

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS
FACULTAD DE ARTES ASAB
PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES

CONCIERTO DE 5 OBRAS DEL REPERTORIO POPULAR LATINOAMERICANO ARREGLADO E INTERPRETADO POR UN FORMATO DE TRÍO VOCAL INSTRUMENTAL

BRAIAN JOSE GOMEZ NARVAEZ 20131098001
JOEL MOISES LEÓN FIGUEROA 20141098161
OSWALDO CONDE LOSADA 20131098290

ÉNFASIS: INTERPRETACIÓN
MODALIDAD DE TRABAJO DE GRADO: CREACIÓN E INTERPRETACIÓN
LÍNEA DE INVESTIGACIÓN: ARTE Y CULTURAS POPULARES DE LA FACULTAD DE ARTES ASAB
BOGOTÁ D.C
2020

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS
FACULTAD DE ARTES ASAB
PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES

CONCIERTO DE 5 OBRAS DEL REPERTORIO POPULAR LATINOAMERICANO ARREGLADO E INTERPRETADO POR UN FORMATO DE TRÍO VOCAL INSTRUMENTAL

BRAIAN JOSE GOMEZ NARVAEZ 20131098001
JOEL MOISES LEÓN FIGUEROA 20141098161
OSWALDO CONDE LOSADA 20131098290

ÉNFASIS: INTTERPRETACIÓN GUITARRA ELECTRICA, BAJO ELECTRICO Y CANTO

DIRECTOR DE TÉSIS: CÉSAR MÉNDEZ

MODALIDAD: CREACIÓN E INTERPRETACIÓN

BOGOTÁ D.C
SEPTIEMBRE 29 DE 2020

CONCIERTO DE 5 OBRAS DEL REPERTORIO POPULAR LATINOAMERICANO, ARREGLADO E INTERPRETADO POR UN FORMATO DE TRÍO VOCAL INSTRUMENTAL.

RESUMEN

El presente trabajo consiste en el arreglo, análisis y concierto de 5 obras del repertorio latinoamericano para el formato de trío vocal-instrumental, tomando como base la pasión y el interés de aportar nuevas propuestas musicales en el campo de los tríos. El propósito de este trabajo es dejar un documento como fuente e instructivo para los diferentes ensambles de música tradicional y que sirva de estudio a partir de la comprensión de los géneros vistos. Se busca además potenciar las habilidades musicales de cada uno de los integrantes que desde las influencias y el proceso de formación ayudan a crear una propuesta propia, pues se conserva el anhelo de lograr comercializar aún más la música de este formato sin perder la importancia de su carácter tradicional. Se abordarán géneros cómo el Pasillo ecuatoriano, el Bolero, el Huapango, el Son Cubano y el Vals aplicando los diferentes recursos técnicos, interpretativos y compositivos que nos brinda la academia.

ABSTRACT

The present work consists of the arrangement, analysis and concert of 5 works of the Latin American repertoire for the vocal-instrumental trio format, base on the passion and interest to contribute new musical proposals in the field of trios. The purpose of this work is to leave a document as a source and instructive for the different ensembles of traditional music and to serve as a study from the understanding of the genres seen. It also seeks to enhance the musical skills of each of the members that from the influences and the training process help to create an authentic proposal, because the desire to market music in this format even more remains, without losing the importance of its traditional character. Genres such as the Ecuadorian Pasillo, the Bolero, the Huapango, the Cuban Son and the Waltz will be addressed applying the different technical, interpretive and compositional resources that the academy offers us.

PALABRAS CLAVE/ KEYWORDS

- Trio Romántico
- Arreglo
- Música latinoamericana
- Interpretación
- Concierto
- Análisis

TABLA DE CONTENIDO

PÁGINA

INTRODUCCIÓN…… 5
ANTECEDENTES…… 7
JUSTIFICACIÓN…… 8
PREGUNTA PROBLEMA..…… 8
OBJETIVO GENERAL…… 8
OBJETIVOS ESPECÍFICOS…… 9
METODOLOGÍA…… 9
RECURSOS…… 9
Espacios …… 9
Tiempo…… 10
Recursos Materiales…… 10
CAPÍTULO 1.
EL TRÍO ROMÁNTICO…… 11
Trío Los Panchos…… 13
Los Tres Diamantes…… 13
Los Tres Ases…… 14
Los Tres Caballeros…… 14
Los Tres Reyes…… 14
Johnny Albino y su trío San Juan…… 15
Opio Trio…… 15
Recursos de Opio Trio…… 16
CAPÍTULO 2.
INTRODUCCIÓN A LOS GÉNEROS Y ANÁLISIS DE LOS ARREGLOS…… 17
El Pasillo Ecuatoriano…… 17
Análisis "Lamparilla" …… 19
Análisis "Lamparilla" versión Opio Trío…… 21
El Huapango…… 24
Análisis "Deja que salga la luna" …… 25
Análisis "Deja que salga la luna" versión Opio Trío…… 28
El Bolero…… 31
Análisis "No me queda más" …… 33
Análisis "No me queda más" versión Opio Trío…… 35
El Son cubano…… 38
Análisis "De Oro" …… 40
Análisis "De Oro" versión Opio Trío…… 43
El vals…… 47
Análisis "Pueblito Viejo" …… 48
Análisis "Pueblito viejo" versión Opio Trío…… 51
CONCLUSIONES …… 55
BIBLIOGRAFÍA …… 58
ANEXOS …… 60

INTRODUCCIÓN

Los tríos románticos nacen a mitad del siglo XX en México, este formato se desarrolló gracias a múltiples artistas mexicanos entre los años 1944 a 1960, cabe mencionar el nombre del trio Los Panchos, quienes lograron gracias a sus innovaciones musicales y sus conciertos internacionales ser los responsables de cristalizar la idea del trío romántico, además de crear una audiencia mundial para el Bolero Romántico en los años 1940 y 1950, llevando este género a convertirse en uno de los más importantes géneros de la música popular hoy en día (Torres, 2002). El trío romántico, musicalmente hablando, se conforma de 3 voces (primera, segunda y tercera) y de 3 guitarras (acompañamiento, armonía y requinto). Cada trío romántico se caracteriza por la complejidad que le imprime a la armonía musical, ya sea en sus voces o instrumentación.

El trio romántico se ha convertido en una tradición que se ha establecido en diferentes países latinoamericanos, aunque no se tienen referentes que hablen explícitamente del formato de trio romántico en Colombia, podemos ver en diferentes escritos y festivales que es un formato que ha estado latente en la historia de los tríos en nuestro país, algunos antecedentes los podemos encontrar en agrupaciones como el trio de los hermanos Hernández que era una agrupación vocal – instrumental del departamento de Caldas, aunque se establece en el formato de trío andino (Bandola, Tiple y guitarra) sus composiciones con uso de la voz los podrían establecer también en la categoría de trio romántico (Montenegro, 2016). Otro antecedente lo podríamos encontrar en el Festival Cuna de Grandes Tríos de Ipiales – Nariño, el cual fue declarado patrimonio cultural de la nación, este festival que ya cuenta con 12 versiones, es un homenaje a la música de tríos en Colombia donde el trío romántico es uno de los principales protagonistas.

En estos antecedentes podemos notar que este formato se ha establecido en la región andina y ha compartido frontera con Ecuador el cual también tiene una larga tradición de tríos románticos, esto queda en evidencia en escritos como la tesis de grado de Heraclio Alberto Portillo Bastidas, en su trabajo “los tríos en Colombia: una manera de vivir y convivir con la música” en donde cuenta su historia de vida musical y menciona como en los diferentes festivales de tríos y agrupaciones colombianas los artistas ecuatorianos aportaban su talento y su tradición:

> *“Estaba próximo el verano de 1.965, por ahí habían pasado muchos artistas reconocidos como Tito Cortez, Lucho Bowen, duetos ecuatorianos como: Benítez y Valencia, Valencia Aguayo y Los hermanos Miño Naranjo entre otros; algunos tríos nacionales como Los Galanes y el Trío llanero que después se renombraron como Los Auténticos del Llano, regionales como el Trío Carabel y ecuatorianos como el Trío Estelar y un Trío indígena, que no sabían nada en español, todo su repertorio lo cantaban en quéchua*” (Portillo, 2014).

En estos pocos antecedentes, podemos notar que el trío romántico es un formato que ha sido importante en la tradición musical colombiana y parte importante en las músicas populares en nuestro país.

Como agrupación establecida como trio romántico nos proponemos a dejar un documento que dé cuenta de nuestro quehacer como instrumentistas, el presente trabajo se muestra como una posibilidad para todo aquel que desee conocer, interpretar y experimentar con algunos géneros musicales típicos para el formato de trio romántico, planteando como requisito fundamental una agrupación de tres músicos que utilizando la práctica y exploración puedan ejecutar sus instrumentos mientras cantan, no obstante, queda abierta la posibilidad de probar con la imaginación, la inclusión de nuevos instrumentos o propuestas de arreglos que se quieran implementar. Para la comunidad académica también puede resultar interesante poder comprender el proceso que nos lleva como agrupación a realizar un concierto, desde la historia de los tríos románticos, hasta el manejo de las voces, su cohesión entre la interpretación instrumental y los recursos melódicos y armónicos usados en los arreglos. Se sugiere utilizar el documento como una herramienta instructiva para los diferentes ensambles de músicas tradicionales y apropiarse de este como un elemento de estudio a partir de los arreglos aquí expuestos e interpretados por un formato de trío.

Este trabajo consta de dos capítulos en los cuales hablaremos un poco de la historia de los tríos románticos, la conformación de Opio trío y el proceso de análisis y arreglo de cinco temas conocidos en el repertorio de los tríos románticos. El primer capítulo se centrará en el nacimiento del formato de trío romántico, sus principales expositores y la conformación de Opio trío y el segundo capítulo tratará de todo lo concerniente a los arreglos, se hará una introducción a los géneros de cada arreglo (Pasillo ecuatoriano, Bolero, Vals, Huapango, son cubano) y se realizará un análisis comparativo de cada uno de los temas. Todo esto desembocara en un concierto en el cual se interpretarán los cinco arreglos realizados por Opio trío.

De esta manera ponemos a disposición este documento, para que la ciudadanía y la comunidad académica puedan beneficiarse y puedan profundizar e interpretar estas piezas musicales que a su vez les permitan una interacción cercana al lenguaje de los tríos románticos y de los múltiples géneros aquí expuestos.

ANTECEDENTES

Para nosotros es importante hablar de la niñez como una etapa fundamental en nuestra formación musical, porque es allí donde empezó a definirse una influencia por la música de cuerda, incentivada e interpretada por nuestros padres como una tradición que terminó generando esa pasión por la misma. En este proceso empezamos a enamorarnos del romance, los boleros, los valses y los pasillos entre otros, y con ello, comenzaron a aparecer algunos referentes importantes como los Panchos, los tres Reyes, los tres Ases, los tres Caballeros, el trío Martino, los tres Diamantes, los tres Brillantes, Julio Jaramillo, entre otros. Dichas agrupaciones fueron instaurando inconscientemente en nosotros muchos saberes y al mismo tiempo cultivando factores propios de este lenguaje que hasta la actualidad nos han permitido apropiar diferentes conocimientos y herramientas para abordar este formato musical, todo esto encaminado a la práctica, la creación y desarrollo de una expresión inculcada desde la infancia.

En el año 2016 en la Facultad de Artes ASAB empezó nuestro proyecto musical, como compañeros descubrimos la afinidad y el gusto por la música de tríos y después de muchas reuniones y tertulias, nos dimos cuenta que existía una empatía musical que podría dar inicio a una nueva propuesta de trío vocal instrumental. De esta manera se empezaron a establecer ensayos y a delegar funciones, lo cual dio como resultado la conformación actual de la agrupación Opio trio; Oswaldo Conde en primera voz y guitarra marcante, Joel León Figueroa en segunda voz y bajo eléctrico y Braian Gómez la tercera voz y el requinto. Luego de tres meses de ensayos y de elegir repertorio, la dedicación, la disciplina y las ganas no solo de alcanzar nuestros sueños e ideales, sino también del contacto directo con el escenario y el interactuar con el público, nos hizo concursar por primera vez en un certamen de música de tríos llamado Mangostino de Oro, que se realiza en la ciudad de Mariquita – Tolima, uno de los concursos más exigentes a nivel nacional por la calidad de los ensambles que las agrupaciones presentan, este concurso fue uno de los más importantes y significativos para nosotros ya que fuimos galardonados con el primer lugar y tuvimos una gran acogida del público.

Con la ilusión de seguir adquiriendo experiencia y reconocimiento surge la propuesta de participar en diferentes convocatorias para agrupaciones que manejaban el formato de trío romántico, entre ellos, el Onomástico de Pasto, certamen en el que resultamos ganadores en dos categorías, profesional y libre. No obstante, llegaron invitaciones para llevar nuestra música a otras fronteras y fue precisamente en la ciudad de Ibarra –Ecuador, donde nos hicimos acreedores del primer puesto en el concurso denominado Música al Pie del Volcán y en el que logramos compartir escenario con grandes tríos del país. Sin duda fueron premios que enriquecieron el camino, así mismo contribuyeron a incrementar nuestros conocimientos artísticos y desde luego, aumentaron la visión y el enfoque de la agrupación para plantear nuestra idea de grupo como un proyecto de vida. Con la experiencia adquirida y la iniciativa de llevar el proyecto más allá de una agrupación musical, queremos plasmar por medio de este trabajo de grado la necesidad de mostrar con un perfil académico lo importante que es para cada integrante de Opio Trío mantener una tradición y un legado que es parte importante de nuestro país. Es oportuno proporcionar este documento y dirigir una propuesta que involucre nuestros saberes para así brindar un material instructivo y práctico para la sociedad que esté interesada en abordar este formato musical.

JUSTIFICACIÓN

Este trabajo tiene mucha importancia para Opio trío ya que buscamos continuar difundiendo una corriente musical que es valiosa, de mucho auge en generaciones anteriores y que ha dejado un legado significativo para la música popular romántica en América Latina. Como proyecto musical intentamos preservar y difundir este proyecto al público por medio de una propuesta que modifique ciertos aspectos tradicionales en la ejecución instrumental y el tratamiento de las voces, conservando y respetando la esencia de cada género. Pretendemos llegar también a un público joven teniendo en cuenta que éste formato se ha ubicado dentro de las preferencias en la audiencia adulta.

A partir de varias investigaciones realizadas en bibliotecas e internet pudimos comprobar que existen pocos escritos, documentos o material que nos proporcionen fuentes solidas sobre la música e historia de los formatos de tríos Románticos, de esta manera queremos elaborar un documento donde podamos dar a conocer en la Facultad de Artes ASAB el interés por abordar este formato musical, su historia, su forma de interpretación, su poética, entre otros componentes que así mismo aportaran a nuestro conocimiento como instrumentista y nos permitirán conocer el lenguaje que se maneja en los géneros de algunos países latinoamericanos.

Este proyecto se inscribe en la línea de investigación de Arte y Culturas Populares de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas ya que en sus razones se plantea la recopilación de información, categorización, sistematización de obras, interpretación de la música de trío vocal instrumental y todo aquello que interviene para realizar el montaje de un concierto enfocado a algunos géneros del repertorio popular latinoamericano, para así registrarlo en un documento práctico y al mismo tiempo contribuir con este material a todo aquel que desee profundizar en las músicas de este formato. Este proyecto también se integra a la línea de investigación *Música y contexto: Músicas* y *Expresiones sonoras regionales tradicionales y populares de Colombia, Latinoamérica y el Mundo,* Ya que esta línea trata el reconocimiento de los saberes en diferentes expresiones, en nuestro caso buscamos la forma de ejecución, los instrumentos que se han utilizado, su origen, su contexto social, sus prácticas y toda la transmisión oral que ha caracterizado estos géneros y ritmos que deseamos abordar.

PREGUNTA PROBLEMA.

¿Cómo estructurar los arreglos para cinco obras en el formato de trío vocal - instrumental en los géneros de Pasillo ecuatoriano, Huapango, Son cubano, Bolero y Vals?

OBJETIVO GENERAL

Escribir los arreglos para cinco obras, abarcando los siguientes géneros: Pasillo ecuatoriano, Huapango, Son cubano, Bolero y Vals, asimismo preparar el montaje de las piezas a interpretar mediante un trabajo de ensamble y creación musical, cuyo resultado final será un concierto con el formato de trío vocal instrumental.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Elección del repertorio basado en los géneros ya mencionados.
- Buscar información acerca de la historia de los tríos y los géneros a tratar, con el fin de lograr una apropiación de cada lenguaje.
- Contar con la Asesoría de referentes importantes de la música de trío vocal-instrumental.
- Elaboración de arreglos para las 5 obras mediante ensayos y espacios programados.
- Transcribir integralmente los arreglos de los temas trabajados.
- Montaje del material audiovisual.

METODOLOGÍA.

La metodología utilizada para la realización de los arreglos cuenta con las siguientes características:

- Consultar material discográfico y escrito acerca de los diferentes tríos que hicieron historia y son considerados los más relevantes en el formato.
- Investigar con fuentes confiables para así contar con materiales de aporte al conocimiento de su historia, contexto y géneros musicales que por consiguiente se están abordando para realizar los arreglos y posteriormente el concierto.
- Crear los arreglos y escribirlos en conjunto durante los tiempos de ensayos estipulados.
- Contar con asesorías artísticas de personas que han estado vinculadas a este formato musical de tríos, para así entender y conseguir el lenguaje cercano al que se pretende abordar.
- Realizar las transcripciones y el análisis respectivo de las obras escogidas, documentando las características empleadas en la construcción de los arreglos.
- Preparar mediante ensayos el montaje de las obras.

Para la elaboración del documento es indispensable contar con mecanismos que permitan la veracidad de los datos, de esta manera se hace necesario beneficiarse de material discográfico, libros, ensayos y como parte fundamental la manifestación de los saberes personales adquiridos en la academia y las experiencias como grupo, ya que en ellos recae la importancia de la creación.

RECURSOS.

- **Espacios.**

Teniendo en cuenta la coyuntura por la que atravesamos, se hace necesario que el escenario para la sustentación y presentación de nuestro proyecto sean las plataformas virtuales, por ello

nos proponemos a realizar las grabaciones audiovisuales de cada uno de los temas desarrollados en este trabajo para su presentación virtual.

- **Tiempo**

Resulta pertinente empezar con el trabajo investigativo y escrito, desarrollando simultáneamente los ensayos, llevando un horario fijo de encuentros para el respectivo ensamble.

- **Recursos Materiales.**

En este proyecto es importante contar con recursos instrumentales específicos para poder desarrollar el concierto con el lenguaje que se desea, entre esto es necesario:

1 requinto guitarra, 1 guitarra, 1 bajo eléctrico, 1 set de percusión (opcional).

Para realizar la grabación de cada uno de los temas expuestos en este trabajo, es necesario contar con equipos electrónicos como un computador y equipos celulares que nos ayudaran al proceso de grabación y edición de las obras.

CAPITULO 1.

EL TRÍO ROMÁNTICO

Como dijimos anteriormente, la aparición de los tríos románticos en la escena musical se da en México a mediados del siglo XX con la aparición de la música romántica y con la conformación de los Panchos como agrupación, quienes lograron gran renombre y fama mundial por la calidad de sus interpretaciones, virtuosismo instrumental y el acople de sus voces. Fue ésta agrupación la encargada de cristalizar la idea del trío romántico, anterior a ellos, fueron populares múltiples agrupaciones que servirían de base para su éxito, entre ellos el Trío Garnica Ascencio, Los Trovadores Tamaulipecos, Los Hermanos Martínez Gil y el Trío Calaveras, los cuales a pesar de ser conocidos no se instauran en la categoría de trio romántico debido a que no se acompañaban ellos mismos (Torres, 2002). Para la época México fue un centro artístico cultural, en este país se inicia la difusión masiva de la música y el canto hacia 1930 con el establecimiento de la radioemisora XEW, una de las más potentes en América Latina en su época. Esta difusión impulsó el desarrollo del disco, lo cual motivó la creatividad de cientos de artistas en el continente, entre ellos la aparición de agrupaciones como el trío romántico, en este proceso se empezó a crear nuevo tipo de música y nuevos ritmos fueron tomados como base para la composición, Vals, Tango, Fox, Bambuco, Criolla, Clave, Danzón, Bolero, Guaracha, Porro, Son, Huapango entre otros. (Leal, 1996).

