede afirmar que mediante este proceso, se puede adaptar música de otros géneros a este formato.

El análisis musical de las dos canciones, que es desde donde parte todo el proceso de creación, proporciona una perspectiva clara de la metodología, pues indica que este debe hacerse de manera sistemática, es decir, desde lo simple hasta lo más complejo.

La comprensión de cada uno de los procesos que se realizaron durante la investigación y su posterior socialización con los colegas músicos y maestros, permiten una construcción colectiva de saberes que enriquecen el perfil de licenciado en música.

A nivel musical:

A lo largo del proyecto fueron muchos los elementos musicales que se fueron encontrando y asimilando, entre ellos se pueden nombrar las posibilidades armónicas exploradas por *The Beatles*, el tipo de orquestación y la manera en que componían su música, permitiendo ampliar los conocimientos que se tienen en cada uno de esos ámbitos.

Es importante resaltar la importancia que tuvo la carrera musical de *The Beatles* en el contexto musical mundial, y entender como cada una de sus propuestas

musicales, exploran la posibilidad de hacer que una obra de alta calidad sea del gusto del público en general.

De esto último, se puede decir que el análisis de sus canciones y de su contexto histórico promueve el aprendizaje y motivan el impulso por crear una propuesta musical propia de calidad y que aterrice en el gusto del público.

A nivel personal:

En el momento de grabar los arreglos surgieron nuevos aprendizajes que están situados en el campo profesional, pues la idea de realizar arreglos para orquesta de guitarras no se quedó solo en la creación de la partitura si no que se trasladó al campo de la ejecución. La grabación de los arreglos incluyo un nuevo grado de dificultad que trajo consigo la enseñanza práctica, de que la música es una cuando se piensa en el papel, y otra cuando se interpreta en la realidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Alchourrón, R. (1991). *composición y arreglos de música popular*. Buenos Aires: RICORDI.
- Bellón, M. (2003). *The Beatles: La Historia*. Bogotá: Intermedio.
- Bellon, M. (1 de Abril de 2014). Entrevista a Manolo Bellon. (C. González, Entrevistador)
- Burdon, E. (19 de mayo de 2007). Seven Ages Of Rock. (BBC, Entrevistador)
- Cerda, H. (1993). *Elementos de la Investigación*. Quito: Abya Yala.
- Dalton, J. (7 de abril de 2011). Guitarrist coming to town. *Times Union*, pág. 1.
- Davies, H. (2009). *The Beatles (biografía autorizada)*. Reino Unido: Ebury Press.
- Echeverría, C. A. (2001). *Adaptación de la obra musical del maestro Máximo Arrate Boza para la orquesta sinfónica*. Habana: Universidad de Panamá.
- Guhlal, J. A. (2002). *El contenido melódico en la enseñanza de la guitarra*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Lennon, J. (28 de abril de 1975). Tomorrow. (T. Snyder, Entrevistador)
- Lunn, R. A. (2010). *Extended Techniques for the Classical Guitar: A Guide for Composers*. Ohio: The Ohio State University.
- Mantilla, N. E. (2011). *Aplicación de elementos compositivos a partir del análisis musical de la suite N°3 para guitarra del maestro Gentil Montaña*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- McDonald, I. (2000). *The Beatles revolución en la mente*. Madrid: Celeste Ediciones.
- Mendoza, W. E. (2009). *Adaptación de música colombiana a ensamble de violín*. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander.
- Stefanoni, J. C. (2008). *la música de los Beatles y su trascendencia en otros géneros musicales*. Puebla: Universidad de las Américas Puebla.
- Stefanoni, J. C. (2008). *la música de los Beatles y su trascendencia en otros géneros musicales*. Puebla: Universidad de las Américas Puebla.
- Ramos, F. D. (2003). *Búsqueda del uso de modos en música popular entre 1960 y 1970*. Puebla: Universidad de las Américas Puebla
- Toro, C. I. (2011). *Dos paisajes Colombianos: proceso de composición y análisis*. Medellín: Universidad EAFIT
- Sastre, J. J. (2003). *Traducciones al español de canciones de The Beatles*. España: Universidad del País Vasco
- Surrá, V. (2000). *The Beatles (una revolución social)*. España: Colegio Badalonés

ANEXOS

Anexo 1: Transcripción completa de la canción *I am the Walrus*

I AM THE WALRUS
Transcripción: Carlos González

Lennon/McCartney
George Martin

Score

A

The score is for the song "I Am the Walrus" and includes the following parts:

- Voz**: Vocal line, currently silent.
- Clarinete**: Clarinet line, currently silent.
- Corno Francés**: French Horn line, currently silent.
- Bajo**: Bass line, currently silent.
- Piano Eléctrico**: Electric Piano, consisting of two staves. The upper staff has a complex rhythmic pattern of eighth notes, while the lower staff is silent.
- Coros**: Chorus line, currently silent.
- Violines**: Violins, currently silent.
- Violoncellos**: Cellos, currently silent.

