

*nota*

ESCUELA DE MÚSICA



Moore blues: composición de dos temas basados en el análisis melódico/armónico de Still got the blues, The loner, Walking by myself y Parsiene walways de Gary Moore



AUTOR

BRYAN FERNANDO CHALCO BARRE

AÑO

2019



ESCUELA DE MÚSICA

*Moore blues*: composición de dos temas basados en el análisis melódico/armónico de *Still got the blues*, *The loner*, *Walking by myself* y *Parsiene walways* de Gary Moore.

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos establecidos para optar por el título de Licenciado en Música con especialización en composición.

Profesor guía:

Johnny Santiago Ayala Salas

Autor:

Chalco Barre Bryan Fernando

Año:

2019

## DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

"Declaro haber dirigido el trabajo, "***Moore blues: composición de dos temas basados en el análisis melódico/armónico de Still Got The Blues, The Loner, Walking By Myself y Parsiene Walways*** de Gary Moore", a través de reuniones periódicas con el estudiante **Bryan Fernando Chalco Barre**, en el semestre **2019-1**, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

---

Johnny Santiago Ayala Salas

1710307842

## DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, "***Moore blues: composición de dos temas basados en el análisis melódico/armónico de Still Got The Blues, The Loner, Walking By Myself y Parsienne Walways*** de Gary Moore", de **Bryan Fernando Chalco Barre**, en el semestre **2019-1**, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

---

Roberto Francisco Hurtado Molina

1713625299

## **DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE**

“Declaro (amos) que este trabajo es original, de mi (nuestra) autoría, que se han citado las fuentes correspondientes y que en su ejecución se respetaron las disposiciones legales que protegen los derechos de autor vigentes.”

---

Bryan Fernando Chalco Barre

1721643516

## **AGRADECIMIENTOS**

A mi madre Sandra Barre, por estar en los momentos malos y a mi padre Fernando Chalco por estar en los momentos buenos.

## **DEDICATORIA**

A mis padres, tíos, tías, hermanos, primos que han permanecido a mi lado brindándome su apoyo.

## RESUMEN

El presente proyecto de titulación consiste en la composición de dos temas, basándonos en el análisis melódico, armónico de cuatro canciones del músico Gary Moore.

Se ha realizado una investigación sobre su vida, discografía, legado y gente a la que ha inspirado. En donde se utilizó el método de investigación documental, para recopilar información del contexto histórico del artista.

Así mismo, se realizó una breve investigación sobre la historia de los géneros como el *rock* y el *blues*, para ver cómo estos estilos influenciaron en su música. De igual manera, se hizo un análisis de los diferentes estilos musicales a los que Moore se dedicaba, como el *blues* tradicional, *blues rock*, *shuffle blues*, *blues* menor, *blues* de 8 compases. Con el objetivo de encontrar una guía y características en su método de composición.

Por otra parte, las canciones que fueron seleccionadas para el proceso de análisis son: *Still got the blues*, *The loner*, *Walking by myself* y *Parsienne walways*. De cada una, se analizó la armonía, melodía de voz, guitarra y la forma de la canción. Con el objetivo de, ver que elementos musicales utilizaba, en su estilo y como los usaba en sus composiciones

Para el análisis de estas canciones se utilizó el libro de *Escuchar y escribir música popular* de Guillo Espel, de este método se hizo un marco referencial, en donde se explica los términos que fueron encontrados dentro del libro de Guillo Espel.

La línea del proyecto es de composición de música popular. Por lo tanto, se aplicarán los elementos musicales encontrados en el análisis melódico y armónico de las cuatro canciones seleccionadas, el resultado del análisis son dos composiciones.



## ABSTRACT

The present academic degree project consists on the composition of two songs, based on the melodic and harmonic analysis of four songs by Gary Moore.

An investigation about his life, discography, legacy and people he has inspired has made. The method of documentary research was used, to gather information of the historical context of the artist.

A brief investigation was made, about the history of genres such as rock and blues, to see how these styles influenced to his music.