El formato de Trio Romántico se caracteriza principalmente por tres integrantes que se acompañan con tres guitarras y cantan tres líneas musicales diferentes, la instrumentación estándar de la agrupación es guitarras, voz y ocasionalmente una sección de percusión. En el caso de las voces tenemos tres líneas melódicas independientes en la voz, en la cual la primera desarrolla el papel principal y la segunda y tercera se mueven a favor de la armonía, en un trio típico las tres voces cantan la melodía la primera vez juntos y la segunda vez, la voz principal interpreta la melodía y las demás realizan un *background* armónico. en cuanto a la textura de las voces, el grupo se encarga de cantar la letra, donde la voz principal tiene letra y melodía todo el tiempo y las demás cantan la letra en diferente voz o usan onomatopeyas para realizar acompañamientos armónicos (Torres, 2002).

El acompañamiento instrumental se caracteriza por el uso de dos guitarras y el Requinto, el Requinto es una especie de guitarra más pequeña y afinada una cuarta por encima de la guitarra normal, esta guitarra suele llevar la melodía principal y se suele tocar con un Pick en el dedo pulgar. Este instrumento fue creado en 1945 por Alfredo Gil de Los panchos con el propósito de poder tocar con un instrumento más agudo que permitiera a la vez la ejecución de los requinteos y los adornos de una manera más fácil (Leal, 1996). Existe una polémica acerca de la atribución que se le hace a Alfredo Gil por la creación del requinto, en algunos trabajos como el de Pablo Tito Ortiz (Así nació el Trio Los Panchos" publicado en la Revista Canción Popular) se deja en claro que no fue él el inventor de este instrumento, pero aun así se le conoce como la persona que tuvo la creatividad de ponerlo al servicio de la música de tríos (Leal, 1996). En la idiomática de los tríos se hace importante el uso del capo traste en las guitarras, esto le permite al grupo contar con una fácil transposición de los temas sin perder la cualidad del instrumento. En la textura instrumental, las dos guitarras suelen

tocar el acompañamiento y el requinto interpreta la melodía o embellece la sección con adornos melódicos (George, 1997).

Durante 1950 el trio romántico llego a ser popular en latino américa y su influencia llego también a lugares no hispánicos. No solamente Los Panchos tuvieron una fama internacional, agrupaciones como los Tres Diamantes y los Tres Ases tuvieron un éxito internacional en países como Norte América, Sur América, Europa y partes de Asia incluyendo Japón e Indonesia (George, 1997). Podemos notar por algunos testimonios que brindan los múltiples festivales y algunos trabajos como el del maestro Heraclio Alberto Portillo Bastidas, "los tríos en Colombia: una manera de vivir y convivir con la música" que, aunque no se tienen referentes que hablen explícitamente del formato de trio romántico en Colombia, podemos ver que es un formato que ha estado latente en la historia de los tríos en nuestro país compartiendo escenario con el tradicional formato de trio andino.

Algunos antecedentes los podemos encontrar en agrupaciones como el trio de los hermanos Hernández que era una agrupación vocal – instrumental del departamento de Caldas, aunque se establece en el formato de trío andino (Bandola, Tiple y guitarra) sus composiciones con uso de la voz los podrían establecer también en la categoría de trio romántico (Montenegro, 2016). Otra agrupación colombiana es Tri-O conformada por Esteban, Manuel y Andrés los cuales interpretaban boleros y música al estilo Los Panchos por el año 1998 (George, 1997). Otro antecedente lo podríamos encontrar en algunos festivales de música colombiana en donde los tríos hacen su participación, uno de ellos es el Festival Cuna de Grandes Tríos de Ipiales – Nariño, el cual fue declarado patrimonio cultural de la nación, este festival que ya cuenta con 12 versiones, es un homenaje a la música de tríos en Colombia donde el trío romántico es uno de los principales protagonistas, también podemos nombrar El Festival Mangostino de Oro, el cual cuenta con 25 versiones desde su creación en 1995 y que desde el 2006 abrió un espacio para los tríos románticos o vocal-instrumental y por último el Onomástico de pasto, donde los tríos románticos tienen una participación especial.

Podríamos decir que este formato se ha establecido en la región andina y ha compartido frontera con Ecuador el cual también tiene una larga tradición de tríos románticos, esto queda en evidencia en escritos como la tesis de grado de Heraclio Alberto Portillo Bastidas, "Los Tríos en Colombia: una manera de vivir y convivir con la música" en donde cuenta su historia de vida musical en varios tríos colombianos y en sus historias menciona como los artistas ecuatorianos aportaban su talento y su tradición a los tríos:

> *"Llegó a Colombia Julio Palacín, un indígena de la comunidad Atahualpa del Ecuador y quien tocaba magistralmente en el arpa repertorio de música paraguaya, chilena, peruana y más que todo ecuatoriana. Julio tenía un recorrido musical suficiente y admirable, 14 larga duración eran su carta de presentación y había recorrido casi la misma cantidad de países latino-americanos"* (Portillo, 2014).

En estos pocos antecedentes, podemos notar que el trío romántico es un formato que ha sido importante en la tradición musical colombiana y parte importante en las músicas populares en

nuestro país y que, a pesar de ser poco documentado permanece latente en nuestra cultura hasta el día de hoy.

Según Gustavo Leal Benavides en el libro *"*El Último de los Grandes Tríos*"*, existieron seis principales exponentes que surgieron a principio del siglo XX, estos alcanzaron la fama y se colocaron en el gusto del público tanto por el alto nivel en sus ejecuciones instrumentales, como por el timbre y acople de sus voces, estas agrupaciones fueron: Los Panchos, Los tres Diamantes, los tres Ases, Los tres Caballeros, Los tres Reyes y Johnny Albino y su trio San Juan. Estos conjuntos estuvieron influenciados por muchos ritmos latinos y primordialmente por el bolero que a su vez sería el modelo perfecto para catalogarlos intérpretes de la música romántica. (Leal, 1996).

Después del éxito de los Panchos la popularidad de estas agrupaciones incremento, por lo que es preciso nombrar las características de cada agrupación. Previamente a los seis grandes tríos existieron otros tríos como El trio Tariácuri y Los Tres Calaveras, pero estos estuvieron dedicados al repertorio ranchero y no solían usar el requinto (leal, 1996).

Trio Los Panchos

Denominado como el primero de los tríos románticos, este trio se formó en nueva York en 1944 y sus integrantes originales fueron Herminio Avilés Negrón, Alfredo Bojalil Gil y José de Jesús Navarro Moreno, a través de toda su trayectoria artística con Chucho Navarro como el único integrante original en todas sus etapas, ha sido el grupo con más canciones grabadas y se les reconoce méritos como la creación de una nueva forma de interpretar canciones con el requinto, la calidad de sus tres voces con Hernando Avilés en la voz principal, la digitación virtuosa en el Requinto, la calidad de sus composiciones y el mérito de ser el primer formato de trío romántico.

El repertorio de los panchos consistió en obras escritas por compositores conocidos de la época, la mayoría compositores mexicanos y algunos de Puerto Rico donde el trio romántico tuvo gran popularidad, algunas composiciones originales del grupo que tuvieron gran acogida fueron "Caminemos", "Rayito de luna" y "No trates de mentir", la mayoría de su repertorio grabado estuvo compuesto por obras de la edad de oro en México, con compositores como Agustín Lara, María Grever, Guty Cárdenas, Rafael Hernández, José Guizar y Claudio Estrada (George, 1997).

En 1994, cincuenta años después de la conformación del trio y muerte de sus dos compañeros Alfredo Gil otorgó su autorización para que un trio integrado por jóvenes se identificara públicamente como Los Panchos para continuar la tradición de este gran trío.

Los Tres Diamantes

En 1949 surge este trio formado por Enrique Quezada en la primera voz, Gustavo Prado en la segunda voz y armonía y Saulo Sedano en tercera voz y requinto. Un requinto limpio y de gran ejecución, además de un gusto exquisito para hacer las introducciones, así describe Gustavo Leal a este trío cuyos integrantes no cambiaron en el transcurso de los 50 años que llevaron vigentes, realizando apariciones cortas aún en el presente. Después del gran éxito de esta agrupación en el

bolero, incursionaron en la música internacional y así grabaron música de Cole Porter, Constantinos, Algueró y Bersntein con letra en español. Con música de Frederic Chopin realizaron dos creaciones, "Divina Ilusión" con letra de Enrique Quezada y "Amar que Divino" con letra de Gustavo Prado. Los Tres Diamantes se distinguieron por su estilo musical mucho más dulce y probablemente su éxito más grande fue "usted" publicado en 1951 con música de Gabriel Ruiz y Letra de José Zorilla.

Los Tres Ases

En 1955 alcanzaron la fama la agrupación Los Tres Ases con Juan Neri en el requinto y primera voz, Héctor Gonzáles, en la segunda voz y armonía y Marco Antonio Muñiz en la tercera voz y solista. Su formación fue el resultado de un compromiso exitoso en un burdel de la ciudad de México, "La Bandida" donde fueron abordados por Mariano Rivera Conde de RCA con una invitación para grabar, Uno de sus primeros éxitos fue "Sabor a mi" con letra y música de Álvaro Carillo. La diferencia de este trío con los tríos anteriores es su uso de la armonía cromática en las voces y los acompañamientos, dándole a su música un aire moderno y algo jazzístico. Entre sus grabaciones más populares se destacan "Mi último fracaso", "La enramada", "Delirio" y "El reloj". Esta agrupación disfrutó de mucho auge durante los años 1950, ganando premios y produciendo discos de oro, pero en 1959 el grupo original se disolvió.

Los Tres Caballeros

En 1952 surge esta agrupación con Benjamin "Chamin" Correa en el requinto y segunda voz, Leonel Gálvez Polanco como primera voz y Roberto Cantoral (reconocido compositor en el ámbito internacional) como la tercera Voz. A pesar de conformarse como trio en 1952 solo hasta 1956 con obras como "La Barca" y "El Reloj" alcanzan la fama y conquistan el público latinoamericano. El trío se mantuvo integrado durante más de diez años, en los cuales tuvieron dos etapas, la primera de 1952 a 1961 en la que viajaron por Estados Unidos y Latinoamérica, separándose en Argentina y la segunda de 1963 a 1965 donde su actividad se desarrolló en Europa, llegando a grabar canciones en italiano. A pesar del largo tiempo que tuvieron como agrupación, la producción discográfica de este trío no fue muy abundante.

Los Tres Reyes

El trío los Tres Reyes de los hermanos Puente, Gilberto y Raúl, con Hernando Avilés como primera voz, se integró en octubre de 1958, para estas fechas Avilés ya era un consagrado de la música romántica y los hermanos Puente apenas comenzaban a entrar en la historia musical de América, Avilés aportaba a sus 44 años una de las voces más bellas para trío, su madurez, experiencia y también sus múltiples contactos en el medio artístico y su gran prestigio a nivel continental; Los puente aportaban a sus 22 años de edad, su juventud, su reconocido talento y su creatividad. Cultivaron su propio perfil distintivo, que incluía complejas introducciones de requinto y un repertorio latino que incluía boleros, rancheras, pasillos, valses peruanos, guarachas cubanas y Joropos venezolanos. Gilberto creó introducciones más complicadas que las de Los Panchos, más rápidas y con una digitación más compleja, también el gusto a la hora de seleccionar el repertorio hicieron de este trío uno de los más reconocidos a nivel mundial.

Johnny Albino y Su Trío San Juan

Junto con Ola Martínez en el requinto y la tercera voz y el exitoso compositor Santiago Alvarado en la segunda voz, Juan Antonio Albino Ortiz fundó su propio trío. Johnny explica que el nombre de su trío se le puso por San Juan de Puerto Rico y su nombre personal se puso al inicio, debido a que él ya era un cantante con renombre. Este trío se dio a conocer fuertemente en Latinoamérica en 1951 y estuvo integrado aproximadamente por 9 años. Algunas composiciones que se conocen de esta agrupación son: “Amor en los campos”, “Aquí en mi regazo”, “Descansando”, “Llanto del alma”, entre otras. En 1954 el trio se desintegró sacudido por discordias personales.

Opio Trío

Opio Trío, nace a inicios del año 2016 a partir del encuentro de tres jóvenes músicos, estudiantes de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas en la ciudad de Bogotá, un huilense, un pastuso y un Guayaquileño. Con Osvaldo Conde en la primera voz y la guitarra marcante, Joel León en la segunda voz y el bajo eléctrico y Braian Gómez en la tercera voz y el requinto, esta agrupación realiza su primera aparición en público en mayo de 2015, en el auditorio Samuel Bedoya de la Academia Superior de Artes de Bogotá dentro del marco del ciclo de conciertos universitarios de dicha institución.



Ilustración 1: Osvaldo Conde, primera voz y guitarra



Ilustración 3: Joel León, segunda voz y bajo eléctrico

Poco tiempo después deciden presentarse al III Concurso Internacional de Tríos que realiza la Alcaldía de Pasto obteniendo, pese a su corto tiempo de formación, un tercer puesto en la categoría abierta. Por esta misma época son invitados a Cali, al Concurso Juvenil de tríos Nobel organizado por la Fundación del Artista Colombiano y Tele-pacifico, donde obtuvieron el primer lugar. Esto marcó al proyecto, enfocándolo a más Concursos, Festivales nacionales e internacionales de los cuales podemos destacar los siguientes:

- III Concurso Juvenil Trío Novel, primer puesto en la categoría máster.
- IV Concurso internacional de Tríos del Onomástico de Pasto, Primer puesto categoría abierta.
- Ganadores Requinto de Oro y primer lugar, Concurso Internacional de Tríos en Ibarra Ecuador.

- XXI Festival Nacional de Música “Mangostino de Oro”, primer puesto categoría profesional
- V Concurso de tríos San José de Albán – primer puesto categoría trío Vocal - Instrumental
- V Concurso internacional de Tríos del Onomástico de Pasto, Primer Puesto categoría profesional
- Ganadores Concurso Música para Viajar organizado por el Aeropuerto el Dorado.
- Invitados especiales al Festival Nacional de los Mejores Tríos (2015,2016,2017,2018)



Ilustración 2: Braian Gómez, tercera voz y requinto

- Invitados al X Festival Internacional “Cuna de Grandes tríos Ipiales – Nariño”
- Invitados a la serenata de tríos en Pasto – Nariño
- Invitados especiales al Festival de tríos El Retorno en Mocoa – Putumayo
- Invitados musicales al Club el Nogal, la Media Torta, Jardín Botánico de Medellín, Festival de Tríos Loja Ecuador, XVII Festival Internacional de tríos Bogotá
- Invitados especiales al Consulado Ecuatoriano en Colombia.

Actualmente Opio trio está elaborando su primer trabajo discográfico en RT-ESTUDIOS en Bogotá con canciones inéditas bajo la dirección del reconocido músico y productor Ricardo Torres, distinguido por su Mariachi Clásico Contemporáneo y producciones hechas a artistas como Andrés Cepeda, Fonseca, Mahida, Jorge Celedon, entre otros.

Recursos de Opio Trío

Dentro del lenguaje que hemos adquirido a lo largo de nuestro proceso académico, es necesario nombrar los recursos musicales utilizados para la elaboración de los arreglos. El requinto de nuestra agrupación además de ser ágil y virtuoso, incorpora técnicas de guitarra eléctrica, siendo este el instrumento principal de nuestro requintista quien en su ejecución utiliza herramientas como el plectro, dándole una sonoridad diferente a este instrumento. En la armonía se aplican sustituciones que enriquecen el tratamiento de las formas originales de las canciones, la textura de las voces y la melodía en los instrumentos, estos cambios se presentan siempre respetando la melodía principal desde la cual se elabora la triada descendente en las demás voces utilizando técnicas compositivas corales como el canon, colchones armónicos, contra melodías y matices agógicos como los *calderones* o *ritardando* para finalizar frases o empezar nuevos motivos. Instrumentalmente se aplican obligados melódicos que construyen una armonía entre los instrumentos bajo, guitarra y requinto. Todos estos recursos obtenidos en la academia, nos hace una agrupación capaz de realizar arreglos y composiciones con un alto nivel de desarrollo instrumental y armónico que gusten al público y nos ayude a difundir esta tradición de tríos no solo en nuestro país, sino más allá de él.

CAPITULO 2.

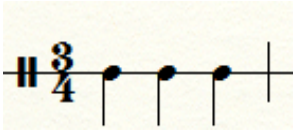
INTRODUCCIÓN A LOS GÉNEROS Y ANÁLISIS DE LOS ARREGLOS

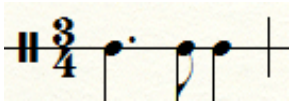
Pasillo Ecuatoriano.

El pasillo ecuatoriano es uno de los géneros más controversiales de Ecuador, pero uno de los más importantes dentro de su tradición musical, este se caracteriza por el acompañamiento de guitarras y requinto, también existen versiones para piano, bandas militares, orquestas, grupos de cámara, las cuales son instrumentales (Wong, 2001).

Según Ketty Wong en su artículo "La nacionalización del pasillo ecuatoriano en el siglo XX", el pasillo es un género musical urbano que deriva del vals europeo y llega a principios del siglo XIX a territorio ecuatoriano en las guerras independistas (Wong, 2001), el vals traído por los españoles para animar sus fiestas aristocráticas causó furor en las épocas pre-republicanas por el baile que lo acompañaba, una danza donde el hombre tomaba de la mano y la cintura a la mujer, algo nunca antes visto en la audiencia de Quito, causando impresiones positivas en los criollos y mestizos que pasaban esa dura etapa de independencia hispanoamericana. El Vals era interpretado en un tempo Moderato y una métrica de ¾, una danza de movimiento elegante y pausado, pero el vals tocado por hispanos, empezó a tener variaciones en su ritmo y movimiento. (Muñoz, 2009)

La velocidad de interpretación se aceleró y el ritmo cambio de tres negras por compas a negra con punto, corchea y negra:





Este cambio rítmico, generó un cambio de velocidad y gracia en la ejecución de las danzas, por eso, al Vals criollo o colombiano se le empezó a denominar "Pasillo" por los pasos cortos y rápidos con los que se debía bailar (Muñoz, 2009).

En un principio, este nuevo ritmo fue denominado "colombiano" o "colombiana" por este motivo, algunos escritores alegan que dicho ritmo fue originado en Colombia, pero por investigadores como Ketty Wong, se sabe que gracias al Vals europeo que fue introducido desde Colombia y Venezuela a Ecuador durante el virreinato de la nueva granada y en La gran Colombia después de su independencia, el pasillo que era escuchado en estos países comenzó a ser influenciado por las músicas regionales creando una apropiación del género: ""*Es lógico asumir que la gente de Ecuador, Colombia y Venezuela escuchaban pasillos que con el tiempo fueron cambiando su fisonomía al ser influenciados por las músicas regionales e idiosincrasias de sus gentes. Esa sí como el pasillo colombiano recibe la influencia del bambuco, mientras que el pasillo venezolano del joropo*" (Wong, 2001).

Durante la última década del siglo XIX el pasillo entra a su etapa de "ecuatorización" y apropiación definitiva al colectivo ecuatoriano cómo música mestiza por excelencia, remplazando al *Yaraví* que por el entonces era el género insignia del ecuatoriano. Varios aspectos favorecieron la apropiación del pasillo, como principio fueron la composición de los primeros pasillos ecuatorianos al estilo colombiano, también se hace mención a la guitarra como como instrumento que definió la ecuatorización del pasillo: "*la guitarra como instrumento creativo o interpretativo marcó las diferencias locales que fueron dando al género el calificativo de Ecuatoriano"* (Guerrero, 2005). Otro aspecto importante fue la *"yaravización"* del pasillo que consistió en un cambio de armonía y tonalidad del ritmo, siendo más específicos esta "*yaravización*" se caracterizó por el uso de la pentafonía andina en las melodías del pasillo, cambio de tonalidad de mayor a menor y retraso del ritmo, confiriéndole al género un carácter más Andino (Muños, 2009).