The score is in 4/4 time and the key signature has one sharp (F#). The first three measures are mostly silent for all instruments. In the final measure, the Violins and Cellos play a melodic phrase marked with a forte (*f*) dynamic.

©Apple

B

Musical score for measures 1-9. The score includes parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), Bass, Piano (Pno.), Clarinet (C), Violin (Vln.), and Viola (Vlc.). The Flute part begins with a dynamic marking of *f* in measure 9. The Viola part has a dynamic marking of *f* in measure 8. A rehearsal mark 'B' is located at the end of measure 9.

Musical score for measures 10-19. The score includes parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), Bass, Piano (Pno.), Clarinet (C), Violin (Vln.), and Viola (Vlc.). The Bass Clarinet part has a dynamic marking of *ff* in measure 11. The Bass part has a dynamic marking of *ff* in measure 11. The Viola part has a dynamic marking of *f* in measure 19. A rehearsal mark 'B' is located at the end of measure 10.

Musical score for 'I AM THE WALRUS' page 3, measures 16-27. The score includes parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), Bass, Piano (Pno.), Clarinet (C), Violin (Vln.), and Viola (Vlc.).

Measures 16-20: Flute (Fl.) has a melodic line starting with a sixteenth-note triplet. Bass Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Clarinet (C) are silent. Bass, Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Viola (Vlc.) provide accompaniment. Dynamics include *f* (forte) for the Viola and *f* (forte) for the Violin.

Measures 21-27: Flute (Fl.) has a melodic line with dynamic markings *mp* (mezzo-piano) and *ff* (fortissimo). Bass Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), Bass, Piano (Pno.), Clarinet (C), Violin (Vln.), and Viola (Vlc.) provide accompaniment. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) for the Bass Clarinet and Horn, and *f* (forte) for the Clarinet, Violin, and Viola. A *ff* (fortissimo) dynamic is also present in the Viola part.

Rehearsal marks [C] and [D] are present above the Flute part at measures 21 and 22 respectively.

Musical score for 'I AM THE WALRUS' featuring Flute, Bass Clarinet, Horn, Bass, Piano, Clarinet, Violin, and Viola. The score is divided into two systems, with measures 27-32 in the first system and measures 33-38 in the second system. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Flute part (Fl.) has a melodic line with some rests. The Bass Clarinet (B♭ Cl.) and Horn (Hn.) parts are mostly silent. The Bass (Bass) part has a rhythmic accompaniment. The Piano (Pno.) part has a harmonic accompaniment. The Clarinet (C) part has a sustained note. The Violin (Vln.) part has a melodic line. The Viola (Vlc.) part has a melodic line with some triplets and dynamics like *ff* and *f*. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics, and articulation marks.

38

Fl.

B. Cl.

Hn.

Bass

Pno.

C.

Vln.

Vlc.

p

plzz.

f

arco

44

Fl.

B. Cl.

Hn.

Bass

Pno.

C.

Vln.

Vlc.

f

mf

ff

f

51

Fl.

B. Cl.

Hn.

Bass

Pno.

C.

Vln.

Vlc.

57

1

f

p

p

f

Detailed description of the musical score: The score is for a symphonic arrangement of 'I Am the Walrus'. It features a woodwind section with Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), and Horn (Hn.), a string section with Violin (Vln.) and Viola (Vlc.), and a bass section with Bass and Piano (Pno.). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 51. The Flute part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Bass Clarinet and Horn parts are mostly rests. The Bass part has a steady eighth-note accompaniment. The Piano part has a rhythmic accompaniment with chords. The Violin and Viola parts have a melodic line with eighth notes, marked with a forte (*f*) dynamic. The second system starts at measure 57. The Flute part has a melodic line with eighth notes, marked with a forte (*f*) dynamic. The Bass Clarinet part has a melodic line with eighth notes, marked with a piano (*p*) dynamic. The Horn part has a melodic line with eighth notes, marked with a piano (*p*) dynamic. The Bass part has a melodic line with eighth notes. The Piano part has a rhythmic accompaniment with chords. The Violin and Viola parts have a melodic line with eighth notes, marked with a forte (*f*) dynamic. A first ending bracket is present above the Flute part in the second system.