In the same way, an analysis was made of the different musical styles to which Moore dedicated himself, such as traditional blues, blues, rock, shuffle blues, minor blues, and 8-bar blues

On the other hand, the songs that were selected for the analysis process are: Still got the blues, The loner, Walking by myself y Parsienne walways. From each one, the harmony, voice melody, guitar and the form of the song were analyzed. In order to see what musical elements he used, his style and how he used them in his composition.

For the analysis of these songs, the book of Guillo Espel *Escuchar y escribir música popular* was used, from this method a referential framework was made, where the terms that were found in Guillo Espel's book are explained.

The line of the project is composed of popular music. Therefore, the musical elements found in the melodic and harmonic analysis of the four selected songs will be applied, the result of the analysis are two compositions.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	1
CAPÍTULO I.....	3
1 MARCO TEÓRICO .....	3
1.1 DISCOGRAFÍA .....	6
1.2 LEGADO.....	9
CAPÍTULO II .....	11
2 BREVE HISTORIA DE LOS GÉNEROS MUSICALES .....	11
2.1 HISTORIA DEL BLUES .....	11
2.1.1 Historia del <i>blues rock</i> .....	12
2.1.2 Historia del <i>Rock</i> .....	13
CAPÍTULO III .....	16
3 ELEMENTOS MUSICALES CARACTERÍSTICOS DEL <i>BLUES</i> Y <i>EL ROCK</i> .....	16
3.1 CARACTERÍSTICAS MUSICALES DEL <i>BLUES TRADICIONAL</i> .....	16
3.1.1 Características del <i>shuffle blues</i> .....	16
3.1.2 Características musicales del <i>blues rock</i> .....	18
3.1.3 Características del <i>blues menor</i> .....	19
3.1.4 Características del <i>Slow blues</i> .....	22
3.1.5 Jazz blues.....	24
3.1.6 <i>Blues</i> de ocho compases.....	26
CAPÍTULO IV.....	29

CAPÍTULO V .....	30
5 ANÁLISIS MELÓDICO Y ARMÓNICO DE LAS CANCIONES SELECCIONADAS.....	30
5.1 ANÁLISIS DE <i>STILL GOT THE BLUES</i> - GARY MOORE .....	30
5.1.1 Análisis armónico de <i>Still got the blues</i> . .....	30
5.1.2 Análisis de forma .....	34
5.1.3 Análisis melódico voz .....	36
5.1.4 Análisis de <i>Walking by myselft</i> .....	40
5.1.5 Análisis armónico de <i>Walking by myselft</i> .....	40
5.1.6 Análisis melódico del intro de <i>Walking by myselft</i> .....	41
5.1.7 Análisis melódico de la voz <i>Walking by myselft</i> .....	41
5.1.8 Análisis del solo.....	43
5.1.9 Análisis de la forma. ....	44
5.1.10 Análisis de <i>Parisienne walkways</i> .....	44
5.1.11 Análisis armónico .....	44
5.1.12 Análisis melódico del intro. ....	46
5.1.13 Análisis de la voz.....	47
5.1.14 Análisis del solo.....	48
5.1.15 Análisis de la forma .....	49
5.1.16 Análisis <i>The loner</i> .....	49
5.1.17 Análisis armónico. ....	49
5.1.18 Análisis melódico.....	52