Durante el siglo XX el pasillo vivió un proceso de nacionalización, todo esto debido a la difusión otorgada por el inicio de la fonografía en 1912 y la radio en 1925, la difusión de la música ecuatoriana se disparó en su totalidad y el pasillo tuvo un lugar privilegiado en la producción y divulgación de la música ecuatoriana. El primer pasillo grabado fue *"Guayaquil de mis amores",* grabado en estados unidos por el Dúo Ecuador integrado por Nicasio Safadi y Enrique Ibáñez, este pasillo forma parte de un momento histórico en la conformación de la identidad ecuatoriana como afirma Ketty Wong:

> *"La grabación de este pasillo no solo puso el nombre del Ecuador en el plano musical internacional, sino que también fomentó un sentido de "ecuatorianidad" asociado con este género. Posteriores pasillos dedicados a Guayaquil y otras ciudades del Ecuador reforzaron este sentido de ecuatorianidad, como: "Guayaquil, pórtico de oro", "Alma Lojana" y "Manabí". Sin temor a exagerar, esta "hazaña" musical fomentó en 1930 un fervor nacionalista comparable al que vivió Ecuador con la clasificación de la selección de fútbol al Mundial Corea-Japón 2002. Era la primera vez que Ecuador tenía presencia internacional y salía a "conquistar" al mundo con su música. Así lo demuestran los anuncios y artículos periodísticos de esa época, los cancioneros y los testimonios de numerosas personas que vivieron ese momento."* (Wong, 2001).

Desde ese entonces y hasta los años cincuenta el pasillo tuvo una gran difusión, pero es con la aparición del "Ruiseñor de américa" que este género vive la cumbre de su apogeo, Julio Jaramillo grabó más de 1000 pasillos y llego a la fama gracias a la radio (Muñoz, 2009). Además de Julio Jaramillo, son muchos los interpretes que ayudaron a la difusión de este género, artistas como: Bautista, Máximo León, Roberto Zumba, Claudio Vallejo, Noé Morales, Héctor Jaramillo, Segundo Rosero, Lilian Suarez, Patricia González, entre otros, son interpretes históricos de pasillos ecuatorianos (Godoy, 2009).

Actualmente el pasillo ecuatoriano se caracteriza por tener una forma A – B – A, generalmente tiene una introducción de cuatro, ocho o doce compases y está escrito en tonalidad menor, en la parte A

se presenta el tema principal y la parte B es especial, ya que presenta una modulación de mayor a menor, característico en varias de las músicas mestizas ecuatorianas, además en algunos pasillos se pone *allegro* al inicio de esta parte. Vemos que también que maneja la siguiente base rítmica:



Según la longitud del texto se van intercalando las partes A – B a gusto del compositor, la instrumentación preferida, como dijimos anteriormente es la Guitarra y el Requinto, pero en la actualidad existen grupos de cámara que interpretan pasillos instrumentales o vocales con instrumentos orquestales, piano o incluso arreglos para grupos de Jazz y Pop Rock (Muñoz, 2009).

Como pasillos emblemáticos del Ecuador tenemos: Adoración, Al besar un pétalo, Al morir las tardes, Ángel de Luz, Aquellos ojos, Canta cuando me ausente, Cantares del Alma, Como si fuera un niño, El aguacate, El alma en los labios, Guayaquil de mis amores, Invernal, Lágrimas, Lamparilla, entre muchos otros.

El pasillo ecuatoriano se establece como una esencia del folclor nacional identificado como patrimonio cultural, instaurándose en el decreto ejecutivo número 1118 del 30 de septiembre, el cual propuso constituir el día del pasillo ecuatoriano el primero de octubre de cada año, coincidiendo con la fecha de nacimiento del Ruiseñor de América "*Julio Jaramillo".*

Análisis "Lamparilla"

Ritmo: Pasillo Ecuatoriano

Métrica: ¾

Tonalidad: Bm

Letra: Luz Eliza Borja Martínez

Música: Miguel Ángel Casares Viteri

Esta obra fue escuchada y apreciada principalmente en dos versiones discográficas, la primera de Julio Jaramillo y la segunda tomada de una interpretación entre Juan Fernando Velasco Y Gilberto Santa Rosa, a pesar de haber escuchado ambas versiones previamente y nos aportaran distintos puntos de vista para enriquecer nuestro conocimiento al momento de realizar el arreglo, decidimos tomar como base la versión del maestro Julio Jaramillo, artista ecuatoriano de gran importancia para el género debido a sus interpretaciones.

Análisis Formal:

A			B			B’		
INTRO	**Seccion A**	**Seccion B**	**INTRO**	**Sección C**	**Sección D**	**INTRO**	**Sección C**	**Sección D FINAL**
Compases 1- 13	**Compases 14 – 21**	**Compases 22 – 33**	**Compases 34 – 46**	**Compases 47 - 54**	**Compases 55 - 65**	**Compases 66 - 77**	**Compases 78 - 85**	**Compases 86 – 96**

Esta imagen fue creada para apreciar el panorama de la parte formal de la canción, Desde una perspectiva amplia y general tenemos tres grandes partes que en la imagen están diferenciadas por colores, en general la forma seria la siguiente: A, B y B’. Cada parte cuenta con una introducción instrumental donde el requinto tiene una participación protagonista y de unión de cada una de las secciones, seguida de dos versos que inician cada uno de manera libre por el intérprete. Cabe resaltar que al final del verso C y E, se repiten las dos últimas estrofas de la letra:

Verso B	Verso D
Son las lagrimas El jugo misterioso Para calmar Las penas de este mundo Para calmar Las penas de este mundo	Lamparilla Ardiente de mis ojos No desmayes Jamás en mi camino No desmayes Jamás en mi camino

En cuanto a la distribución de la letra, vemos que cuenta con dos partes en donde la segunda parte se repite dos veces de la siguiente manera:

PÁRRAFO A Grato es llorar cuando afligida el alma, no encuentro alivio a su dolor profundo; Son las lágrimas jugo misterioso para calmar las penas de este mundo	**A**
PÁRRAFO B Con el profuso aceite de mis lágrimas, yo ablandaré el rigor del cruel destino; lamparilla ardiente de mis ojos, no desmayes jamás en mi camino.	**B**

PÁRRAFO B	**B’**
Con el profuso aceite de mis lágrimas, yo ablandaré el rigor del cruel destino; lamparilla ardiente de mis ojos, no desmayes jamás en mi camino.	

Análisis Armónico.

Esta obra se encuentra en la tonalidad de **Bm** (Si menor), sin embargo, se localiza un cambio isotónico en el verso C de la parte B y B’ donde modula armónicamente a Si mayor, cabe resaltar que este cambio armónico es preparado por la **INTRO** con anterioridad siempre para dar los comienzos de interpretación vocal de la segunda y tercera sección.

A			**B**			**B’**		
INTRO SI menor	**Verso A** Si menor	**Verso B** SI menor	**INTRO** SI menor	**Verso C** **SI MAYOR**	**Verso D** SI menor	**INTRO** SI menor	**Verso C** **SI MAYOR**	**Verso D** SI menor
i - III - V	**i - III - V7 - i**	**V - i - VI - III – V7 – i**	**i - III - V**	**I - ii - V- - I**	**V - i - VI - III – V7 - i**	**i - III - V**	**I - ii - V- - I**	**V - i - VI - III – V7 - i**

Vemos que esta versión no cuenta con armonía compleja, además del pequeño cambio de tonalidad en el verso C la armonía gira en torno al uso del V7 y i, con acordes como III, VI como sustituto de la tónica y Subdominantes como el ii.

Análisis del arreglo “Lamparilla” versión Opio trío

A			**B**			**B’**		
INTRO A	**verso A**	**Verso B**	**INTRO**	**Verso C**	**Verso D**	**INTRO**	**Verso C’**	**Verso D’**
Compases 1- 9	**Compases 10 – 26**	**Compases 27 – 38**	**Compases 39 - 50**	**Compases 50 - 57**	**Compases 58 - 69**	**Compases 70 - 78**	**Compases 78 – 85**	**Compases 86 – 98**

En cuanto a la forma de nuestro arreglo, se mantiene la forma original de A, B y B'. se cuenta también con una introducción donde el requinto tiene la melodía principal, cada uno de los versos se sigue el mismo patrón de repetición con la diferencia del verso A que se repite dos veces al inicio de la obra:

Verso A	Verso B	Verso D
Grato es llorar Cuando afligida el alma No encuentra alivio En su dolor profundo	Son las lagrimas jugo misterioso Para calmar Las penas de este mundo Para calmar Las penas de este mundo	Lamparilla Ardiente de mis ojos No desmayes Jamás en mi camino No desmayes Jamás en mi camino

Empezando la repetición de cada **INTRO** hay un juego melódico entre la guitarra y el bajo eléctrico, algo muy tradicional en el dúo de guitarras, los cuales son típicos en este pasillo, por esta razón se adaptó este arreglo a la instrumentación del formato de Opio Trío. Por otro lado, los finales de cada frase instrumentalmente efectúan la triada desde su grado sensible ascendente.

Vocalmente se emplean recursos como el contrapunto, las notas pedales como colchón armónico, los calderones para comienzo y final de los versos, así mismo el *Ritardando* Utilizado progresivamente al final de la segunda repetición del último verso D' para finalizar de la obra.

INTRO	**VERSO A**	**VERSO B**	**INTRO**	**VERSO C**	**VERSO D**	**INTRO**	**VERSO C'**	**VERSO D'**
	3 voces colchón	3 voces contrapunto		contrapunto 3 voces	3 voces **repetición** 1 vez Calderon 2 vez a tempo		contrapunto 3 voces	3 voces **repetición** 1 vez Calderon 2 vez Ritardo

En el arreglo realizado por opio trio vemos el uso de recursos como el contrapunto, las voces colchón o el uso de tres voces diferentes, pero con mismo ritmo, siempre respetando la importancia de la primera voz como la melodía principal, también se hace uso del *ritardando* y el calderón para darle riqueza a la interpretación.

Análisis Armónico

A			B			B’		
INTRO SI menor	**Verso A** Si menor	**Verso B** SI menor	**INTRO** SI menor	**Verso C** **SI MAYOR**	**Verso D** SI menor	**INTRO** SI menor	**Verso C** **SI MAYOR**	**Verso D** SI menor
i - III - V – i	**i - V/iv - iv - III - V7 - i**	**V - i - VI - III - V – i**	**i - III - V**	**I - iii - iiib - ii - V7 - I**	**III - V - i - VI - III - V - I**	**i - III - V**	**I - iii - iiib - ii - V7 – I**	**III - V - i - VI - III - V - i**

Podemos notar en la progresión armónica el uso de acordes como dominantes secundaria, dominante con séptima y el uso del IIIb, a excepción de estos acordes, la armonía no tiene cambios complejos en su progresión. Se mantiene el cambio de tonalidad en el verso C en todas las partes

Análisis comparativo		
Versión original		**Versión Opio trio**
Formato Instrum.	Guitarra Requinto, dos guitarras acústicas y voz solista.	Guitarra Requinto, Guitarra acústica, Bajo eléctrico y tres voces.
A **INTRO**	Melodía: Requinto Armonía: i - III - V	Melodía: Requinto Armonía: i - III - V – i
VERSO A	Voz solista Acompañamiento en requinto y guitarras Armonía: i - III - V7 - i	Voz solista y colchón armónico Acompañamiento en requinto, guitarra y bajo Armonía: i - V/iv - iv - III - V7 - i
VERSO B	Voz solista Acompañamiento en requinto y guitarras Armonía: V - i - VI - III – V7 – i	Voz solista y división a tres voces Acompañamiento en requinto, guitarra y bajo Armonía: V - i - VI - III - V – i
B **INTRO**	Melodía: Requinto Armonía: i - III – V Modulación a modo mayor	Melodía: Requinto Armonía: i - III - V – i Modulación a modo mayor
VERSO C	Voz solista Acompañamiento en requinto y guitarras Armonía: I - ii - V- - I	Verso a tres voces Acompañamiento en Requinto, Guitarra y Bajo eléctrico Armonía: I - iii - iiib - ii - V7 - I
VERSO D	Voz solista Acompañamiento en requinto y guitarras Armonía: V - i - VI - III – V7 - i Regreso a modo menor	División a tres voces y voz solista Acompañamiento en Requinto, Guitarra y bajo eléctrico. Armonía: III - V - i - VI - III - V – i Regreso a modo menor
B’	La INTRO, Verso C’ y D’ es exactamente igual a las partes anteriores, por eso no se muestran en este recuadro.	

El Huapango

El Huapango o bien llamado Son Huasteco es uno de los géneros musicales más distinguidos y gustosos de la música tradicional mexicana y se desarrolla en la región Huasteca comprendida por los estados de Veracruz, Tamaulipas y San Luis Potosí, Hidalgo, Puebla y Querétaro. El Son Huasteco se deriva de una gran manifestación musical llamada "Son" un género que llegó a situarse en las costas del Golfo y en las costas meridionales del pacífico por los conquistadores españoles con una fuerte presencia Ibérica que a su vez heredaron los árabes y musulmanes provenientes del norte de África, también se le atribuye la influencia del fandango que fue una fiesta Andaluz que los flamencos y Gitanos introdujeron en México durante la colonia. Así como en Cuba se conoce el Son cubano y el Son montuno, en Nicaragua el Son nica; en México se encuentran la mayor diversidad de tipos de son: como el Son jarocho, el Son istmeño, el Son jalisciense y el Son Huasteco entre otros. (Bernal, 2008, pág. 20)

El Huapango Huasteco como también se le conoce hace referencia a la región huasteca y toma su nombre del grupo indígena de los huastecos que se asentaron en esta zona (cuaxtecos náhuatl) y que tiene como función principal acompañar todas las ocasiones festivas populares de la huasteca. Algunas de las características básicas que describen el Son huasteco están relacionadas con la música mestiza, profana y festiva interpretada originalmente por el violín, la Jarana, la guitarra quinta o huapanguera y el Canto, con alternancias de partes instrumentales y cantadas donde los cantores generalmente son hombres y su ritmo tiene una variación binaria y ternaria, ej. 6/8 con 3/4. (Ladino, 2012, pág. 15-19)

El Huapango tradicional se interpreta utilizando cuatro instrumentos ya mencionados anteriormente: El Violín que es el instrumento melódico, pues lleva la melodía principal y hace floreos mostrando gran virtuosismo y sentimiento en su ejecución; la Jarana, una guitarra de tamaño pequeño constituida por 5 cuerdas de registro medio entre el agudo del Violín y las notas graves de la guitarra huapanguera que como función tiene el ritmo acompañante, la guitarra huapanguera de caja grande y 5 cuerdas que al igual que la jarana da un apoyo rítmico al Son y además hace las veces de bajo conductor y por último, el cantante que utiliza repetidamente el falsete como mecanismo vocal relacionado a la voz de cabeza y que requiere de un registro agudo.

Otra forma de definir el Huapango, podría ser desde la parte literaria, la poesía del Son huasteco tiene una característica especial donde el canto se expresa mediante coplas, y en el caso de este género, las coplas son independientes y encierran en sí una idea completa, generalmente son octosílabas, como la quintilla (ABBA / ABBA) y la sextilla (ABBA / ABAB), o combinaciones heptasilábicas o pentasilábicas como en la obra Cielito Lindo (Sánchez, 1997). Estas coplas se asocian aleatoriamente en el huapango, de acuerdo a la ocasión, se distingue el huapango tradicional de piezas más recientes por esta independencia de las coplas que se pueden articular al gusto de quien canta, las canciones "huapangueadas" generalmente tienen una estructura fija, e independientemente de esto, la característica final del canto en el huapango huasteco es uso de registro agudo, Stanford en su libro *El son mexicano*, señala que en ninguna parte es el falsete tan

común como en la música Huasteca (Stanford, 1984). El número de coplas cantadas en cada son varía entre tres y cinco y las temáticas que se abordan varían entre el filosofar sobre la vida, el amor y las circunstancias humanas, existen sones que comparten diversas coplas y otros que tienen una serie de coplas exclusivas.

Es curioso ver como por el afán de adaptar algunas coplas populares a diferentes melodías, se suele hacer variaciones como agregar o sustraer algunos versos de la copla original como sucede en dos versiones del Cielito Lindo huasteco, donde aparece un estribillo para adaptarse a la forma característica de este son:

Versión original	Adaptación a son Huasteco
No te cases con viejo por la moneda: la moneda se acaba y el viejo queda.	No te cases con viejo por la moneda, la moneda se acaba y el viejo queda; más te conviene casarte con un joven y lo mantienes.

Gracias a estos se puede calificar la parte literaria como una estructura lirica abierta en oposición a otros géneros como el corrido, la valona y la canción, donde la unidad lirica equivale al total de las estrofas componentes (Sánchez, 2005).

El Huapango como tradición musical, hace parte de un gran compendio de sones y ritmos que representan la música mexicana. Este ritmo no solo representa la música de un lugar en específico, sino que tiene una importancia significativa en cuanto a danza, vestimenta y forma literaria de toda una región.

Análisis “Deja que salga la luna”

Ritmo: Huapango

Métrica: 6/8, 3/4

Tonalidad: Am

Letra y música: José Alfredo Jiménez

Esta canción fue compuesta por los años 50 por el cantante y compositor José Alfredo Jiménez, aunque existen grabaciones del mismo José Jiménez cantando esta canción, llego a ser reconocida por cantantes como pedro infante, Jorge Negrete y Javier Solís, Entre Otros. La versión que analizaremos a continuación es la interpretada por el mismo José Alfredo Jiménez.

Análisis Formal:

A	**INTRO**	**Sección A**	**Sección A'**	**Sección B**	**Sección C**
	Compases 1 - 18	**Compases 19 - 26**	**Compases 27- 34**	**Compases 35 - 43**	**Compases 44 - 52**
B	**INTRO**	**Sección A**	**Sección A'**	**Sección B**	**Sección C**
	Compases 53 - 62	**Compases 63 - 70**	**Compases 71 - 78**	**Compases 79 - 87**	**Compases 88 - 97**
CODA	**Libre**		**Instrumentación**		
			Compases 98- 99		

La pieza musical maneja las siguientes secciones: **Introducción,** una primera estrofa como sección **A**, seguidamente de otra estrofa que se repite de la misma manera y que llamaremos **A';** una sección **B** contrastante a las partes anteriores por su cambio de patrón rítmico acompañante y armonía que da paso a una sección **C** como punto climático por la presencia del falsete en el cantante. La canción vuelve al INTRO inicial, se desarrolla de la misma manera hasta la sección **C** y termina con una **CODA** final donde el intérprete hace su entonación sin acompañamiento instrumental como usualmente conocemos *Acapella* y termina en un breve corte de la instrumentación para terminar.

En cuanto a la letra, vemos que hay versos diferentes en cada una de las partes, en donde lo único que se repite entre la parte A y la parte B es la sección B y sección C que son exactamente iguales en ambas partes, podríamos decir que en cuanto a la letra la parte B y la parte C podrían formar una sola parte, pero debido a los cambios melódicos y rítmicos de las voces y la instrumentación, es mejor dejarlas como partes separadas:

A			
Sección A	Deja que salga la luna deja que se meta el sol Deja que caiga la noche, pa' que empiece, nuestro amor	**Sección A'**	Deja que las estrellitas, me llenen de inspiración Para decirte cositas muy bonitas, corazón
Sección B	Yo sé que no hay en el mundo amor como el que me das Y sé que noche con noche, va creciendo más y mas	**Sección C**	Y sé que noche con noche, va creciendo, mas y mas
B			
Sección A	Cuando estoy entre tus brazos, siempre me pregunto yo Cuanto me debía el destino, que contigo, me pagó	**Sección A'**	Por eso es que ya mi vida, toda te le entrego a ti Tú que me diste en un beso, lo que nunca te pedí

Sección B	Yo sé que no hay en el mundo, amor como el que me das Y sé que noche con noche, va creciendo más y más	**Sección C**	Y sé que noche con noche, va creciendo, mas y mas
CODA			
Libre		Deja que salga, la luna	

Análisis Armónico

A	**INTRO**	**Sección A**	**Sección A'**	**Sección B**	**Sección C**
Armonía	**i – V7 – i – V7 – i – III – VII – III – VII – VI – V7**	**i – V7 – i – VII – VI – V7**	**i – V7 – i – VII – VI – V7**	**iv – i – VII – VI – V7**	**i – VII – VI – V7**
B	**INTRO**	**Sección A**	**Sección A'**	**Sección B**	**Sección C**
Armonía	**i – V7 – i – V7 – i – III – VII – III – VII – VI – V7**	**i – V7 – i – VII – VI – V7**	**i – V7 – i – VII – VI – V7**	**iv – i – VII – VI – V7**	**i – VII – VI – V7**
CODA	**Libre**		**Instrumentación**		
Armonía			**V7 – i – V7 - i**		

De acuerdo con las características previstas en el huapango tradicional podemos decir que en la armonía utiliza una serie de acordes de tónica, dominante y subdominante y en las secciones es predominante el giro frigio, es decir, la secuencia de acordes de i-VII-VI-V7. El patrón rítmico acompañante que se mantiene casi siempre es:



Y la variación rítmica que se presenta en la parte contrastante efectuada en simultáneo con el violín es:



Los motivos melódicos se desarrollan principalmente en el violín y los recursos vocales del intérprete. El violín que muestra en las introducciones y partes solistas gran virtuosismo por tener pasajes ágiles ascendentes y descendentes en los grados de la escala y el cantante que a su vez nos deja ver un amplio rango vocal y buena técnica pues tiene la capacidad de pasar por varios registros de la escala usando los diferentes mecanismos de la voz como lo son la voz de pecho para alcanzar notas graves y del registro medio y la voz de cabeza que en relación con el falsete llega a notas muy altas generalmente entre Do, Re y Mi.