Musical score for measures 63-68 of the piece "I AM THE WALRUS". The score is arranged for a full orchestra and includes the following parts:

- Fl.** (Flute): Measures 63-68. Starts with a melodic line in measure 63, followed by rests in 64-65, and resumes in 66-68.
- B♭ Cl.** (Bass Clarinet): Rests throughout measures 63-68.
- Hn.** (Horn): Rests throughout measures 63-68.
- Bass**: Measures 63-68. Provides a steady rhythmic accompaniment with eighth notes.
- Pno.** (Piano): Measures 63-68. Features a chordal accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand.
- C.** (Cello): Rests throughout measures 63-68.
- Vln.** (Violin): Measures 63-68. Features a melodic line with dynamics *f* and *mp*.
- Vlc.** (Viola): Measures 63-68. Features a melodic line with dynamics *f* and *mp*.

Measures 63-68 contain various musical notations including rests, eighth notes, sixteenth notes, and dynamic markings (*f*, *mp*). A section marker 'J' is placed below measure 67. The score concludes at measure 68.

Musical score for measures 74-81. The instruments listed are Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Horn (Hn.), Bass, Piano (Pno.), Cymbal (C), Violin (Vln.), and Viola (Vlc.). The score includes various rhythmic patterns and dynamics markings.

Musical score for measures 82-85. The instruments listed are Bass, Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Viola (Vlc.). The score continues with rhythmic patterns and dynamics markings.

Musical score for measures 86-89. The instruments listed are Bass, Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Viola (Vlc.). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.

Anexo 2: Transcripción completa de la canción *All you need is Love*

Score

All You Need is Love

Transcripción

Lennon/McCartney
George Martín

The musical score is arranged in a multi-staff format. At the top right, a box labeled 'A' indicates the start of a section. The instruments and their parts are as follows:

- Tenor:** Treble clef, 4/4 time signature. Starts with a rest, then plays a half note G4 in the 3/4 time signature section. Dynamic: *mp*.
- Vocals:** Treble clef, 4/4 time signature. Starts with a rest, then plays a half note G4 in the 3/4 time signature section. Dynamic: *mp*.
- Trumpet in B:** Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 4/4 time signature. Starts with a rest, then plays a half note G4 in the 3/4 time signature section. Dynamic: *f*.
- Tenor Sax:** Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time signature. Starts with a rest, then plays a half note G4 in the 3/4 time signature section. Dynamic: *f*.
- Trombone:** Bass clef, 4/4 time signature. Starts with a rest, then plays a half note G4 in the 3/4 time signature section. Dynamic: *f*.
- Piano:** Grand staff (treble and bass clefs), key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. Starts with a rest, then plays a half note G4 in the 3/4 time signature section. Dynamic: *mf*.
- Harpisichord:** Grand staff, key signature of one sharp, 4/4 time signature. Starts with a rest, then plays a half note G4 in the 3/4 time signature section.
- Cello:** Bass clef, 4/4 time signature. Starts with a rest, then plays a half note G4 in the 3/4 time signature section. Dynamic: *f*.

©Apple

2

All You Need is Love

Musical score for measures 6-12. The score is in G major and features a complex time signature change from 4/4 to 3/4 and back to 4/4. The instruments and their parts are:

- T (Trumpet):** Measures 6-12. Starts with a whole note G4 in 4/4, rests in 3/4, and plays a triplet eighth-note figure in 4/4. Dynamics: *f*.
- Vox. (Vocals):** Measures 6-12. Provides harmonic support with chords. Dynamics: *mp*.
- E.B. (Electric Bass):** Measures 6-12. Provides a rhythmic foundation. Dynamics: *f*.
- Hpschd. (Harp):** Measures 6-12. Provides a harmonic accompaniment. Dynamics: *p*.
- Vln. (Violin):** Measures 6-12. Rests.
- Vla. (Viola):** Measures 6-12. Rests.
- Vc. (Violoncello):** Measures 6-12. Provides a rhythmic foundation. Dynamics: *f*.