5.1.19	Análisis de la forma.....	55
CAPÍTULO VI.....		56
6	COMPOSICIÓN.....	56
7	REFERENCIAS.....	58
8	ANEXOS.....	60

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Progresión de blues tradicional. ....	16
Figura 2: Progresión del shuffle blues. ....	17
Figura 3: Ejemplo de shuffle blues, No particular place to go de Chuck Berry. Elaborado por Bryan Chalco .....	18
Figura 4: Progresión del tema Crossroad de Cream. ....	19
Figura 5: Progresión del tema The thrill is gone de B.B.King. ....	20
Figura 6: Progresión de blues menor. ....	20
Figura 7: Progresión de blues menor 2. ....	21
Figura 8: Progresión de blues menor 3. ....	21
Figura 9: Progresión de blues menor 4. ....	21
Figura 10: Ejemplo de blues menor Midnight blues de Gary Moore.....	22
Figura 11: Progresión slow blues. ....	23
Figura 12: Progresión slow blues. ....	23
Figura 13: Ejemplo de slow blues A man and the blues de Buddy Guy. Elaborado por Bryan Chalco .....	24
Figura 14: Ejemplo de slow blues menor, The sky is crying de Gary B.B Coleman.....	24
Figura 15: Progresión del jazz blues. ....	25
Figura 16: Ejemplo de jazz blues Billie's bounce de Charlie Parker. Elaborado por Bryan Chalco.....	25
Figura 17: Progresión de blues de ocho compases. ....	26
Figura 18: Variación de blues de ocho compases.....	27
Figura 19: Ejemplo de blues de ocho compases Hard times de Ray Charles. Elaborado por Bryan Chalco .....	27
Figura 20: Ejemplo de blues de ocho compases Nobody knows you when you are down and out de Jimmy Cox.....	28
Figura 21: Desconfiado de la vida de Pappo's Blues. ....	28
Figura 22: Análisis armónico de la introducción de Still got the blues. ....	31
Figura 23: Análisis armónico del verso 1 y 2 Still got the blues.....	31

Figura 24: Análisis armónico del Coro de Still got the blues. ....	32
Figura 25: Análisis armónico del Pre Coro Still got the blues. ....	33
Figura 26: Análisis armónico de los solos. ....	33
Figura 27: Intro de guitarra Still got the blues de Gary Moore. ....	35
Figura 28: Repetición del intro. ....	36
Figura 29: Análisis melódico del verso 1 o A. ....	37
Figura 30: Análisis verso 2 o A'. ....	38
Figura 31: Análisis del coro. ....	39
Figura 32: Análisis del pre coro. ....	40
Figura 33 Rítmica de la guitarra. ....	40
Figura 34: Intro de guitarra. ....	41
Figura 35: Melodía de la voz. ....	42
Figura 36: Re exposición de la parte A. ....	43
Figura 37: Parte del solo Walking by myself de Gary Moore. ....	44
Figura 38: Armonía del intro. ....	45
Figura 39: Armonía parte A. ....	45
Figura 40: Armonía parte B. ....	45
Figura 41: Melodía intro. ....	47
Figura 42: Melodía voz. ....	47
Figura 43: Parte B melodía de la voz. ....	48
Figura 44: Fragmento del solo. ....	48
Figura 45: Armonía intro. ....	49
Figura 46: Armonía parte B. ....	50
Figura 47: Armonía parte A. ....	50
Figura 48: Parte B. ....	50
Figura 49: Armonía parte C. ....	51
Figura 50: A' Armonía. ....	51
Figura 51: Parte B. ....	52
Figura 52: Melodía parte A. ....	52
Figura 53: Melodía parte B. ....	53
Figura 54: Melodía parte A y B. ....	53
Figura 55: Melodía parte C. ....	54

Figura 56: Melodía A' y B. .... 55

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo busca recopilar y determinar los elementos musicales más importantes compositivos basándonos en cuatro temas del guitarrista Gary Moore: *Still got the blues*, *The loner*, *Walking by myself*, *Parsiene walkways*.

Por lo tanto, vamos a utilizar el método de investigación documental, en donde los libros de métodos de guitarra nos ayudarán a recopilar información de Gary Moore.

De igual manera, estos libros nos servirán de ayuda para el proceso de transcripción de los temas ya que son libros de métodos de guitarra los cuales nos ayudaran para poder hacer el análisis de las canciones escogidas.

Por otra parte, se debe hablar de los estilos musicales que influyeron a Gary Moore. Se utilizará la investigación documental en archivos históricos para hablar del contexto histórico del *blues* y *rock*.

La primera fase de la investigación será desarrollada fundamentalmente por medio de la investigación en documentos multimedia, en donde los archivos multimedia, CD, DVD, libros, revistas se utilizarán para obtener información del autor.

De igual manera, se iniciará la segunda fase de transcripción de los cuatro temas seleccionados, en donde se utilizará el método cualitativo de registro de campo, ya que necesitamos, fotos, grabaciones de audio, videos, con el fin de identificar qué elementos musicales utiliza y como son implementados en su estilo musical.

Por otra parte, una vez que se ha hecho las transcripciones, empezaremos con la tercera fase del análisis melódico y armónico de las canciones seleccionadas.