Es importante resaltar que el contenido literario y la manera de escribir en los compositores del huapango suele ser festiva debido al carácter profano y mestizo. Pueden encontrarse letras alusivas al amor, al desamor, la desgracia, la tristeza, etc. Aflora la metáfora poética que venera a la mujer, a la naturaleza y el contenido de sus versos incluye también la descripción de mitos y leyendas, personajes y animales que hacen referencia a las creencias y vivencias del campesino. (Ladino, 2012, pág.14-31).

Análisis del arreglo "Deja que salga la luna" versión Opio trío

Nuestra propuesta se basa principalmente en un concepto y estilo propio a partir de las influencias musicales, del proceso de formación y del aporte que cada integrante hace desde su instrumento y función principal en la agrupación; una característica importante parte del respeto por los conceptos musicales y estilísticos tradicionales en los géneros a interpretar que se utilizan en la música de los formatos de trío y en el que buscamos hacer equilibrio entre lo tradicional y lo moderno.

Análisis Formal:

A	**INTRO**	**Sección A**	**Sección A'**	**Sección B**	**Sección C**
	Compases 1 - 15	**Compases 16 - 24**	**Compases 25 - 33**	**Compases 34 - 41**	**Compases 42 - 60**
B	**INTRO**	**Sección A**	**Sección A'**	**Sección B**	**Sección C**
	Compases 61 - 73	**Compases 74 - 82**	**Compases 83 – 91**	**Compases 92 - 99**	**Compases 100 - 115**
CODA	**Libre**		**Instrumentación**		
	Compases 116 - 118		**Compases 118 - 119**		

El arreglo musical de la canción «Deja que salga la luna» propuesto por Opio trio deja ver en la forma una relación de similitud a la versión original y se empieza a desarrollar en las secciones previstas. La **introducción** como primera sección es protagonizada por el requinto que lleva la melodía y muestra gran virtuosismo implementando diferentes técnicas de la guitarra eléctrica siendo ésta el instrumento principal del ejecutante en el estudio dentro del proceso de formación académica, el *Sweep picking*, *alternate picking* y *legato* son algunas de las técnicas que utiliza el intérprete.

En cuanto a la letra, se maneja el mismo esquema de la canción original donde la primera voz tiene la importancia melódica, pero las otras voces también intervienen en momentos específicos con la misma letra.

Análisis Armónico

A	**INTRO**		**Sección A**	**Sección A'**	**Sección B**	**Sección C**
Armonía	**i – V7 – i – V7 – i – III – VII – III – VII – VI – V7 – VII°7 – VII° 6/5 – VII° 4/3 – VII° 6/5 – VII°7**		**i – V6/3 – VII – V6/3 de V – VI – v7 – iv7 – V7**	**i – V7 – i – VII – VI – V7**	**iv – i – VII – VI – V7**	**i – VII – VI – V7**
B	**Coda modulación (Bbm) VI (V)**	**INTRO**	**Sección A**	**Sección A'**	**Sección B**	**Sección C**
Armonía		**i – V7 – i – V7 – i – III – VII – III – VII – VI – V7 – VII°7 – VII° 6/5 – VII° 4/3 – VII° 6/5 – VII°7**	**i – V6/3 – VII – V6/3 de V – VI – v7 – iv7 – V7**	**i – V7 – i – VII – VI – V7**	**iv – i – VII – VI – V7**	**i – VII – VI – V7**
CODA	**Libre**			**Instrumentación**		
Armonía				**V7 – i – V7 - i**		

En cuanto a la armonía, es relevante la expansión de dominante que hacen los instrumentos al finalizar el INTRO. En la sección **A** es evidente el cambio armónico y el patrón rítmico acompañante a la canción original; la sección **A´** que si bien conserva la armonía original de la pieza expone el tratamiento de las voces en un bloque armónico conocido comúnmente en el formato de la música de tríos como primera, segunda y tercera voz. Es fundamental aclarar que teóricamente el bloque armónico en las voces se denota como primera, tercera y sexta voz pues las voces se elaboran a partir de intervalos de tercera y sexta con relación a la primera voz según la escala musical. Al inicio de la sección **B** podemos notar un contrapunto en las voces donde la primera voz sigue con la melodía principal y la tercera y sexta voz en simultáneo hacen un acompañamiento armónico en distinto ritmo y melodía.

La sección **C** como punto climático nos muestra otra de las técnicas de composición musical llamado canon donde las voces en alternancia efectúan la misma melodía en diferentes intervalos de tiempo, seguidamente aparece una sección pequeña en forma de coda no establecida en la versión original en el que la voz principal hace una melodía con la onomatopeya "*Uh*" sobre el sexto grado que se

toma como dominante de la nueva tonalidad dando paso a la modulación como parte importante del arreglo para dar paso a la parte **B** que prácticamente es volver al inicio de la canción, es decir a la introducción principal. Las secciones se desarrollan de la misma manera hasta la sección **C** excepto la sección **A** que retoma la misma armonía y acompañamiento rítmico de la versión original. La lírica desde luego cambia una vez se repite la pieza desde el principio. En la **CODA** final hacen presencia las tres voces en bloque armónico y *Acapella* para que posteriormente sean los instrumentos los que den el remate final en la canción.

Análisis Comparativo		
	Versión Original	**Versión Opio Trío**
Formato Instrum.	Violín, Trompeta, Arpa, Jarana, Guitarra Huapanguera, Voz y Voz segunda	Guitarra Requinto, Guitarra acústica, Bajo Eléctrico, Tres voces
Intro.	- Melodía: Violín y Trompeta - Armonía: i – V7 – i – V7 – i – III – VII – III – VII – VI – V7	- Melodía: Requinto - Armonía: Se conserva la misma armonía pero sobre el ultimo V7 se hace una expansión de dominante (VII°7, VII°6/5, VII°4/3) y un *Tutti* final en los instrumentos
Sección A	- Acomp. Rítmico: Tradicional del Huapango - Armonía: i – V7 – i – VII – VII – V7	- Acomp. Rítmico: Arpegios - Armonía: i – V6/3 – VII – V6/3 del V – VI – v7 – iv7 – V7
Sección A'	- Voz Solista	- Voz: Bloque armónico (primera, tercera y sexta voz)
Sección B	- Voz Solista	- Voz: Contrapunto en las voces
Sección C	- Voz Solista	- Voz: Canon en las voces
Coda - Mod. D.C	- Forma: No aparece en la canción	- Forma: Melodía en la voz sobre el sexto grado (V) dominante de la nueva tonalidad
Coda Final.	-Voz solista	- Voz: Bloque armónico en las voces y *Acapella*

El Bolero

En el desarrollo de la música latinoamericana, uno de los géneros que ha marcado la diferencia, ha sido el bolero, el cual nace como una mezcla entre motivos melódicos europeos y ritmos afro cubanos, este género ha sido uno de los más populares alrededor del mundo siendo sus letras traducidas a múltiples lenguajes (Torres, 2002). Parece ser que hablar del bolero y su origen es todo un misterio según lo cuenta Bernal (1990) *"pues Cuba y México e incluso Puerto Rico, se disputan su cuna",* pero estudiosos del tema como George Torres en su artículo "El Bolero romántico", asume este género como una danza que fue popular en España por los siglos XVIII y XIX y que aún sigue siendo vigente en algunas partes de este país. Este bolero solía ser interpretado en una métrica de ¾ con características similares a la seguidilla y el fandango las cuales fueron danzas populares de la misma época (Torres, 2002).

Por otra parte, tenemos el bolero cubano popular en la isla a mediados del siglo XIX y que viene de la tradición afrocubana, para ser precisos de África oriental y que es interpretado a 2/4 o 4/4, fue originado en Santiago de Cuba y su principal ancestro, fue el bolero español. Según lo define el musicólogo Helio Orovio surge en la trova tradicional de Santiago de Cuba a finales del siglo XIX y con él uno de los primeros exponentes en cuanto a los caracteres estilísticos del género se refiere; "el maestro" José el Pepe Sánchez fue uno de los pioneros en la definición del bolero y su canción *Tristezas* como el primer bolero escrito. El Bolero, sin duda alguna fue el primer género de Cuba en traspasar fronteras y permanecer vigente en la industria musical. (Bernal, 1990). Un pequeño fragmento de la canción *Tristezas:*

Tristezas me dan tus penas mujer
Profundo dolor se apiada de mí,
No hay pena mayor que me haga sentir
Con tu anhelo yo sufro por ti.

Por otra parte, Hernán Restrepo Duque, otra de las personas autorizadas en el cancionero colombiano y latinoamericano, dice que el Bolero en México aparece con la llegada del Danzón cubano a la provincia de Yucatán más exactamente a la ciudad de Mérida, capital de dicho departamento. Un ritmo que por sus grandes similitudes con el Bolero trajo consigo la sensibilidad expresada por el romanticismo y el sentimiento poético en el sentir del pueblo latinoamericano. Fue innegable el éxito que tuvo el Bolero en México por todos aquellos compositores y exponentes como Guty Cárdenas, que hicieron del mismo un género importante de la época. (Bernal, 1990, p.15).

En Puerto Rico, el Bolero llega de forma diferente según lo cuenta Rico Salazar, pues son los mismos cubanos emigrantes quienes llevan a la isla Borinqueña y a través de sus quehaceres artísticos el mismo sentimiento infundido por este género; los circos, agrupaciones artísticas y revistas musicales fueron algunas de las formas en las que el Bolero adentra con gran importancia en el país. Se fundamenta también que el bolero hace su aparición por una fuerte migración de

puertorriqueños en Estados Unidos que con gran nostalgia y recuerdo le cantan a su tierra melodías de amor, de romance y poesía. (Bernal, 1990, p.17).

En síntesis podemos decir que el bolero nace principalmente en Cuba en el último tercio del siglo XIX manifestándose a través de las vivencias del amor y del romance de sus compositores; llega inmediatamente a México con el danzón cubano, ritmo característico de Cuba, similar al bolero por su estructura musical y finalmente entra a Puerto Rico por emigrantes Cubanos y "Boricuas" que extienden este sentimiento a tal punto de hacer posible la importancia del bolero como género en Latinoamérica y en el que sin duda llegaría a comercializarse con la aparición del gramófono como primer sistema de grabación y reproducción de sonido que daría aumento y desarrollo a las casas disqueras. (Bernal, 1990, p. 17).

Algunas de las características básicas que describen el bolero están relacionadas directamente con el sentir del pueblo Latino; para esto quisimos citar un fragmento sostenido por la musicóloga Flavia Acosta Falquez, que dice:

> "*El Bolero más que una expresión determinada por una circunstancia o región específica, es un sentir latinoamericano unificado por una posición ante el amor. Unidas o separadas, estas dos corrientes nos devuelven siempre el bolero como el único canto de la angustia y la esperanza, de las ausencias y las presencias, del desengaño y la nostalgia dulce, de la amargura y los sueños, que el latinoamericano ha encontrado para expresar su vivencia del amor*". (Bernal, 1990, p.15)

Su ritmo es binario 2/4 o 4/4 y su estructura es muy parecida al Danzón cubano pero un poco más lento, reduciendo la introducción a 8 compases sencillos y dos partes de 16 compases. Así lo expresa Rico Salazar:

> *"El Danzón se escribe en compás de 2 x 4, basado como la contradanza en el ritmo del cinquillo. Comienza con una introducción de 8 compases que se repiten (A), para luego pasar a la primera parte (B) que tiene una duración de 16 compases […] Nuevamente se toca la introducción (A) y se pasa a la segunda parte (C) […] Haciendo 32 compases y volviendo nuevamente a la introducción (A) terminando con una parte (D) que toca toda la orquesta y que es sacada generalmente de un son, A la forma musical que sigue este orden (A B A C A D) se le llamó danzón completo"* (Bernal, 1990).

La armonía se basa usualmente en acordes de Tónica, Dominante, Subdominante y dominantes secundarias. Se componen en modo mayor o menor y a veces se alternan ambas modalidades. El contenido literario y la manera de escribir en los compositores se relacionan directamente con el romanticismo que fluye del sentimiento poético, pues la poesía le canta al amor, al dolor y a la nostalgia.

Análisis "No me queda más"

Ritmo: Bolero

Métrica: 4/4

Tonalidad: C

Letra y Música: Ricky Vela

Esta canción fue grabada por primera vez por la cantante mexicana Selena en su álbum Amor Prohibido lanzado al mercado en 1994. La canción fue escrita por Ricky Vela, se publicó la versión original de esta canción como un sencillo y días después el álbum fue relanzado con la versión actualizada y remezclada por el mismo escritor. La versión que analizaremos a continuación, es la versión realizada por Los Tres Reyes en su álbum *Romancing The Past* en el año 2011.

Análisis Formal:

A	**INTRO**	**Sección A**	**Sección B**	**Sección C**	**Sección D**	**Sección E**
	Compases 1 – 10	**Compases 11 - 16**	**Compases 17 - 24**	**Compases 25 - 34**	**Compases 33 - 36**	**Compases 37 - 42**
B	**INTRO**	**Sección C**	**Sección D**	**Sección E**		
	Compases 43 – 48	**Compases 49 - 56**	**Compases 57 – 60**	**Compases 61 - 67**		

La pieza musical maneja dos grandes partes que pueden ser llamadas A y B, donde cada parte tiene las siguientes secciones: **Introducción,** que se desarrolla en G mayor como tonalidad inicial y en la que presenta una modulación sobre C mayor que terminará siendo la tonalidad principal de la canción. Una primera estrofa como sección **A,** seguida de otra estrofa que varía en su armonía y finaliza con un canto *Acapella* en bloque armónico de las voces que llamaremos sección **B;** una sección **C** como parte contrastante y que con el manejo de dominantes secundarias prepara la siguiente sección **D** como punto climático de la canción. La Sección **E** nos deja ver una relación directa con la sección **B,** pues la armonía y el motivo melódico en las voces son iguales en gran parte de las secciones. La canción vuelve al INTRO inicial desde la modulación sobre C mayor y da un salto a las secciones **C, D, y E** respectivamente para concluir con la obra musical.

En cuanto a la letra vemos que los versos de las secciones **A** y **B** solo aparecen una vez en toda la canción, ya que al pasar a la parte B solo encontramos los versos de las secciones **C**, **D** y **E.** Algo interesante que se pudo observar en el análisis de la letra en contraposición a la armonía, es que cada verso entra antes de que entre la armonía, haciendo que cada verso entre en forma de anacrusa a la sección:

A			
Sección A	No me queda más Que perderme en un abismo De tristeza y de lágrimas No me queda más Que aguantarme la derrota Y desearte la felicidad	**Sección B**	No me queda más Si tu regreso hoy sería Una imposibilidad esto que no era amor Lo que niegas Lo que dices Que nunca pasó Es el más dulce recuerdo De mi vida
Sección C	Yo tenía una esperanza En el fondo de mi alma De que un día te quedaras conmigo aún guardaba una ilusión Que alimentaba el corazón Mi corazón hoy tiene que verte como amiga	**Sección D**	aunque viví enamorado Y totalmente equivocado No me importa
Sección E	esto si fue amor Por mi parte Lo más lindo El más grande amor Y aunque siempre lo renuncies Para mí fue lo más bello		
B			
Sección C	Yo tenía una esperanza En el fondo de mi alma De que un día te quedaras conmigo aún guardaba una ilusión Que alimentaba el corazón Mi corazón hoy tiene que verte como amiga	**Sección D**	aunque viví enamorado Y totalmente equivocado No me importa
Sección E	esto si fue amor Por mi parte Lo más lindo El más grande amor Y aunque siempre lo renuncies Para mí fue lo más bello		

Análisis Armónico:

A	INTRO	Sección A	Sección B	Sección C	Sección D	Sección E
Armonía	G: I – V7/vi – vi – V7/IV – IV – V7 (I) C: I – V7/vi – vi – V7/IV – IV – V7	I – biii° - ii – V7 – ii - I	I – bVII – V7/ii – ii – I – biii° - ii – V7 – I – biii° - ii – V#5	I – I#5 – ii – V7/ii – ii – V7 – I – biii° - ii – V7	I – V7/IV – IV – bVII9	I – biii° - ii – V7 – I – biii° - ii – V7 – I
B	**INTRO**	**Sección C**	**Sección D**	**Sección E**		
Armonía	I – V7/vi – vi – V7/IV – IV – V7	I – I#5 – ii – V7/ii – ii – V7 – I – biii° - ii – V7	I – V7/IV – IV – bVII9	I – biii° - ii – V7 – I – biii° - ii – V7 - I		

En cuanto a la armonía, podemos notar el uso de acordes como biii°, bVII, V#5, I#5, bVII9, estos acordes enriquecen la armonía y brindan más posibilidades de ensamble a las voces. También podemos ver el uso de dominantes secundarias y cambios de tonalidad como en el inicio.

Análisis del arreglo "No me queda más" versión Opio trío

Como propuesta en la canción, quisimos como aprendizaje en nuestro paso por la universidad, aportar elementos musicales que enriquecen el camino y nos brindan más herramientas para fortalecer nuestra parte creativa y compositiva. Entre estos podemos señalar, Acordes con agregaciones, ciclos de la armonía moderna como el "Two, Five, One", acordes por grados cromáticos, sustitutos tritonales, dominantes secundarias, el uso del K6/4 muy representativo en la música académica, el Contrapunto como técnica compositiva, entre otros. Es importante mencionar que los arreglos también están basados en el aporte que cada uno de los integrantes hacemos desde nuestro instrumento principal, como, por ejemplo: la primera voz conducida por Oswaldo Conde que desde sus influencias marcadas en el pop dan un aire moderno a los arreglos vocales.

Análisis Formal:

A	**INTRO**	**Sección A**	**Sección B**	**Sección C**	**Sección D**	**Sección E**
	Compases 1 – 12	**Compases 13 - 18**	**Compases 19 - 22**	**Compases 23 - 34**	**Compases 35 - 38**	**Compases 39 - 45**
B	**INTRO**	**Sección C**	**Sección D**	**Sección E**	**CODA**	
	Compases 46 – 53	**Compases 54 - 61**	**Compases 62 – 65**	**Compases 66 - 73**	**Compases 74 - 77**	

Podemos ver que la forma de la versión Opio trío, mantiene las mismas características que la versión original con una sola diferencia al final que vendría siendo la creación de una coda para finalizar la obra. La canción empieza con un protagonismo en el requinto, utilizando acordes de paso que dan inicio al motivo melódico principal en el **INTRO** y en el que aparecen grados cromáticos en función de sustitutos tritonales.

En cuanto a la letra se mantiene exactamente igual, teniendo las mismas características y la misma rítmica en cuanto a la voz principal, las demás voces utilizan la letra en partes específicas y también onomatopeyas a modo de acompañamiento o colchón armónico.