Musical score for measures 13-19. The score continues with the same instrumentation and time signature changes. The instruments and their parts are:

- T (Trumpet):** Measures 13-19. Continues with the triplet eighth-note figure. Dynamics: *f*.
- Vox. (Vocals):** Measures 13-19. Provides harmonic support. Dynamics: *mp*.
- E.B. (Electric Bass):** Measures 13-19. Provides a rhythmic foundation. Dynamics: *f*.
- Hpschd. (Harp):** Measures 13-19. Provides a harmonic accompaniment. Dynamics: *p*.
- Vln. (Violin):** Measures 13-19. Rests.
- Vla. (Viola):** Measures 13-19. Rests.
- Vc. (Violoncello):** Measures 13-19. Provides a rhythmic foundation. Dynamics: *ff*.

All You Need is Love

3

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts and dynamics:

- T. (Trumpet):** Melodic line with triplets and rests.
- Vox. (Vocal):** Harmonic accompaniment, starting at *mp*.
- T. Sx. (Trumpet Section):** Rests throughout this section.
- Tbn. (Tuba):** Rests throughout this section.
- E.B. (Euphonium):** Harmonic accompaniment.
- Hpschd. (Harp):** Accompaniment with chords and arpeggios.
- Vln. (Violin):** Melodic line, starting at *mf*.
- Vla. (Viola):** Harmonic accompaniment, starting at *mf*.
- Vc. (Violoncello):** Harmonic accompaniment, starting at *p*.

The score includes a section labeled **B** starting at measure 26. Dynamics in this section include *mf*, *mp*, *f*, and *ff*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

All You Need is Love

5

45 E

T.
Vox.
B. Tpt.
T. Sx.
Tbn.
E.B.
Hpschd.
Vln.
Vla.
Vc.

mp
p

56 F

T.
Vox.
B. Tpt.
T. Sx.
Tbn.
E.B.
Hpschd.
Vln.
Vla.
Vc.

mp
mf
ff

63

T. *f*

Vox.

B♭ Tpt.

T. Sx. *f*

Tbn. *mp*

E. Gtr.

E. B.

Hpschd.

Vln.

Vla.

Vc.

71

T. *f*

Vox.

B♭ Tpt.

T. Sx. *f*

Tbn. *mp*

E. B.

Hpschd.

Vln. *mp*

Vc.

G

All You Need is Love

7

Musical score for measures 75-78 of 'All You Need is Love'. The score is arranged for six parts: Tenor (T), Vocals (Vox), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Electric Bass (E.B.), Piano (Hpschd.), and Violin (Vln.).

- Tenor (T):** Measures 75-78 feature a melodic line with triplets of eighth notes. Measure 75: quarter rest, triplet eighth notes (A4, B4, C5), quarter note (D5). Measure 76: quarter rest, triplet eighth notes (E5, F5, G5), quarter note (A5). Measure 77: quarter rest, triplet eighth notes (B5, C6, B5), quarter note (A5). Measure 78: quarter rest, triplet eighth notes (G5, F5, E5), quarter note (D5).
- Vocals (Vox):** Measures 75-78 feature a vocal line with triplets of eighth notes. Measure 75: quarter rest, triplet eighth notes (A4, B4, C5), quarter note (D5). Measure 76: quarter rest, triplet eighth notes (E5, F5, G5), quarter note (A5). Measure 77: quarter rest, triplet eighth notes (B5, C6, B5), quarter note (A5). Measure 78: quarter rest, triplet eighth notes (G5, F5, E5), quarter note (D5).
- B♭ Trumpet (B♭ Tpt.):** Measures 75-78 feature a melodic line with triplets of eighth notes. Measure 75: quarter rest, triplet eighth notes (A4, B4, C5), quarter note (D5). Measure 76: quarter rest, triplet eighth notes (E5, F5, G5), quarter note (A5). Measure 77: quarter rest, triplet eighth notes (B5, C6, B5), quarter note (A5). Measure 78: quarter rest, triplet eighth notes (G5, F5, E5), quarter note (D5).
- Electric Bass (E.B.):** Measures 75-78 feature a bass line with quarter notes. Measure 75: G2, F2, E2, D2. Measure 76: C2, B1, A1, G1. Measure 77: F1, E1, D1, C1. Measure 78: B0, A0, G0, F0.
- Piano (Hpschd.):** Measures 75-78 feature a piano accompaniment with chords. Measure 75: G4, B4, D5. Measure 76: A4, C5, E5. Measure 77: B4, D5, F5. Measure 78: C5, E5, G5.
- Violin (Vln.):** Measures 75-78 feature a violin line with triplets of eighth notes. Measure 75: quarter rest, triplet eighth notes (A4, B4, C5), quarter note (D5). Measure 76: quarter rest, triplet eighth notes (E5, F5, G5), quarter note (A5). Measure 77: quarter rest, triplet eighth notes (B5, C6, B5), quarter note (A5). Measure 78: quarter rest, triplet eighth notes (G5, F5, E5), quarter note (D5).