Análisis Armónico

A	**INTRO**	**Sección A**	**Sección B**	**Sección C**	**Sección D**	**Sección E**
Armonía	**G: I – V9 - - I - V7/vi – VII°6/5 de vi – vi – bvi7 – ii7 de iv – bII9 – IV – (ii7 – bII9 – I) C: I – ii° de vi – V6 de vi – vi – ii7 de IV – V9 de iv - IVmaj7 – k6/4 – V7b9**	**I – iii7 – biii° - ii7 – V7 – ii7 – k6/4 – V7b9 – Imaj7**	**I – bVII – V7/ii – ii7 – I – biii° - ii7 – V7 – k6/4 – iii7 – vi7 – ii7 – V#5**	**I – I#5 – ii – V7/ii – ii – ii/iii – ii6/3 – V6/4 de V – V – I - biii° - ii7 – k6/4**	**I – ii7/iv – V9/iv – IVmaj7 – bVII9**	**I – biii° - ii7 – k6/4 – iii7 – vi7 – ii7 – k6/4**
B	**PRELUDIO**	**Sección C**	**Sección D**	**Sección E**	**CODA**	
Armonía	**I – I#5 – ii - V7/ii – ii – ii/iii – ii6/3 – V6/4 de V – V – I – biii° - ii7 – K6/4**	**I – I#5 – ii – V7/ii – ii – ii/iii – ii6/3 – V6/4 de V – V – I - biii° - ii7 – k6/4**	**I – ii7/iv – V9/iv – IVmaj7 – bVII9**	**I – biii° - ii7 – k6/4 – iii7 – vi7 – ii7 – k6/4**	**I – bVIImaj7 – I – I9**	

En cuanto a la armonía, vemos que la sección **A,** a diferencia de la versión tomada empieza a presentar los elementos mencionados anteriormente como acordes con agregaciones y el uso del K6/4. En la Sección **B,** podemos ver la variación armónica pasando por el tercer grado menor y no por la tónica. En la sección **C,** los instrumentos hacen un acompañamiento cromático ritmo-melódico y en esta sección hace su presencia el contrapunto efectuado en las voces que a su vez entonan una letra adicional en relación con el sentido de la letra original, como propuesta creativa. La sección **D,** como punto climático nos deja ver el manejo del "Two, Five, One" y acordes con agregaciones que dan paso a la sección **E** como parte importante en nuestro arreglo, pues finaliza con una propuesta vocal contundente en el que sin acompañamiento instrumental las voces en bloque armónico hacen una melodía cromática y un *rubato* característico en el bolero. Quisimos llamar a esta sección **Preludio**, puesto que es una melodía instrumental concebida como introducción, pero diferente al INTRO inicial que si presenta relación con el motivo melódico-armónico de la sección **C.** Seguidamente vienen las secciones **C, D y E** respectivamente. Para concluir este análisis estructural es importante resaltar la inclusión de la **CODA** como sección y arreglo de la obra.

Análisis Comparativo		
Versión original		**Versión Opio Trío**
Formato Instrum.	Guitarra Requinto, Dos Guitarras Marcantes y tres voces	Guitarra requinto, Guitarra Marcante, Bajo Eléctrico y tres voces
Intro.	- Motivo melódico: Requinto - Acordes en fundamental	- Acordes de paso sobre motivo melódico en el requinto - Grados cromáticos de paso - Acordes con agregaciones - *Two, five, one* de armonía moderna y uso de K/4
Sección A	- Acordes en fundamental	- Grados cromáticos de paso - Acordes con agregaciones y uso de k/64
Sección B	- Acordes en fundamental	- Acordes con agregaciones y uso de k6/4 - Variación del ciclo armónico (iii7)
Sección C	- Ii	- Acompañamiento cromático ritmo - melódico - Contrapunto en las voces - Ii7 y uso de k6/4

Sección D	- Dominantes secundarias - Acordes en fundamental	- Dominantes secundarias y el uso de *two, five, one* de armonía moderna - Acordes con agregaciones
Sección E	- Acordes en fundamental	- Acordes con agregaciones y el uso de K6/4 - Variación del ciclo armónico (iii7) - Intervención del bloque armónico vocal *Acapella*
Preludio	- Motivo melódico del INTRO inicial	- El requinto desarrolla el motivo melódico de la sección C
Coda	- No existe en esta versión	- Expansión de tónica (I – bVIImaj7 – I) - Acordes con agregaciones

Son cubano:

El Son procedente del latín "*Sonus"* cuando se habla en música, se refiere a un sonido agradable; Es una palabra que comenzó a utilizarse en el este de Cuba para referirse a la música de las tierras altas a finales del siglo XIX. Existe mucha controversia en cuanto a su lugar de origen, generándose varias corrientes en donde se indica que el Son se pudo haber desarrollado al oriente de la isla y otros que hablan acerca del Son como originario de la Habana, Armando Rodríguez en su libro E*l Origen de la Música cubana, Mitos y realidades* hace un extenso estudio del género donde plantea cada uno de los puntos de vista. Para algunos estudiosos del tema como Jesús Blanco, el Son llega a la Habana por algunos miembros del Ejercito Permanente en 1909, pero existen otras evidencias de que éste ya se encontraba en la isla desde el siglo XIX (Rodríguez, 1970-1980). Explica también que otro posible origen del Son, podría encontrarse en el estudio de lo que él llama los *géneros primigenios,* menciona a Peter Manuel con respecto al análisis de algunas contradanzas habaneras de mediados del siglo XIX, que presentaban ciertas características formales parecidas al Son, el cual concluye*: "quizás las raíces del son deben ser buscadas, no en las montañas de Oriente, sino en los salones de contradanza de Santiago y La Habana"* (Manuel, 2009).

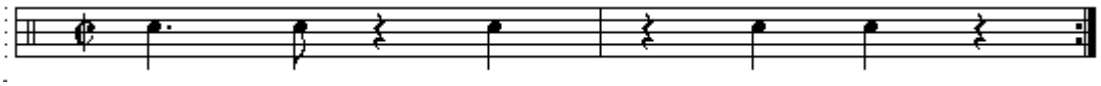
Aunque aún es incierto el origen de este género Armando Rodríguez llega a la siguiente conclusión:

"Fue en La Habana donde se llevó a cabo el encuentro de los estilos que se habían estado gestando separadamente durante la segunda mitad del siglo XIX, la rumba rural y la rumba urbana. En los solares de La Habana, los guaracheros y rumberos, que se acompañaban con la guitarra y el güiro se encontraron con otros rumberos que cantaban y bailaban al son del cajón y la clave; el resultado de ese encuentro fue la fusión de los dos estilos en un nuevo género que sería llamado Son" (Rodríguez, 1970-1980*).*

El Son cubano era considerado un género musical de la clase baja y los campesinos debido a que se caracterizaba por ser una fusión de ritmos e instrumentación de tradición africana (Bantú) con ritmos españoles, y para la época los africanos eran esclavos por lo que se le veía con algo de racismo. Sin embargo, con la aparición de la radio a principios del siglo XX, el Son cubano se comenzó a hacer muy popular, se empiezan a realizar las primeras grabaciones de tal manera que el ritmo se expandió y se convirtió en el género más popular de toda la Isla. En la actualidad, este género ya no tiene el mismo auge que en el siglo anterior, pero si ha sido un género que ha influenciado nuevos ritmos a nivel mundial, principalmente la salsa, además de las variantes regionales del ritmo como el son montuno, el son habanero, tropical cubano entre otros.

Según Rodríguez, dentro del proceso evolutivo del Son podemos identificar varias etapas. Una primera, en la cual su forma se limita a la repetición variada de una misma frase o estribillo, llamado "montuno" por su origen campesino, y donde la voz es usualmente acompañada por muy pocos instrumentos musicales, quizás uno o dos, que pudieran ser: un cordófono como la *guitarra* o el *tres*, además de un idiófono como el güiro o las claves. Una segunda etapa, más compleja, cuya estructura formal incluye una copla o cuarteta (llamada *regina* en las regiones orientales de Cuba) además del *montuno*, y donde la instrumentación se amplía con otros instrumentos como la *tumbandera*, la *botija*, o la *marímbula*; y la tercera etapa que se caracteriza por una forma más profesional y sofisticada en el desarrollo de cada sección, además de mayores grupos, formados por seis o siete instrumentos, los cuales incluyen timbres característicos, como los del bongó y las claves, así como el del contrabajo y la trompeta. En esta tercera etapa arribamos a una estructura y sonoridad del Son que pudiéramos llamar clásica, pero la evolución de este género no concluye en ese punto, sino que prosigue hasta nuestros días generando nuevas modalidades (tales como el *mambo*, la *timba* y el *songo*) (Rodríguez, 1970 – 1980). En los años 30 muchas agrupaciones agregaron trompetas, bongos, siendo los sextetos o septetos el formato principal. A medida del tiempo se iban incorporando más instrumentos entre ellos el piano y el contrabajo, siendo así que se convirtió como normal del género el conjunto.

En la parte de percusión se hace una creación auténtica cubana que hoy en día es conocida como clave. La clave de Son está se representa en dos compases de 2/2 bien definidos, representado gráficamente de la siguiente manera:



Mientras la parte armónico-melódica es representada por el tres por medio, un patrón rítmico conocido como el Guajeo, el cual está presente en muchas canciones del género. Esta figurada rítmica es representada en 4 compases de 2/2 en el que incluye símbolos de notación y expresión musical tales como negra, corcheas, y ligaduras de duración y se presenta en un gráfico de la siguiente manera:



Análisis "De Oro"

Ritmo: Son cubano

Métrica: 2/2

Tonalidad: A

Letra y Música: Fernando Echavarría

Compuesta a mediados de los 80, De Oro es una composición de Fernando Echavarría, esta canción se convirtió en el clásico que disparó a La Familia André (su agrupación musical) como una de las líderes del merengue dominicano, siendo este uno de sus mayores éxitos. Fernando Echavarría era conocido por ser el padre del Fuson, que, según él era una mezcla de melodías Afro-antillanas puestas sobre bases rítmicas del Son y el merengue. A continuación, analizaremos la versión realizada por la agrupación Familia André.

Análisis Formal:

A	**INTRO**	**Sección A**	**Sección B**	**Sección A'**	**Sección B'**
	Libre	**Compases 1 - 16**	**Compases 17 - 32**	**Compases 33 - 46**	**Compases 49 - 80**
B	**Sección C**	**Sección B**	**D**	**E**	**CODA**
	Compases 81 - 62	**Compases 97 - 112**	**Compases 113 - 143**	**Compases 145 - 176**	**Compases 177- 196**

En cuanto a la forma podemos ver dos grandes partes en las cuales la introducción se presenta con una flauta y se desarrolla sobre la tonalidad de C menor de manera libre, aunque podría decirse que durante 10 compases y termina con un corte de dos corcheas a una negra del primer tiempo del siguiente compás[1], donde inicia instantáneamente la sección A o primer Verso. También se puede notar en la parte rítmica el golpe del guajeo de parte de la guitarra.

1 

Seguido de la A viene una sección B que vendría siendo el coro de toda la canción, después una sección A' que es la repetición de la A y de nuevo la repetición de la B o coro. En la segunda parte, vemos una sección C que es el tercer verso con diferentes cualidades rítmicas y melódicas, luego entra de nuevo a la sección B o coro, seguido de una parte instrumental con la guitarra eléctrica como protagonista que llamaremos sección D que desemboca en la sección E, en la cual empieza la parte de los pregones que es un tema principal del son y la salsa, para terminar en una Coda con la flauta como principal protagonista y cierre de la canción.

En cuanto a la letra podemos notar como está repartida la letra en cada una de las secciones, donde las secciones A, A' Y C tienen las estrofas de la canción y las secciones B y B' contienen el coro, además de la sección E que tiene los pregones tradicionales en el son y la salsa como dijimos anteriormente.

A			
Sección A	Como es trigueña tu piel Tu corazón sonriente Como tu boca candente Así te quiero mujer que hay en tus ojos negros, junto al sol Lo alegre en tu sonrisa Y tu pelo en la brisa de oro Mi sueños trenzó te quiero	**Sección B**	Olo Le Lo Lai Por ti yo soñe mi amor (Olo le lo lai) Me paso el dia pensando (Olo le lo lai) y, por la noche soñando (Olo le lo lai)
Sección A'	Como, como es trigueña tu piel Ay, tu corazón sonriente Como tu boca candente Así te quiero mujer que hay en tus ojos negros, junto al sol Lo alegre en tu sonrisa Y tu pelo en la brisa de oro Mis sueños trenzó te quiero	**Sección B'**	Olo le lo lai Por ti yo soñé mi amor (Olo le lo lai) Me paso el día pensando (Olo le lo lai) y, por la noche soñando (Olo le lo lai) Porque te quiero (Olo le lo lai) X2
B			
Sección C	Que de tus ojos le habló a tu boca Y a tu boca le hice sentir Lo que guardaba aquí en mi pecho Y sólo despertó por ti En tu pelo tejí mil sueños y en tu aliento sembré un clavel En tu cuerpo hice mi cobija Y mi sábana fue tu piel, te quiero	**Sección B**	Olo le lo lai Por ti yo soñé mi amor (Olo le lo lai) Me paso el día pensando (Olo le lo lai) y, por la noche soñando (Olo le lo lai) Porque te quiero (Olo le lo lai)

Sección E	Porque te quiero (Te quiero de oro) Porque te quiero mamá (Y yo te adoro) Ven, ven, ven pa' que bailes (Te quiero de oro) Te quiero de oro mamá (Y yo te adoro) y yo te adoro mi rubia (Te quiero de oro) Mira que hoy yo te canto (Y yo te adoro) Oye mi rubia te canto (Te quiero de oro) y a Dios Por brindarme tanto (y yo te adoro) Mi filamento de oro (Te quiero de oro) Porque eres tú y yo te adoro (Y yo te adoro) Aquí en mi corazón (Te quiero yo) Oh yo te canto este son (Y yo te adoro) Que a mi me sale del alma(Te quiero de oro) Pa' que lo bailes con calma Oye rubia de oro Que yo te quiero y te adoro Y ti te canto mamá (ay)		

Análisis Armónico

A	**INTRO**	**Sección A**	**Sección B**	**Sección A'**	**Sección B'**
Armonía	**Cadencia libre de la flauta y corte en tonica**	V-i-V-i-V-i-V-i	V-i-V7/vi-vi-V-i-V7/vi-vi	V-i-V-i-V-i-V/ii-ii-V-i	V-i-V7/vi-vi-V-i-V7/vi-vi-V-i-V7/vi-vi-V-i-V7/vi-vi
B	**Sección C**	**Sección B**	**D**	**E**	**CODA**

Armonía	V-i-V/ii-ii-V-i-V-i-V/ii-ii-V-i	V-i-V7/vi-vi-V-i-V7/vi-vi	V-i-V/ii-ii-V-i-V-i-V/ii-ii-V-i	vi-V-i-V7/vi-vi-V-i-V7/vi-vi-V-i-V7/vi-vi-V-i-V7/vi-vi	V-i-V-i-V-i-V/ii-ii-V-i-V/ii-V-i-i-i

Sección A

En el análisis de la armonía de la canción podemos ver que:

- La sección A se mueve armónicamente por el primero y el quinto grado de la tonalidad.
- En la sección B se agrega armónicamente una dominante del sexto grado de la tonalidad.
- La sección A´ tiene este nombre porque, aunque la melodía es la misma, armónicamente agrega un quinto del segundo menor, lo que se refiere a un A mayor y su resolución a un D menor justo en la primera parte de la última estrofa del verso.
- La sección C, armónicamente presenta los mismos grados del verso que son el primer y el quinto grado de la tonalidad.
- La sección D que es el solo de guitarra eléctrica en el que se muestra gran virtuosismo, se encuentra sobre la misma base rítmica y armónica de la primera parte y se propaga por 32 compases.
- La sección E donde se desarrollan los pregones, continua con la misma base rítmica, y armónicamente maneja las mismas tonalidades del coro o sección B, se extiende por 34 compases siendo el desenlace de la letra de la canción.
- La CODA se desarrolla instrumentalmente con base armónica y rítmica de quinto a primero y se extiende por 20 compases, terminando con el corte, corchea, corchea negra, que es el mismo corte de la introducción.

Análisis "De Oro" versión de Opio Trío

Como propuesta de opio trio para este arreglo, además de los recursos utilizados anteriormente, nos disponemos a emular cada uno de los aspectos de la canción original, la cual tiene más instrumentación que la nuestra, utilizando el requinto como melodía principal y el uso de onomatopeyas en la voz, para simular los cortes del inicio y colchones armónicos para la voz principal.

Análisis Formal:

A	**INTRO**	**Sección A**	**Sección B**	**Sección A'**	**Sección B'**
	Compases 1 - 12	**Compases 13 - 27**	**Compases 28 - 42**	**Compases 43 - 59**	**Compases 60 – 73**

B	Sección C	Sección B	D	E	Sección B’
	Compases 74 - 91	Compases 92 - 106	Compases 107 - 138	Compases 139 - 155	Compases 156- 185

En cuanto a la forma, tenemos un esquema idéntico a la versión original, respetando las introducciones instrumentales y los pregones, aunque con una pequeña diferencia al final, donde en vez de una CODA a cargo de la flauta, regresamos a la sección B’ o coro, para terminar de manera *acapella* a tres voces.

En cuanto a la letra, es exactamente igual para la voz principal y las voces secundarias que algunas veces la cantan a división o utilizan onomatopeyas para acompañar la voz principal.

Análisis Armónico

A	INTRO	Sección A	Sección B	Sección A’	Sección B’
Armonía	i-iii	V-i-V-i-V-i-V-i	V7-i-V7-V7/vi-vi7-V7-i-V7/vi-vi	i-vi-V-V7/IV-IV-iii-bIII-i-V-i-bII-IV-V-i	V7-i-V7-V7/vi-vi7-V7-i-V7/vi-vi-V7-i-V7-V7/vi-vi7-V7-i-V7/vi-vi
B	**Sección C**	**Sección B**	**Sección D**	**Sección E**	**Sección B’**
Armonía	vi-V-i-V7/ii-ii7-IV-V7-i-V-i-V7/ii-ii7-IV-V-i	V7-i-V7-V7/vi-vi7-V7-i-V7/vi-vi	V-i-V7/vi-vi7-V-i-V7/vi-vi7-V-i-V7/vi-vi7-V-i-V7/vi-vi7	vi-V-i-V7/vi-vi-V-i-V7/vi-vi-	V-i-V7/vi-vi-V-i-V7/vi-vi-V-i-vii°/V-V-VI

En cuanto a la armonía, podemos decir lo siguiente:

- La introducción se presenta en el requinto y se acompaña con una nota larga por 12 tiempos a tres voces, se desarrolla sobre la tonalidad de D menor, durante 8 compases y termina con un corte de dos corcheas a una negra del primer tiempo del siguiente compás 1 tal cual la versión original, donde inicia instantáneamente la sección A o primer Verso. Armónicamente se agrega el iii menor como extensión del primer grado.
- La sección A es donde comienza la letra de la canción, se mantiene una voz principal mientras la voz 2 y 3 hacen un acompañamiento de nota larga pasando por el grado bII, y en seguida realizando una cadencia auténtica para dar fin a la primera sección, su progreso se extiende por 16 compases.

- La sección B que es el coro de la canción, tiene una extensión de 16 compases, en este caso se agregan armónicamente una dominante del sexto grado de la tonalidad.
- En la sección A´ aunque la melodía es la misma, armónicamente agrega acordes para dar un color diferente en las voces, en este caso baja cromáticamente agregando acordes como V, bV, IV, iii, bIII, y I, para luego terminar la sección con una cadencia auténtica de la armonía Clásica.
- En la sección C podemos notar nuevas figuras melódicas que se prolongan por 18 compases. Armónicamente presenta un nuevo acorde que es el V7 del ii, es la primera vez que aparece en el arreglo, y se utiliza para dar más riqueza armónica y expandir la progresión.
- En la sección D tenemos el solo de requinto en el cual se muestra gran virtuosismo, se prolonga por 32 compases pasando armónicamente por los grados V, i, V7/vi, y el vi.
- La sección E se desarrollan los pregones al igual que en el tema original, continúa con la misma base rítmica, y armónicamente maneja las mismas tonalidades del coro o sección B, se extiende por 34 compases.
- El cierre de la canción, se realiza con la sección B o coro, haciendo en los últimos dos acordes un *acapella* a 3 voces agregando armónicamente un vii°/V y rompiendo la cadencia auténtica por una rota al terminar en el IV grado de la tonalidad.

Análisis comparativo		
Versión original		**Arreglo Opio Trío**
Formato Instrumental	Bongos, güira, piano, strings, guitarra eléctrica, bajo eléctrico, flauta, voz, coros.	Requinto, guitarra acústica, bajo eléctrico, voz principal, voz 2, voz 3.
Introducción	Melodía: flauta 10 compases Corte de toda la instrumentación. Armonía: i	Melodía: requinto Acompañamiento de melodía nota larga a 3 voces Expansión armónica: i, iii Corte por parte de toda la instrumentación 8 compases.
Sección A	Melodía voz principal 16 compases Acompañamiento, guitarra Ritmo guajeo Armonía: V-i	Melodía voz principal Acompañamiento de la voz 2 y 3 en terceras y sextas sobre la armonía. Rítmica continua Armonía: V-i-bII-IV6/E-IV 16 compases.
Sección B	Coro, unísono, Melodía respuesta al coro: voz principal Armonía: V-i-V7/vi-vi 16 compases.	Coro, unísono y se abre a voces, Melodía de respuesta: voz principal. Armonía: V-i-V7/vi-vi 16 compases
Sección A´	Melodía: voz principal Letra la misma de la sección A.	Melodía: voz principal Letra la misma de la sección A.