¿En qué contexto surgen *The Beatles* como banda?

Ellos surgen de algo que ya casi no existe actualmente, de amistad. John tenía un grupo llamado *The Quarrymen*, y un buen día uno de los miembros del grupo le presento a Paul, y a John le impresiono que Paul sabia unas notas en guitarra que él no conocía, y empezaron a intercambiar información y se empezaron a volver amigos. Paul era vecino de George, aunque George era menor ellos compartían inclusive ruta para ir al colegio. George sabia una cantidad de cosas en guitarra que ellos no y Paul le dijo un día a John, yo sé que él es chiquito pero venga, escúchese a este pelado. Cuando ellos estuvieron en Alemania se hicieron amigos de Ringo que era baterista de otro grupo que se llama *Rory Storm and the Hurricanes*, inclusive el toco unas canciones con ellos cuando Pete Best por cualquier motivo no podía tocar. *Pete Best* era como otra onda era un tipo que estaba como en otro paseo entonces, finalmente le dijeron a *Brian Epstein* que lo sacara y cambiara por Ringo, cosa que finalmente hizo. Ósea que el contexto en que ellos empiezan a hacer música es ese de cosas hermosas, de coincidencias hermosas de la vida, no es un grupo armado por *casting*.

Mucha gente dice que *The Beatles* es el mejor grupo que ha existido en la música popular y el que más ha influido. Para ti ¿cuál es la importancia que tiene *The Beatles* en el desarrollo de la música popular?

Ok, ahí hay varias cosas. La primera: yo sé que no es significativo en el contexto que estás trabajando pero finalmente *The Beatles* es el grupo que más discos ha vendido en la historia, ese es un hecho que, aun con todas las dificultades que hay hoy en día para registrar las ventas de discos, no se puede dejar pasar. Es el grupo más influyente sobre grupos posteriores, hasta el punto en donde grupos de hoy en día reconocen la influencia de *The Beatles*. *Arctic Monkeys* reconocen la influencia de ellos, ni hablemos de *Oasis* y otros grupos más que reconocen que

The Beatles influyeron en lo que ellos hacen. Ellos marcaron además una etapa en moda, en forma de escribir canciones aunque ellos a su vez fueron influidos en este ámbito por artistas como *Bob Dylan*, pero ellos a su vez influyeron sobre una gran cantidad de artistas y en esa época era como simbiótico como que era tanto de ida como de venida. *The Byrds* trabajaron con armonías estilo Beatles, pero ellos tomaron por ejemplo el sonido metálico de las guitarras de *The Byrds*. Además de eso *The Beatles* en su composición tuvieron una virtud que a pesar de no ser intencional, es muestra de su enorme talento pues hicieron canciones totalmente atemporales, son anacronismos, son canciones que uno las escucha hoy en día y suenan frescas, como recién hechas, como pan caliente. No hay muchos artistas de los que uno puede decir, su música suena fresca y original; aunque hay canciones que han pasado de moda, pero no son muchas.

Yo me tome la libertad de dividir la etapa de *The Beatles* en dos en cuanto a la música, antes de 1966 y después de 1966

Si, y es absolutamente correcto. La razón es que hasta 1966 ellos estuvieron de giras casi permanentemente y no tenían tiempo realmente como para sentarse a preocuparse sino que las cosas simplemente fluían. A partir de 1966 ellos se meten más en la parte de producción de los discos, eso es lo que marca la gran diferencia ahí. Cuando ellos ya se pasan horas en el estudio, pues no era solamente entrar, grabar y que George Martin les dijera “Chao muchachos, quedo listo”, y él se encargaba con quien fuera el ingeniero de mezclar las cosas. Pero no, a partir de esa época ellos se metieron de lleno al estudio a participar un poco más en todo el proceso creativo de la producción de los discos.