	Presenta cambios armónicos en referencia a la sección A: V-i-V7/ii-ii 16 compases. Vuelve al coro y lo repite 2 veces.	Acompañamiento voz 1 y 2, en función armónica. Presenta cambios armónicos en referencia a la sección A: i-vi-V-V7/IV-IV-iii-bIII-bII 16 compases. Vuelve al coro y lo repite 2 veces.
Sección C	Melodía: voz principal agregando nuevas figuras rítmicas. Ritmo cambia a un ritmo de preparación. Armonía: V-i-V/ii-ii 18 compases. Vuelve al coro en ritmo libre.	Melodía: voz principal Acompañamiento de voz 1 y 2 en función armónica. Cambios rítmicos leves. Armonía: vi-V-i-V7/ii-ii7 18 compases. Vuelve al coro en un ritmo libre.
Sección D	Solo de guitarra eléctrica. Armonía: V-i-V7/ii-ii 32 compases	Solo de requinto Armonía: V-i-V7/vi-V-i-V7 32 compases
Sección E	Pregones Pregunta: Coro Voz principal responde Ritmo inicia, guajeo Armonia: V-i-V7/vi-vi 34 compases	Pregones Pregunta: voz 1 y 2 Voz principal responde Ritmo inicial Armonía: V-i-V7/vi-vi 34 compases
Final (coda versión original, Sección B' versión opio trio)	Instrumental Armonía: V-i-V7/ii-ii Cadencia auténtica 20 compases	Haciendo unísono al principio y abriendo a 2 voces. Armonía: V-i-V7/vi-vi-vii°/V-V-IV. Cadencia rota 16 compases

El Vals

Al hablar del desarrollo del Vals en Colombia, es importante recalcar como tuvo su auge en la época de la colonia y como este género debido a la mezcla cultural ocurrida en este periodo en donde aspectos de la cultura española se mezclan con el mestizaje desarrollado en las tierras colombianas, dio paso a lo que comúnmente llamamos Pasillo colombiano, cabe aclarar que hablaremos de las cualidades de este género en Colombia, debido a que es un género que ha estado presente en muchos países latinos (Ecuador, Venezuela y Perú) además de su lugar de procedencia y nuestro análisis se basa en un Vals hecho en Colombia. Hablar del Vals es hacer referencia a la tradición musical y danzaría de salón llamada Waltz (vals) que se propaga desde Viena (Austria), y en Colombia se llega a conocer gracias al compositor Johan Strauss.

El Vals llegó de Europa como parte del proceso de expansión europea que sucedió durante el siglo XIX, fue concebida como una danza proceso de las prácticas y costumbres campesinas inglesas, francesas y alemanas que llegaron a las ciudades y se integraron a los usos de las diferentes capas sociales, modificando el gusto y especialmente los usos rituales de la danza aristocrática (Rodríguez, 2012). En Europa esta danza llego a su apogeo con los grandes compositores vieneses del siglo XIX, especialmente con Johann Strauss quien desde 1830 dominó la vida musical vienesa y la de ciudades como París, Berlín, Londres, Moscú y otras de Estados Unidos que visitó, donde sus obras ya eran muy conocidas. En Colombia Strauss también fue popular, entre 1843 y 1846 en nuestro país se escuchaban obras como "El Danubio azul", "Cuentos de los bosques de Viena", "Rosas del sur" y "Voces de primavera" (Méndez, 2018).

Como dijimos anteriormente, el Vals llego a Colombia en la época de la colonia, en Bogotá, a juzgar por el testimonio de Charles Cochrane en su libro *viajes por Colombia*, ya se practicaba el vals en la década de los años veinte del siglo XIX, no sólo como el paso avalsado de otras danzas, sino como género: *"Cuando la noche se vuelve más fresca se acostumbra bailar el vals. Al iniciarse el baile, los hombres se colocan en fila y luego, en frente de ellos, las damas jóvenes. La orquesta por lo general toca correctamente, pero con poco arte, y pocas son las melodías que se conocen."15.* (Cochrane, 1994).

En Colombia el Vals pasó por unos procesos de cambio que lo llevaron a convertirse en el Pasillo colombiano, según Abadía, El pasillo apareció hacia 1800, cuando la nueva sociedad burguesa, semi feudal, de chapetones y criollos acomodados, busco un tipo de danza más acorde con el ambiente cortesano en que vivía, al no poder llevar a los salones aires y danzas populares como el torbellino, el bambuco o la guabina, que tenían un carácter "plebeyo" y siguiendo el gusto por los patrones culturales europeos, se pensó entonces en el baile de mayor auge por ese entonces en el viejo continente, el waltz austriaco, que en España paso a ser el vals y en Francia la valse. (Abadía, 1996).

Con el desarrollo de este nuevo género, se empezó a conocer en Colombia dos tipos de Vals, el Vals extranjero o la Strauss y un tipo de Vals colombiano, ambos bailados de distinto modo: "*el extranjero tiene 32 compases en un movimiento vivo; el colombiano tiene 16 en un aire reposado*" (Davidson, 1970).

A mediados del siglo XIX el Vals era considerado como el género que representaba al país como nación, existe algunos programas musicales de la celebración del aniversario de independencia de 1888 donde se pueden ver obras como: "Valse *El veinte de julio"*, "Danza *La sentimental"*, "Canto", "Sinfonía sobre motivos de la ópera *Linda de Chamonix* de Donizetti", "Pasillo *Nuevos horizontes" "*Polka", entre otros (Méndez, 2018). Podemos notar como en las celebraciones musicales se veía al Vals como género preferido.

Otro ejemplo lo podemos encontrar cuando Harry Davidson habla de las tradicionales fiestas de los "diablitos" en Santafé de Antioquia, donde los festejos se caracterizaban por los valses: "*los bailarines se disfrazaban de personajes coloniales e interpretaban la música y sus bailes de maneras muy vistosas y alegres*; *los cantantes eran acompañados por dúos de guitarra e incluso con las tradicionales chirimías antiguas"* (Castellanos, 2013). Se demostraba también de esta forma que la interpretación del Vals fue modificándose musicalmente y dancísticamente; donde se empieza a notar que no existe una relacionada con las conocidas formas europeas donde se habla de un baile muy lento y con movimientos acordes a su ritmo destacándose por ser elegantes y estilizados como es expuesto en el artículo "los Bailes de ogaño" de 1855, publicado en los "matachines".

El vals fue un género que se difundió en todo el territorio nacional colombiano que a pesar de convertirse en el pasillo que conocemos comúnmente, sigue desarrollándose como genero aparte manteniendo su métrica de 3/4 donde el primer tiempo es fuerte y los siguientes débiles, en el desarrollo de la música colombiana, seguimos viendo este género como el preferido de muchos compositores, manteniendo una tradición viva en paralelo con el pasillo.

Análisis "Pueblito viejo"

Ritmo: Vals

Métrica: 3/4

Tonalidad: D menor

Letra y música: José A. Morales

Esta canción, fue una composición del maestro José A. Morales (1914-1978), el más prolífico compositor de música andina colombiana y fue inspirada en las calles empedradas y empinadas que acompañaron los primeros años de infancia y adolescencia del maestro en El Socorro, Santander. Pueblito Viejo es la obra musical que para muchos ha sido el "himno popular" de los colombianos, esta paradigmática obra, ganó un disco de oro en 1966 y fue arreglada para la Orquesta Filarmónica de Bogotá en 1980, reconociendo su importancia como el Vals más representativo en nuestro Bicentenario. La versión que analizaremos a continuación es la realizada por Garzón y Collazos.

Análisis Formal:

A		**B**			**C**	
INTRO	**Sección A**	**INTRO**	**Sección A'**	**Sección B**	**INTRO 2**	**Sección B'**
Compases 1- 16	**Compases 17 – 31**	**Compases 32 – 47**	**Compases 48 - 62**	**Compases 63 - 95**	**Compases 96 - 110**	**Compases 111 - 128**

En cuanto a la forma, podemos decir que esta canción tiene tres grandes partes que podrían ser A, B y C. La parte A cuenta con dos secciones, la primera es una introducción en el Requinto y la segunda, llamada A es la primera estrofa de la canción. La parte B cuenta con tres secciones, el

regreso al INTRO y la sección A, seguida de la sección B que son las siguientes estrofas de la canción. El tema termina con una parte C que es una introducción en las cuerdas y la repetición de la sección B.

En cuanto a la letra vemos que se trata de un poema que repite sus versos en cada una de las partes, en los inicios de cada sección primero entra la voz antes que el acompañamiento:

Sección A y A’	Lunita consentida colgada del cielo como un farolito que puso mi dios para que alumbraras las noches calladas de este pueblo viejo de mi corazón.
Sección B y B’	Pueblito de mis cuitas de casas pequeñitas por tus calles tranquilas corrió mi juventud En ti aprendí a querer por la primera vez y nunca me enseñaste lo que es la ingratitud Hoy que vuelvo a tus lares trayendo mis cantares y con el alma enferma de tanto padecer Quiero pueblito viejo morirme aquí en tu suelo bajo la luz del cielo que un día me vio nacer

Análisis Armónico

A		B			C	
INTRO	**Sección A**	**INTRO**	**Sección A'**	**Sección B**	**INTRO 2**	**Sección B'**
IVm-IVm-Im-Im-V7-V7-Im-I	Im-V7/IV-IVm-IVm-V7-V7-Im-Im-V7/IV-IVm-IVm-V7-V7-Im-Im	IVm-IVm-Im-Im-V7-V7-Im-IM	Im-V7/IV-IVm-IVm-V7-V7-Im-Im-V7/IV-IVm-IVm-V7-V7-Im-Im	I-I-I-I-I-V7/IIm-IIm-IIm-V7-V7-V7-V7-V7-I-I-I-I-I-I-I-V7/IIm-IIm-IIm-IV-bIII-I4/3-I4/3-V7-V7-I-I	IVm-IVm-Im-Im-V7-V7-Im-IM	I-I-I-I-I-I-V7/IIm-IIm-IIm-V7-V7-V7-V7-V7-I-I-I-I-I-I-I-V7/IIm-IIm-IIm-IV-bIII-I4/3-I4/3-V7-V7-I-I

En el análisis de la armonía, podemos notar que toda la canción está elaborada con armonía clásica, aunque cabe resaltar la aparición de acordes como bIII y I4/3, también cabe resaltar algunos cambios de tonalidad a modo mayor, como otras generalidades también tenemos:

- La introducción inicia con una guitarra puntera haciendo la melodía mientras el tiple y la guitarra hacen el acompañamiento. Se caracteriza porque inicia en el cuarto grado de la tonalidad. Cabe notar que, de aquí en adelante en los cambios de sección, el bajo realizará siempre el mismo movimiento rítmico antes de resolver a la tónica de la tonalidad.



Bajo

- En la sección A la voz entra por primera vez en contratiempo y se extiende durante 16 compases.



Entrada voz

- La sección A´ se diferencia solamente de la sección en que al final de la sección, en el compás 14 de esta, la resolución del V7 de la tonalidad Si menor, ahora se resuelve a su tonalidad

isotónica Si mayor. Algo común en la música andina colombiana a la hora de hacer modulaciones para cambiar de sección.

- La sección B se desarrolla en la tonalidad de Si mayor y tiene una extensión de 32 compases. Armónicamente es un poco más rica dado que usa dominantes secundarias a acordes no tan comunes (IIm), también prestamos modales (bIII) y acordes en inversión para cambiar de región tonal (I en segunda inversión).
- La sección B´ es exactamente igual a la sección B en sus elementos melódicos, armónicos y rítmicos. Solamente difiere en que los primeros 16 compases la melodía es interpretada por el tiple.

Análisis "Pueblito Viejo" versión Opio Trío

A	**INTRO**	**Sección A**		
	Compases 1 - 17	**Compases 18 - 33**		
B	**INTRO**	**Sección A**	**Sección A'**	**Sección B**
	Compases 1 - 17	**Compases 18 - 33**	**Compases 34 – 49**	**Compases 50 - 84**
C	**INTRO 2**	**Sección B**	**CODA**	
	51 - 101	**50 - 84**	**51 – 104**	

En nuestra versión, decidimos tomar la tonalidad de Re menor por facilidad vocal de sus integrantes. En cuanto a la forma, se mantiene casi igual, pero con algunas diferencias en la parte B donde se repite dos veces la sección A y se agrega una CODA para finalizar la canción.

En cuanto a la letra, se respeta las estrofas en cada una de las secciones, donde la voz principal tiene la mayor importancia y las demás voces realizan colchón armónico, contrapuntos o división a tres voces.

Análisis Armónico

A	**INTRO**	**Sección A**
Armonía	Iv - vii° - i7/9 - ib7/9 - vii7 - VI7/9 - VIbmaj7 - V7 - v7b5 I7b5/ab vii° - I7b9 - iv7 - VII 7/9 - III maj 7 - VIb maj 7 - ii7b5 - V7b5/Eb - imaj7 add6	i7 - I7 - iv7 - ii7b5 - V7/C# - i - i/A - vii7 - I7 - iv7 - VII7/9 - IIImaj7 - V7 - i

B	INTRO	Sección A	Sección A’	Sección B
Armonía	Iv - vii° - i7/9 - ib7/9 - vii7 - VI7/9 - VIbmaj7 - V7 - v7b5 I7b5/ab vii° - I7b9 - iv7 - VII 7/9 - III maj 7 - VIb maj 7 - ii7b5 - V7b5/Eb - imaj7 add6	i7 - I7 - iv7 - ii7b5 - V7/C# - i - i/A - vii7 - I7 - iv7 - VII7/9 - IIImaj7 - V7 - i	I - I7 - iv7 - ii7b5 - V7/C# - i - i/A - vii7 - I7 - iv7 - VII9 - IIImaj7 - V7	Imaj7 V7/G - iii#7 ii7 - Imaj7 - ii7 - iii#7 - ii7 - Imaj7 - iii#7 iii7 - ii7 - V7 - I7/9 - IVmaj7 - VII9 - VI9 - IIbmaj7 - Imaj7

C	INTRO 2	Sección B	CODA
Armonía	Iv - vii° - i7/9 ib7/9 - vii7 VI7/9 - VIbmaj7 - V7 - v7b5 I7b5/ab vii° - I7b9 - iv7 - VII 7/9 - III maj 7	Imaj7 - ii7 - iii#7 - ii7 - V7 - I7/9 - IVmaj7 - VII9 - iii#7 - ii7 - V7 - Imaj7	Imaj7 – biimaj7 – Imaj7

En cuanto a la armonía, podemos llegar a las siguientes conclusiones:

- La introducción inicia con una anacrusa en el requinto de un compás, después se integran la guitarra y el bajo eléctrico para acompañar la melodía del requinto durante 17 compases, la melodía principalmente está en corcheas y semicorcheas en tonalidad de D menor, pero, iniciando en el iv grado que termina en un corte que dura una blanca después de un silencio de negra y empieza la sección A
- En la sección A, Inicia la letra con la primera voz sola en el primer compás en tonalidad de D menor y empezando desde este primer grado, la segunda y tercera voz entran con notas que duran una negra con puntillo, el requinto sigue punteando en contrapunto con la melodía de la voz, y vuelve a la introducción para repetir sección A´.
- La sección A’ es casi Igual a la sección A con un cambio armónico en el séptimo grado para ir al tercero grado maj7, se realiza un cambio en el tempo el cual pasa a ser más lento y cadencioso, al final el quinto grado en función de dominante se usa para pasar a tonalidad de D mayor en la siguiente sección.
- En la sección B empieza la estrofa siguiente que está en tonalidad de D mayor y se prepara la sección B´ para el solo de requinto y usa armonía como la sección B pero cambia el inicio que ahora es el primer grado, en esta sección no hay voces y se destaca el requinto y el arreglo de acompañamiento entre el bajo y la guitarra, después de repetir sección B y B´ pasamos al final pasando por un segundo grado bemol maj7 para resolver en el primer grado.

Análisis comparativo		
Versión original		**Arreglo Opio Trío**
Formato Instrumental	Tiple, guitarra y dos voces	Requinto, guitarra acústica, bajo eléctrico, voz principal, voz 2, voz 3.
Introducción	Melodía: guitarra 16 compases Acompañamiento de tiple Armonía: IVm-IVm-Im-Im-V7-V7-Im-IM	Melodía: requinto Acompañamiento de guitarra y bajo Armonía: Iv - vii° - i7/9 - ib7/9 - vii7 - VI7/9 - VIbmaj7 - V7 - v7b5 I7b5/ab vii° - I7b9 - iv7 - VII 7/9 - III maj 7 - VIb maj 7 - ii7b5 - V7b5/Eb - imaj7 add6
Sección A	Melodía principal a dos voces 15 compases Acompañamiento, guitarra Ritmo Vals Armonía: Im-V7/IV-IVm-IVm-V7-V7-Im-Im-V7/IV-IVm-IVm-V7-V7-Im-Im	Melodía voz principal a tres voces y solista Acompañamiento de requinto guitarra y bajo. 16 compases Armonía: i7 - I7 - iv7 - ii7b5 - V7/C# - i - i/A - vii7 - I7 - iv7 - VII7/9 - IIImaj7 - V7 - i
Sección A´	Idéntica a A	Idéntica a A
Sección B	Melodía: voz principal A dos voces 23 compases. Armonía: IVm-IVm-Im-Im-V7-V7-Im-IM	Melodía: voz principal solista, a tres voces y colchón armónico. *Add libitum* (libre) al inicio de la sección, 3 compases 34 compases Armonía: Iv - vii° - i7/9 - ib7/9 - vii7 - VI7/9 - VIbmaj7 - V7 - v7b5 I7b5/ab vii° - I7b9 - iv7 - VII 7/9 - III maj 7 - VIb maj 7 - ii7b5 - V7b5/Eb - imaj7 add6
Sección B'	Melodía: voz principal a dos voces. 18 compases. Armonía: I-V7/IIm-IIm-IIm-V7--I -V7/IIm-IIm-IIm-IV-bIII-I4/3-I4/3-V7-V7-I-I	Idéntica a sección B
INTRO 2	Solo de guitarra acompañamiento de tiple 14 compases Armonía: IVm-IVm-Im-Im-V7-V7-Im-IM	Solo de requinto y acompañamiento de guitarra y bajo 16 compases Armonía: Iv - vii° - i7/9 ib7/9 - vii7 - VI7/9 - VIbmaj7 - V7 - v7b5 I7b5/ab vii° - I7b9 - iv7 - VII 7/9 - III maj7

CODA	No aparece	Repetición de la parte B, pero finaliza en armonía: Imaj7 – biimaj7 – Imaj7

CONCLUSIONES

Los tríos desde su conformación en México a mediados del siglo XX, se han convertido en el formato por excelencia para representar la canción mexicana y el romanticismo del bolero, para nosotros como integrantes de un trío que aspira a incentivar esta música y estos géneros latinoamericanos es muy grato concluir este trabajo con la satisfacción de ser parte de una gran tradición que, aunque no sea tan popular como en un principio, sigue vigente en cada uno de los concursos y festivales que incentivan la conformación de tríos jóvenes y la divulgación de los géneros mencionados anteriormente.

Teniendo en cuenta la investigación acerca de la procedencia de los tríos, vemos que existe mucha información y documentación de su aparición en México, Puerto Rico y Cuba, siendo México la cuna principal de la conformación de estas agrupaciones, pero existe poca información acerca de la llegada de este formato a este país o al Ecuador, que también tiene una larga tradición de concursos y un legado en el uso de la guitarra y la voz en la canción romántica. Cabe aclarar que esta afirmación surge del poco conocimiento que tenemos acerca del tema y las pocas fuentes que encontramos en el camino de buscar antecedentes confiables en nuestro país, pero vemos que, desde casi la misma época de la conformación de los Panchos e incluso antes, caso del trío de los Hermanos Hernández conformado en 1921 (Montenegro, 2016), empezó a verse en Colombia y Ecuador algunos grupos con características similares, y existen algunos artículos en libros como el de George Torres acerca del bolero romántico, que menciona en una de sus páginas a un trío colombiano que llego a tener renombre y el cual tenía características parecidas a Los Panchos: "*En 1998, un trío de jóvenes colombianos llamado Los Tri-O lanzó un álbum titulado Nuestro amor que consistía en popurrís de boleros inspirados en famosas versiones hechas por Los Panchos"* (Torres, 2002).

Además de estas pequeñas alusiones, no encontramos ningún documento que nos explicara la llegada y el desarrollo de los tríos románticos en Colombia, con lo que llegamos a la conclusión de que hace falta un estudio más a fondo de la historia de este formato en este país. Gracias a tesis como la del maestro Heráclito Portillo Bastidas, sabemos que este formato estuvo presente en la cotidianidad y en las festividades de la región andina colombiana desde mediados del siglo XX, leyendo su historia de vida, pudimos notar que en la escena musical de la época hubo gran cantidad de tríos en diferentes ciudades como Popayán, Pasto, Bogotá e inclusive tríos que llegaban desde Ecuador con sus géneros y nuevas propuestas de formatos:

> *"En el año 1967 empecé a cantar tercera voz en el trío "Nocturnal" con Edgar Benavides y Jorge Patiño. Este último era además integrante del trío "Los Caminantes" quien se codeaba con el trío "Martino". Ellos sólo atendían a su clientela, no hacían rondas en ningún centro cultural o restaurantes, por consiguiente, a Jorge le gustaba más estar con nosotros porque éramos versátiles y constantes. Llevábamos por nombre "Trío Nocturnal". Todas las noches nos paseábamos por los Grilles del centro, nos encontrábamos y ensayábamos en la carrera 18 entre 19 y 20, donde Silvio Chacón que alguna vez fuera fundador y primera voz del trío "Los Antares"*

de Ipiales quienes tuvieron mucho éxito. Alterno a este trío, comencé a tocar en la Orquesta de Lucho Guzmán". (Portillo, 2014)

Gracias a testimonios como el del maestro Heráclito, sabemos que la tradición de los tríos estuvo presente por la época, pero, aun así, su tesis es una de las pocas que hablan acerca del tema y como es a modo de relato queda la duda acerca de los antecedentes y los precursores de este formato en nuestro país.

En cuanto a los géneros estudiados en este trabajo creemos que cada uno nos presentó la oportunidad de aprender un poco más como agrupación, teniendo en cuenta no solamente sus características musicales, sino sus orígenes. Queda algunas dudas de los orígenes exactos de algunos géneros como el Son cubano, del cual no se tiene claro su procedencia dentro de la isla, algunos musicólogos afirman que hace parte del oriente de la isla, otros que llego a la Habana gracias al Ejercito Permanente y otros ven su origen en las cualidades formales de otros géneros cubanos (Rodríguez, 1970 – 1980). También podríamos expandir el estudio de las similitudes del Bolero cubano con el Bolero español y de cómo algunos estudiosos afirman que el Bolero es un género de origen latinoamericano (Bernal, 1990) y otros que es una danza española traída en la colonia (Torres, 2002). También queda mucho por profundizar acerca del desarrollo del Vals en Colombia, el cual se transformó en el Pasillo colombiano. Todas estas dudas quedaran a manos de cada uno de nosotros y de las personas que lean nuestro trabajo y quieran saber y profundizar más acerca del tema.

En la realización de los análisis, en un principio fue difícil estar de acuerdo con las características de cada arreglo ya que cada integrante tiene un punto de vista diferente a la hora de analizar una pieza, pero logramos encontrar una manera de realizar cada uno de los análisis utilizando las herramientas aportadas por cada integrante del grupo logrando superar todas esas dificultades como agrupación que se entiende tanto en lo musical, como en lo personal y haciendo de esto una oportunidad para aprender y profundizar el conocimiento obtenido en la academia.

Como agrupación podemos afirmar que se cumplieron los parámetros y metas propuestas en cuanto a la elección del repertorio, manejando versatilidad en cuanto a los géneros y abarcando las corrientes más importantes que han hecho parte del formato de trío vocal e instrumental a lo largo de la historia, además de ser temas de nuestro agrado y que hemos podido madurar como agrupación a lo largo de nuestra formación. Realizar cada uno de los arreglos fue un proceso en el cual pudimos intervenir cada integrante desde nuestros saberes, tanto en la voz y en el bajo eléctrico, como en el uso de técnicas de la guitarra eléctrica en el requinto, para nosotros fue fundamental tener la oportunidad de reunirnos y de realizar cada uno de los arreglos de manera conjunta, privilegio que hoy en día debido a esta coyuntura no ha sido posible para muchos.

Creemos fielmente que con este trabajo vamos a aportar información muy importante a las personas que quieran conocer y ejecutar la música de tríos, generando también el interés y las dudas necesarias para comprender e indagar más en el desarrollo de este formato en nuestro país, abarcando los documentos necesarios para entender y apreciar de una manera más clara los géneros en los cuales se basa el repertorio del formato de trío vocal e instrumental o trio romántico.

Desde la conformación de Opio Trío, hemos tenido claro el alcance y los objetivos que queremos lograr, una prueba de esto son los diferentes concursos que hemos podido ganar a lo largo de nuestra corta trayectoria. Vemos este proyecto que nació en los salones de la Facultad de Artes ASAB, como un proyecto de vida que ha sido alimentado por medio de diversos festivales en los que participamos como agrupación y en los cuales hemos tenido la oportunidad de conocer a grandes referentes de los tríos en el mundo, logrando un acercamiento directo con ellos en el que pudimos aclarar muchas dudas que al comienzo de nuestra formación surgieron y consideramos que estas experiencias fueron tal vez de las cosas más enriquecedoras en nuestro proceso de aprendizaje. Como agrupación queremos ser reconocidos, no solo por nuestro talento, sino por la versatilidad en nuestro repertorio, con el cual queremos lograr un balance entre el repertorio tradicional y nuevo que podamos adecuar y componer a nuestro formato, además de otras posibilidades de enriquecer nuestra agrupación en cuanto a la búsqueda y participación con otras agrupaciones como, The Divas Trio con las cuales tuvimos el placer de grabar un tema y realizar un video, también el uso de otros instrumentos que aporten nuevas texturas a la agrupación, todo esto con el fin de lograr una propuesta que integre lo nuevo y lo tradicional, manteniendo la calidad del trío y llevándonos a nuevos horizontes.

BIBLIOGRAFÍA.

Abadía, Guillermo M (1996). ABC del Folklore colombiano. Panamericana.

Bernal, Mario. Compendio de Sones Huastecos (métodos, partituras y canciones) Desarrollo gráfico nacional Editorial, S.A de C.V. 2008.

Bernal, León Gómez Jaime. El Universo de la Música volumen III. Archivo cultural Editores Ltda. 1990.

Cardenas, Bebo. Comunicación personal, 1 septiembre 2018, (XXVI Festival de los Mejores tríos).

Cochrane, Charles Stewart, *Viajes por Colombia 1823-1824.* Bogotá, Departamento editorial del Banco de la República, 1994.

Davidson, Harry C. *Diccionario Folklorico de Colombia*. *Música, instrumentos y danzas*. Tomo III. Publicación del Banco de la Republica: 1970.

Godoy, Mario. (2005). *Breve Historia de la Música del Ecuador.* Primera Edición. Editorial Ecuador.

Godoy, Mario. (2011). *La Música Ecuatoriana: Memoria Local - Patrimonio Global.* Una Historia contada desde Riobamba. Editorial Pedagógica Freire.

Granada, Wilma. (enero 2004). El Pasillo Ecuatoriano noción de identidad sonora. Revista de Ciencias Sociales. (N. 18) Flacso - Ecuador, p. 63 - 70

Guerrero, P., Mullo, J. "Memorias y Reencuentro: El pasillo en Quito". Publicación del Museo de la Ciudad, Quito, 2005-2006.

Herrera, Silvia. (2012). La identidad Musical del Ecuador: El Pasillo. Revista Turismo, desarrollo y buen vivir (N.4) p. 58 - 70.

Ladino, Jaime. 2012. T*ranscripciones y composición sobre Son Huasteco y arreglo de un Huapango canción*. Bogotá: Inédito. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Leal Benavides, Gustavo. (1996). *Los Tres Reyes, El Último de los Grandes Tríos.* Edición Personal. Monterrey - México.

Muños, María. 2009. *Identidades musicales ecuatorianas: Diseño, mercadeo y difusión en quito de una serie de productos radiales sobre música nacional*. Quito: Inédito. Universidad Politécnica Salesiana, Facultad de ciencias humanas y de la educación.

Montenegro, J., Valderrama F., Barrero, C. (2016). *Bandola, tiple y guitarra en movimiento: Ocho Obras Originales para Trío Andino Colombiano.* Bogotá: Inédito. Pontificia Universidad Javeriana.

Portillo, Heráclito. 2014. *Los tríos en Colombia: Una manera de vivir y convivir con la música.* Bogotá: Inédito. Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.

Rodríguez, Martha. 2012. “Música Nacional: El pasillo colombiano”. (Consultado en Academia.edu el 26 de septiembre de 2020).

Rodríguez, Armando. 1970 – 1980. *El origen de la música cubana, Mitos y realidades.* (consultado en Academia.edu el 25 de septiembre de 2020).

Rosero, Camilo. (2015). *Caracterización mediante el Análisis Musical y Poético de 5 Pasillos Ecuatorianos, Influencia de la Poesía Modernista Ecuatoriana en su Origen*. (Tesis de Pregrado) Universidad Distrital, Facultad de Artes ASAB, Bogotá - Colombia.

Ruiz, José. 2008. “Breve Reseña del Pasillo Colombiano y aporte compositivo”. En revista Paideia Surcolombiana. Huila, pp. 35 – 40.

Sánchez, Rosa. 1997 “La poesía del son huasteco”. El Bagre, cultura y sociedad desde Tamaulipas, “El huapango, vida y pasión”, 19: 18-25.

Sánchez, Rosa. 2005. Hacia una tipología del son en México. En Revista: Acta Poética, 26, 399 – 424.

Torres, George. 2002. The Bolero Romántico: From Cuban Dance to international popular song. En W, Clark (Ed), From Tejano to Tango (p.p 151-171) New York, NY: Routledge.

Wong, Ketty. (2004). *Luis Humberto Salgado un Quijote de la Música.* Ediciones Banco Central de Ecuador, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Quito - Ecuador.

Wong, Ketty. (2004). La Nacionalización del Pasillo ecuatoriano a principios del siglo XX. En Revista Ecuador Debate, Centro Andino de Acción Popular CAAP, 63, 261 – 281.

Discografía:

Los Tres Reyes. (2011). P.18. No me queda más. Romancing The Past. [CD]. USA. Smithsonian Folkways Recording

Páginas Web:

- Festival cuna de grandes tríos: https://www.senalcolombia.tv/culturales/festival-cuna-de-grandes-trios-2018-en-senal-colombia
- Johnny Albino y su trío San Juan: http://www.triosanjuan-albino.com/historia
- Lamparilla- Julio Jaramillo: https://youtu.be/H5MCC-_ZerA
- Deja que salga la luna – José Alfredo Jiménez: https://youtu.be/bXLBMQKOMyE
- No me queda más – Los tres reyes: https://youtu.be/3n0N29GNUR8
- De oro – Familia André: https://youtu.be/jaRStmQr4Ok
- Pueblito viejo – Garzón y Collazos: https://youtu.be/g2dxLdFw_4c

ANEXOS.

Score

Lamparilla

Pasillo Ecuatoriano

Música: Miguel Angel Casares
Letra: Luz Elisa Borja
Arreglo: Opio Trío



©


2
Lamparilla
Bm
Bm
Bm
B7
Em
T 1
T 2
B
Req.
Ac.Gtr.
E.B.
Gra - to es llo - rar cuan - doa - fli - ji - dael al - ma
Gra to es llo rar
Gra to es llo rar
D
F♯7
Bm
noen - cuen - troa - li - vio en su do - lor pro - fun - do Gra - to es llo -
No oh gra to es llo
No oh Gra to es llo


Bm
B7
Em
D
20
T 1
rar
cuan-doa-fli-ji-dael
al-ma
noen-cuen-troa
li-vio
T 2
rar
no
oh
B
rar
no
oh
Req.
Ac.Gtr.
E.B.
F♯
Bm
A
G
F♯
25
T 1
en su do-lor pro-fun-do
son las
la-gri-mas
ju-go mis-te-
T 2
son las
la gri mas
ju___ go mis te
B
son las
la gri mas
ju___ go mis te
Req.
Ac.Gtr.
E.B.


Lamparilla
Bm G D F♯/A♯ Bm
30
T 1
rio - so pa-ra cal - mar las pe-nas dees-te mun - do
T 2
rio so pa ra cal ma r
B
rio so pa ra cal ma r
Req.
Ac.Gtr.
E.B.
G D F♯/A♯ Bm ♩ = 90
35
T 1
pa-ra cal - mar las pe-nas dees - te mun - do
T 2
pa ra cal ma r
B
pa ra cal ma r
Req.
Ac.Gtr.
E.B.


40
Bm
T 1
T 2
B
Req.
Ac.Gtr.
E.B.
D
F♯/A♯
Bm
44

Lamparilla


B
B
C♯m
D♯m
D m
50
T 1
con el pro - fu - so a - cei te de mis la - gri-mas yoa-blan - da-
T 2
con el pro fu soa cei te de mis la gri mas yoa blan da
B
con el pro fu soa cei te de mis la gri mas yoa blan da
Req.
Ac.Gtr.
E.B.
F♯
D
55
T 1
rè el ri - gor del cruel des - ti - no lam - pa - ri - lla
T 2
B
re el ri gor del cruel des ti no lam pa ri lla
B
B
re el ri gor del cruel des ti no lam pa ri lla
Req.
Ac.Gtr.
E.B.


F♯/A♯ Bm G D F♯/A♯
60
T 1
ar-dien-te de mis o - jos no des ma - yes ja-màs en mi ca-
T 2
ar dien te de mis o jos no des ma yes
B
ar dien te de mis o jos no des ma yes
Req.
Ac.Gtr.
E.B.
Bm G D F♯/A♯ Bm
65
T 1
mi - no no des-ma - yes ja-màs en mi ca-mi - no
T 2
no des ma yes
B
no des ma yes
Req.
Ac.Gtr.
E.B.

Lamparilla

D

F♯/A♯

Bm

70

T 1

T 2

B

Req.

Ac.Gtr.

E.B.

D

F♯/A♯

74

T 1

T 2

B

Req.

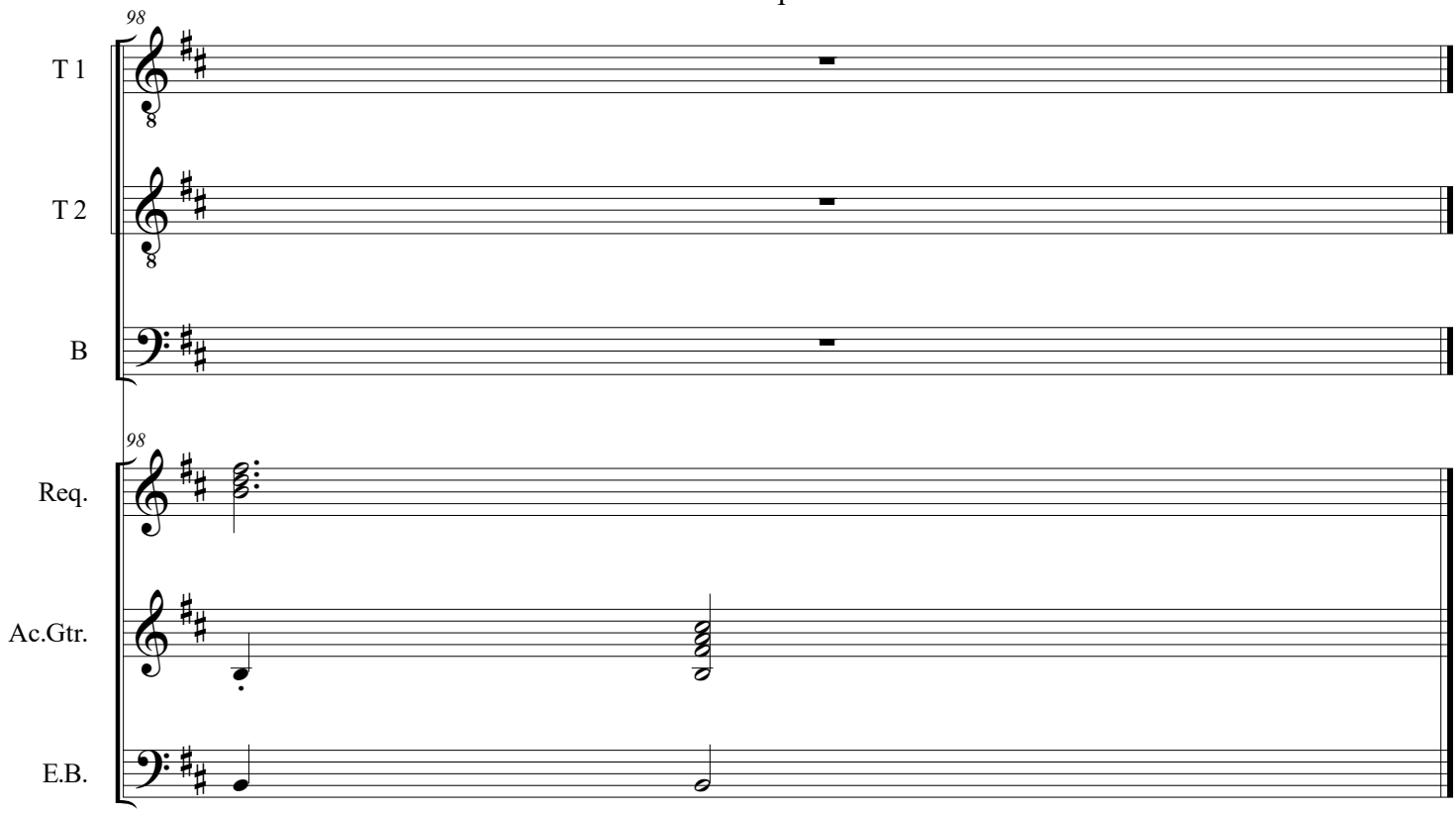
Ac.Gtr.

E.B.


B
B
D♯m
D m
C♯m
78
T 1
con el pro - fu - so a - cei - te de mis la - gri-mas yoa-blan-da-
T 2
con el pro fu soa cei te de mis la gri mas yoa blan da
B
con el pro fu soa cei te de mis la gri mas yoa blan da
78
Req.
Ac.Gtr.
E.B.
F♯7
B
D
83
T 1
rè el ri - gor del cruel des - ti-no lam - pa - ri - lla
T 2
re el ri gor del cruel des ti no lam pa ri lla
B
re el ri gor del cruel des ti no lam pa ri lla
83
Req.
Ac.Gtr.
E.B.

Lamparilla


F♯/A♯
Bm
G
D
F♯/A♯
88
T 1
ar-dien-te de mis o - jos no des-ma - yes ja-màs en mi ca-
T 2
ar dien te de mis o jos no des ma yes
B
ar dien te de mis o jos no des ma yes
88
Req.
Ac.Gtr.
E.B.
Bm G D f♯/A♯ rit. Bm
93
T 1
mi - no no des-ma - yes ja-màs en mi ca-mi - no.
T 2
no des ma yes ja mas en mi ca mi no
B
no des ma yes ja mas en mi ca mi no
93
Req.
Ac.Gtr.
E.B.


98
T 1
T 2
B
98
Req.
Ac.Gtr.
E.B.

Score

Deja que salga la luna

Huapango

Música y letra: José Alfredo Jímenez
Arreglo: Opio Trío



©

Deja que salga la luna




18
G
D/F#
F
Em7
Dm7
T 1
T 2
B
de– ja que se me– tael sol
de– ja que cai– ga la no– che pa´queem– pie– ce nues– troa–
Req.
Ac.Gtr.
E.B.
23
E7
Am
E7
mor
De– ja que las es– tre lli–___ tas__
me lle– nen deins– pi– ra–
Uh uh uh uh uh uh uh
Uh uh uh uh uh uh uh

Deja que salga la luna




36
Dm
Am
Am
G
T 1
mor co– moel que me das y se que no– che con no– che va cre–
T 2
por las no ches
B
por las no ches
Req.
Ac.Gtr.
E.B.
40
F
E7
E7
Am
T 1
cien– do más y más y se que no– che con
T 2
más y mà s
B
más y má s
Req.
Ac.Gtr.
E.B.