¿Es decir que la decisión de dejar de tocar influyo en que ellos hicieran música mucho más elaborada?

Exactamente.

¿Cuál es la esencia sonora que posee la música de *The Beatles* después del 1966?

Yo creo que ahí hay varias cosas. En *The Beatles* siempre queda muy claro que la solidez de Ringo como baterista es fundamental en el grupo, sin pirotecnia ni cosas espectaculares, es un baterista solido pues es absolutamente *metronómico*. Entre otras cosas, cuando uno de la primera etapa ve videos de ellos en concierto, nunca, los tres de adelante miran a Ringo, no tienen necesidad de hacerlo pues es tan sólido lo que el brinda que los tres están frescos. Otra cosa es que no creo que haya, es más, estoy convencido que en la música popular no hay otro artista con el sentido de melodía de Paul, yo no creo que haya otro artista que tenga la concepción de la melodía y que sea capaz de producir las melodías que produce el, entre otras cosas porque él tiene una voz impresionante recursiva y versátil. Yo pienso que Paul es el músico popular más importante de la historia.

Cuando tu estudias las líneas melódicas de los bajos, hay que hablar en esos términos, pues son bastante complejas, por ejemplo en *Lucy in the sky with diamonds* el bajo es un instrumento puntero, porque es el instrumento que empuja todo en la canción, a eso tienes que agregarle el nivel intelectual de John con ese aporte, y sin duda alguna siempre había la idea de que George era el talento escondido de *The Beatles* y más bien creo que no es cierto; yo tengo la sensación que en lo que uno escucha de la etapa posterior a *The Beatles*, que George era un músico normal, pero en el concepto *Beatle* su aporte, como el de todos los cuatro fue inmensamente grande y por eso siempre hablo que *The Beatles* si sumas uno más uno más uno más uno no da cuatro, sino alguna suma exponencial de cuatro, porque ninguno individualmente logro reproducir lo que hicieron como grupo.

¿Es posible que una orquesta compuesta por varios guitarristas acústicos puedan lograr reproducir todos los elementos musicales presentes en obras como *I am the Walrus* o *All you need is Love*?

Yo creo que si es posible, de hecho, hay un disco grabado por los *cellistas* de la filarmónica de Berlín, son doce *cellos*, hágale, y funciona perfectamente bien. Yo creo que ahí es más la capacidad arreglar creativamente, hacer arreglos creativos.

Dentro de todos esos homenajes y tributos que has visto que le hacen a *The Beatles* ¿has presenciado alguno de tipo netamente instrumental?

Si, si los hay. Y vuelve y juega, hay que hablar de los *cellistas* de Berlín. Pero además de eso, hubo discos completos hechos por *Paul Mauriat* o *Franck Pourcel*, el de *Peter Breiner* que se llama *Beatles Go Baroque* que es absolutamente genial, el de la orquesta sinfónica de Londres. Inclusive hay uno de un grupo peruano que se llaman *Los Yawar* que es un grupo folclórico, y lo hicieron con instrumentos propios de ese contexto. Ahí está la más clara demostración del altísimo nivel melódico de *The Beatles*.

En todas estas propuestas, ¿tú que elementos esperaras encontrar?

En cualquier arreglo que uno escuche de *The Beatles* y sea, por ejemplo, con instrumentos andinos o inclusive, yo tengo discos de mariachi y de rancheras interpretando a *The Beatles*. Pero cuando tú agrupas todas esas cosas, lo único que finalmente uno busca es que sean arreglos creativos, que mientras respeten la fidelidad de la canción, contengan propuestas. Por ejemplo las propuestas de *Paul Mauriat* y *Frank Pourcel*, grandes orquestadores, inclusive hay uno de *Ray Conniff* que son impresionantes. Creativo y punto.

¿Qué piensas sobre la iniciativa que tiene la gente joven por cuestionarse sobre la música de *The Beatles*?

Volvemos a lo mismo, eso simplemente habla de la brillante excelencia de ellos, de la atemporalidad, de su permanencia y por eso están allá arriba en ese mismo nicho de los *Beethoven*, de los *Mozart* y de los *Bach*.