Deja que salga la luna




55
E7
F
T 1
más y más
uh uh uh
T 2
más y más
B
más y más
55
Req.
Ac.Gtr.
E.B.
61
Bbm F7 Bbm F7 Bbm Ab
T 1
T 2
B
61
Req.
Ac.Gtr.
E.B.

Deja que salga la luna




F7
F7
Bbm
75
T 1
bra zos
siem– pre me pre– gun– to yo
cuán– to me de– bíael des–
T 2
B
75
Req.
Ac.Gtr.
E.B.
Ab
Gb
F7
79
T 1
ti– no
que con– ti– go me pa– go
T 2
B
79
Req.
Ac.Gtr.
E.B.

Deja que salga la luna




F7
Ebm
91
T 1
T 2
B
yo se que nohay en el mun– do a mor co– moel que me
Req.
Ac.Gtr.
E.B.
Bbm
Ab
Gb
95
das y se que no– che con no– che va cre– cien– do más y
por las no ches más y
por las no ches más y

Deja que salga la luna




109
T 1
T 2
B
Req.
Ac.Gtr.
E.B.
más y
cien– do
más y
va cre– cien– do
más y
114
F7
Bbm
más
de– ja que sal– ga la lu– na.
más
la lu– na.
más
la lu– na.

Score

No me queda más

Bolero

Ricky Vela
Opio Trío



©


2
D♭9
C
6
T 1
T 2
B
6
Ac.Gtr. 1
Ac.Gtr. 2
E.B.
Bm7b5
E
A m7
G m7
C 9
8
T 1
T 2
B
8
Ac.Gtr. 1
Ac.Gtr. 2
E.B.


F maj 7
F/G
F mb5/G
C
11
T 1
T 2
B
Ac.Gtr. 1
Ac.Gtr. 2
E.B.
No me que da más
que per
No me que da más - - -
No me que da más - - -
Em7
E♭m7b5
Dm7
G
14
der meen un a vis mo de tris te zas y de lá gri mas
No me que da más
que a
u u u
no me que da más
u u u
no me que da más


4
Dm7
F/G
Cmaj7
C
17
T 1
tar bien la de rro tay te fe li ci dad no me que - da más si tu re
T 2
no me que da más si tu re
B
no me que da más si tu re
Ac.Gtr. 1
Ac.Gtr. 2
E.B.
B♭
A 7
Dm7
C
E♭m7b5
20
T 1
gre sohoy se - ria u-naim - po - si - bi - li - dad es - to que nonoe - raa-mor lo que
T 2
gre sohoy se ria u na im po si bi li dad
B
gre sohoy se ria u na im po si bi li dad
Ac.Gtr. 1
Ac.Gtr. 2
E.B.


Dm7 F4/G Em Am7 Dm7 G♯5
23
T 1
nie-gas lo que di-ces que nun - ca pa-so es el más dul-ce re-cuer-do de mi vi-da yo te-
T 2
es el más dul-ce re cuer do de mi vi da
B
es el más dul-ce re cuer do de mi vi da
Ac.Gtr. 1
Ac.Gtr. 2
E.B.
C Cadd#5 Dm A7
27
T 1
ni - au-naes-pe-ran - za en el fon - do de mi al - ma de queun di - a te que da-ras con-
T 2
u u a a
B
u u a a
Ac.Gtr. 1
Ac.Gtr. 2
E.B.


6
Dm
Dm/E
Dm/F
Dm/F♯
G
30
T 1
mi - go aún guar da - ba lai - lu - sión quea - li - men - ta - bael co - ra - zón mi co - ra -
T 2
a
B
a
30
Ac.Gtr. 1
Ac.Gtr. 2
E.B.
C
E♭m7b5
Dm7
F/G
C
33
T 1
zón hoy tie - ne que ver - te co - moa - mi - go aun - que vi - vi - ae - na - mo - ra - do tg - tal -
T 2
mi co ra zón quie rea - mar - tey que - rer te to da la vi da u
B
mi co ra zón quie rea - mar - tey que - rer te to da la vi da u
33
Ac.Gtr. 1
Ac.Gtr. 2
E.B.


Gm7 C9 Fmaj7 B♭9 C E♭m7b5
36
T 1
men tee-qui-vo-ca-do no meim-por - ta es-to si fue a-mor por mi
T 2
no meim por ta a
B
no meim por ta a
Ac.Gtr. 1
Ac.Gtr. 2
E.B.
Dm7 G9 Em Am7 Dm7
40
T 1
par - te lo más lin - do el más gran - dea-mor aun-que siem - pre lo re-nun - cies pa-ra
T 2
aun que siem - pre lo re nun - cies pa-ra
B
aun que siem - pre lo re nun - cies pa-ra
Ac.Gtr. 1
Ac.Gtr. 2
E.B.


8
G
C
C♯5
43
T 1
mi fue lo más be - llo
T 2
mi fue lo más be - llo
B
mi fue lo más be - llo
43
Ac.Gtr. 1
Ac.Gtr. 2
E.B.
Dm
A 7
Dm
Dm
G
48
T 1
T 2
B
48
Ac.Gtr. 1
Ac.Gtr. 2
E.B.


C
E♭m7b5
Dm7
F/G
C
Cadd#5
52
T 1
yo te - ni - au-naes-pe-ran-za en el fon - do de mi al-ma de queun
T 2
u u
B
u u
Ac.Gtr. 1
Ac.Gtr. 2
E.B.
Dm
A 7
Dm/E
Dm/F
Dm/F♯
56
di - a te que da-ras con - mi - go aún guar da - ba lai-lu - sión quea-li -
a a a
a a a


10
G
C
E♭m7b5
59
T 1
men-ta - bael co-ra-zón mi co-ra-zón hoy tie-ne que ver - te co-moa-
T 2
mi co - ra - zón quie-rea-mar-tey que-
B
mi co - ra - zón quie-rea-mar-tey que-
59
Ac.Gtr. 1
Ac.Gtr. 2
E.B.
Dm7
F/G
C
Gm7
C9
61
T 1
mi - go aun-que vi - vi - ae-na-mo-ra-do to-tal-men tee-qui-vo-ca-do
T 2
rer - te to-da la vi - da Uh Hua ja hua ja hua ja
B
rer - te to-da la vi - da Uh Hua ja hua ja hua ja
61
Ac.Gtr. 1
Ac.Gtr. 2
E.B.


F maj7
B♭9
C
E♭m7b5
64
T 1
no meim - por - ta
es - to si fue
a - mor por mi
T 2
no meim por ta
ah
B
no meim por ta
ah
Ac.Gtr. 1
Ac.Gtr. 2
E.B.
Dm7
G9
Em
Am7
Dm7
67
par - te lo más lin - do el más gran - de a - mor aun - que siem - pre lo re - nun - cies pa - ra
aun que siem pre lo re nun cies pa ra
aun que siem pre lo re nun cies pa ra


12
F/G
G7b9
C
B♭maj7
C
Cmaj9
70
T 1
mi fue lo más be - llo
T 2
mi fue lo más be llo oh
B
mi fue lo más be llo oh
70
Ac.Gtr. 1
Ac.Gtr. 2
E.B.

Score

DE Oro

Son Cubano

Música y letra: Fernando Echavarría
Arreglo: Opio Trío



©


13
T 1
tu co - ra - zòn son - rrien - te
co - moes tu bo - ca can - den - te
T 2
B
13
Req.
Ac.Gtr.
E.B.
17
T 1
a - si te quie - ro mu - jer
hay en tus o - jos ne - gros jun - toael sol
T 2
Uh Uh Uh
B
Uh Uh Uh
17
Req.
Ac.Gtr.
E.B.


21
T 1
loa - le - green tu son - rri - sa y tu pe - loen la bri - sa de o - ro
T 2
Uh Ah
B
Uh Ah
21
Req.
Ac.Gtr.
E.B.
25
T 1
mis sue - ños - tren - zo te quie - ro O lo le lo lay
T 2
ah te quie ro O lo le lo lay
B
ah te quie ro O lo le lo lay
25
Req.
Ac.Gtr.
E.B.


30
T 1
por ti yo so - ñe mia - mor O lo le lo lay me
T 2
O lo le lo lay
B
O lo le lo lay
30
Req.
Ac.Gtr.
E.B.
34
T 1
pa - so el dia pen - san - do O lo le lo lay y
T 2
O lo le lo lay
B
O lo le lo lay
34
Req.
Ac.Gtr.
E.B.
3


38
T 1
por las no-ches so - ñan - do O lo le lo lay
T 2
O lo le lo lay
B
O lo le lo lay
38
Req.
Ac.Gtr.
E.B.
42
T 1
Co-moes tri-gue - ña tu piel tu co-ra - zòn son-
T 2
B
42
Req.
Ac.Gtr.
E.B.
3


46
T 1
- rrien - te co-moes tu bo - ca can - den - te a-si te quie - ro mu-
T 2
B
46
Req.
Ac.Gtr.
E.B.
50
T 1
jer hay en tus o-jos ne - gros jun - toael sol loa-le-green tu
T 2
Uh Uh Uh Uh
B
Uh Uh Uh Uh
50
Req.
Ac.Gtr.
E.B.


54
T 1
son - rri - sa y tu pe-loen la bri - sa de o - ro mis sue - ños -
T 2
Ah ah
B
Ah ah
54
Req.
Ac.Gtr.
E.B.
58
T 1
- tren - zo te quie - ro O lo le lo lay por ti yo
T 2
te quie ro O lo le lo lay
B
te quie ro O lo le lo lay
58
Req.
Ac.Gtr.
E.B.


63
T 1
so-ñe mia - mor O lo le lo lay me pa - so el dia pen - san - do
T 2
O lo le lo lay
B
O lo le lo lay
63
Req.
Ac.Gtr.
E.B.
3
68
T 1
O lo le lo lay y por las no-ches so - ñan - do
T 2
O lo le lo lay
B
O lo le lo lay
68
Req.
Ac.Gtr.
E.B.


72
T 1
O lo le lo lay que de tus o-jos leha-bloa tu bo-
T 2
O lo le lo lay
B
O lo le lo lay
Req.
Ac.Gtr.
E.B.
3
76
T 1
- ca ya tu bo-ca lehi-ce sen-tir lo que guar-da-baa-quièn mi pe-
T 2
sa fa ra fa fa sa fa ra fa fa
B
sa fa ra fa fa sa fa ra fa fa
Req.
Ac.Gtr.
E.B.

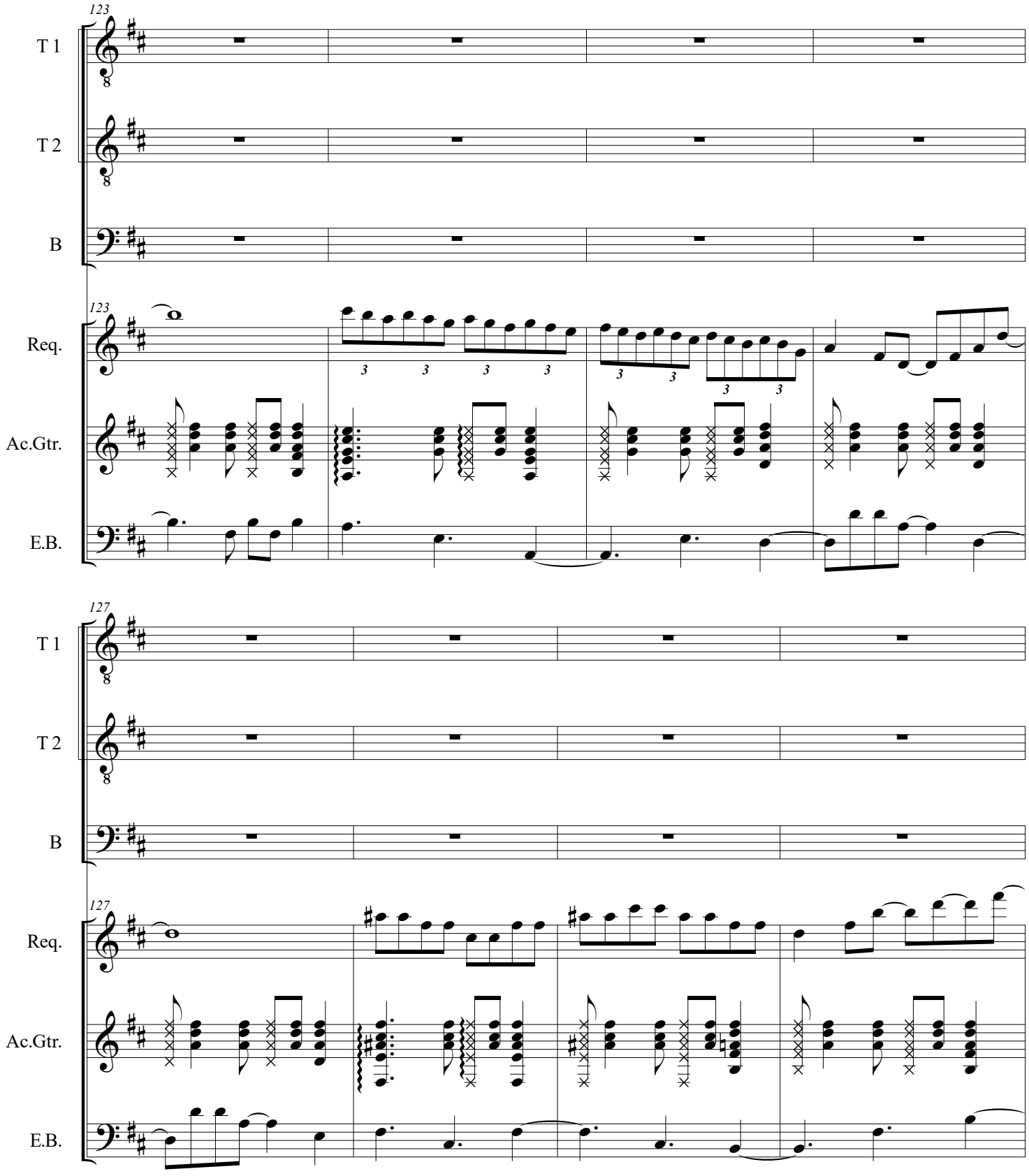

80
T 1
- cho y sò - lo des - per - to por ti en tu pe - lo te - jì mil sue -
T 2
sa fa ra fa fa sa fa ra fa fa
B
sa fa ra fa fa sa fa ra fa fa
80
Req.
Ac.Gtr.
E.B.
84
T 1
- ños yen tua - lien - to sem - brèun cla - vel en tu cuer - pohi - ce mi co - bi -
T 2
sa fa ra fa fa sa fa ra fa fa
B
sa fa ra fa fa sa fa ra fa fa
84
Req.
Ac.Gtr.
E.B.


88
T 1
- ja y mi sà - ba - na fue tu piel te quie - ro O lo le
T 2
sa fa ra fa fa sa sa sa O lo le
B
sa fa ra fa fa sa sa sa O lo le
88
Req.
Ac.Gtr.
E.B.
93
T 1
lo lay O lo le lo lay
T 2
lo lay O lo le lo lay
B
lo lay O lo le lo lay
93
Req.
Ac.Gtr.
E.B.


98
T 1
O lo le lo lay
T 2
O lo le lo lay
B
O lo le lo lay
98
Req.
Ac.Gtr.
E.B.
104
T 1
O lo le lo lay
T 2
O lo le lo lay
B
O lo le lo lay
104
Req.
Ac.Gtr.
E.B.
3


108
T 1
T 2
B
108
Req.
Ac.Gtr.
E.B.
111
T 1
T 2
B
111
Req.
Ac.Gtr.
E.B.


115
T 1
T 2
B
115
Req.
Ac.Gtr.
E.B.
119
T 1
T 2
B
119
Req.
Ac.Gtr.
E.B.


123
T 1
T 2
B
123
Req.
Ac.Gtr.
E.B.
127
T 1
T 2
B
127
Req.
Ac.Gtr.
E.B.


131
T 1
T 2
B
131
Req.
Ac.Gtr.
E.B.
135
T 1
T 2
B
135
Req.
Ac.Gtr.
E.B.


139
T 1
te quie-ro deo-ro y yo tea - do-ro
T 2
te quie-ro deo-ro y yo tea - do-ro
B
te quie-ro deo-ro y yo tea - do-ro
139
Req.
Ac.Gtr.
E.B.
143
T 1
te quie-ro deo-ro y yo tea - do-ro
T 2
te quie-ro deo-ro y yo tea - do-ro
B
te quie-ro deo-ro y yo tea - do-ro
143
Req.
Ac.Gtr.
E.B.


147
T 1
te quie-ro
T 2
te quie-ro deo-ro y yo tea - do - ro
B
te quie-ro deo-ro y yo tea - do - ro
147
Req.
Ac.Gtr.
E.B.
151
T 1
T 2
te quie-ro deo-ro y yo tea - do-ro
B
te quie-ro deo-ro y yo tea - do-ro
151
Req.
Ac.Gtr.
E.B.


155
T 1
O lo le lo lay por ti yo
T 2
O lo le lo lay
B
O lo le lo lay
155
Req.
Ac.Gtr.
E.B.
159
T 1
so-ñe mia - mor O lo le lo lay me pa - so el
T 2
O lo le lo lay
B
O lo le lo lay
159
Req.
Ac.Gtr.
E.B.


163
T 1
dia pen - san - do O lo le lo lay y por las
T 2
O lo le lo lay
B
O lo le lo lay
163
Req.
Ac.Gtr.
E.B.
3
167
T 1
no-ches so - ñan - do O lo le lo lay
T 2
O lo le lo lay
B
O lo le lo lay
167
Req.
Ac.Gtr.
E.B.


171
T 1
O lo le lo lay por ti yo
T 2
O lo le lo lay
B
O lo le lo lay
171
Req.
Ac.Gtr.
E.B.
3
175
T 1
so-ñe mia - mor O lo le lo lay me pa - so el
T 2
O lo le lo lay
B
O lo le lo lay
175
Req.
Ac.Gtr.
E.B.


179
T 1
dia pen - san - do O lo le lo lay
T 2
O lo le lo lay
B
O lo le lo lay
179
Req.
Ac.Gtr.
E.B.
3
183
T 1
O lo le lo lay
T 2
O lo le lo lay
B
O lo le lo lay
183
Req.
Ac.Gtr.
E.B.

Score

PUEBLITO VIEJO

VALS

Jose A. Morales

Arreglo: Opio Trìo



©

PUEBLITO VIEJO




22
Gm7
Eø
A7/C#
Dm
Dm/A
T 1
co moun fa ro li to que pu so mi Dios pa ra quea lum
T 2
co moun fa ro li to que pu so mi Dios
B
co moun fa ro li to que pu so mi Dios
Req.
Ac.Gtr.
E.B.
27
Cm7
D7
Gm7
C7/9
FΔ
T 1
bra ras las no ches ca lla das dees te pue blo vie jo de
T 2
B
Req.
Ac.Gtr.
E.B.

PUEBLITO VIEJO




43
Dm/A
Cm7
D7
Gm7
T 1
pa ra quea lum bra ras la no ches ca lla das
T 2
B
Req.
Ac.Gtr.
E.B.
47
C9
FΔ
A7
DΔ
A7/G
F#m7
Em7
dees te pue blo vie jo de mi co ra zo o o òn pue bli to de mis
o o o ón pue bli to de mis
o o o ón pue bli to de mis

PUEBLITO VIEJO




65
A7
Em7
A7
DΔ Em7add11 Fm7add11 DΔ
T 1
y nun ca meen se ñas te lo quees lain gra ti tud hoy que ven goa tus
T 2
hoy que ven goa tus
B
hoy que ven goa tus
Req.
Ac.Gtr.
E.B.
4
DΔ
Em7
F#m7
Em7
Am7
70
T 1
la res tra yen do mis can ta res y con el al maen fer ma de
T 2
la res e u u
B
la res e u u
Req.
Ac.Gtr.
E.B.

PUEBLITO VIEJO




86
DΔ
Em7
F#m7
Em7
Am7
D9
T 1
T 2
B
Req.
Ac.Gtr.
E.B.
92
GΔ
GΔ
C9
F#m7

PUEBLITO VIEJO