Finalmente, se realizará la cuarta fase, en donde empieza la etapa de composición en la que se realizaran dos temas, en donde utilizaremos los recursos musicales que hemos podido encontrar en las canciones elegidas.



**Objetivo general:**

Componer dos temas basados en el análisis melódico/armónico de *Still got the blues*, *The loner*, *Walking by myself* y *Parsiene walways* de Gary Moore

**Objetivos específicos:**

- 1.-Determinar un marco teórico relacionado a Gary Moore, en dónde se recopilará información del artista como su vida, música, legado y discografía, para demostrar de su relevancia dentro del ámbito musical
- 2.- Analizar las características melódicas y armónicas de los temas *Still got the blues*, *Walking by myself*, *Parsiene walkways*, para definir su estilo en sus composiciones.
- 3.-Aplicar en dos temas las diferentes técnicas de composición de Gary Moore, para demostrar lo obtenido dentro del análisis.

## CAPÍTULO I

### 1 MARCO TEÓRICO

Para esta investigación se han encontrado libros de métodos de guitarra, como *Original Gary Moore by Wolf Marshall*, *Jam with Gary Moore*, y la página oficial de Moore. Esto nos ayudará a construir un marco referencial de la vida y legado de Moore.

De igual manera, para nuestras transcripciones utilizaremos los siguientes libros de métodos de guitarra: *Gary Moore Greatest Hits*, *Gary Moore Ballads & Blues*, *Jam with Gary Moore*, *The Guitar Style of Gary Moore* todos estos libros nos ayudarán para las transcripciones de los temas de Moore.

Para describir los géneros abordados por Moore utilizaremos los libros: *Blues La historia completa*, *La historia del rock: la guía definitiva del rock, el punk, y el metal*. Estos libros nos ayudarán a entender mejor el estilo del artista. De igual manera, nos servirá para hacer una pequeña reseña histórica de los géneros del *blues rock*.

En esta búsqueda se ha determinado, que, a pesar de existir alguna información de Moore, como transcripciones, discos, no existen trabajos de análisis de su música, por lo tanto, se realizará un trabajo escrito de análisis melódico y armónico del artista.

Wolf Marshall es un guitarrista y educador el cual es reconocido por publicar libros de métodos de guitarra de diferentes géneros como el *jazz*, *funk*, *rock*, *blues*, y de muchos artistas entre esos el libro *Original Gary Moore by Wolf Marshall*.

Wolf Marshall nos menciona características de la personalidad de Moore: Gary Moore fue un músico muy importante porque combina técnica, inteligencia y sentimientos. Lo más admirable de él es que cuando tocaba su guitarra el sonido era nítido de una pureza sorprendente. Era un hombre versátil ya que tocaba varios géneros, siendo los más destacados: *hard rock*, *dirty blues*, *funk*, *heavy metal*, *pop* y *jazz*. (Marshall, 1988, pág. 4)

Además, Marshall agrega datos sobre su técnica en la guitarra:

Era considerado un maestro de la guitarra ya que cuando hacia sus presentaciones en los escenarios transmitía a su público por medio de su cuerpo los sentimientos de cada canción y disfrutaba de cada letra que componía durante largas horas. (Marshall, 1988)

Al componer cada canción creaba sonidos naturales y con efectos electrónicos que gustaban mucho a las personas que asistían a sus conciertos.

Fue uno de los mejores músicos contemporáneos de *rock* puesto que se destacó por la rapidez cuando tocaba, por el sabor que le ponía a su música y el estilo con que tocaba hizo que otros músicos de esa época lo admirarán debido a la disciplina que demostró y a su estilo único en su música. (Marshall, 1988)

Para la época contemporánea que le tocó vivir fue una de los representantes más destacadas del *rock* inspirándose en el *blues* británico de Clapton, Beck, Page y Hendrix esto fue en los años sesenta, y también las tendencias innovadoras del *hard rock* de Blackmore, Schenker, Schon y Van Halen en el año 1970. (Marshall, 1988, pág.4)

Nació en Belfast Irlanda del Norte, el 4 de abril de 1952. Para su época Gary Moore hablamos que en los sesenta fue uno de los mejores músicos en los géneros *rock* y *blues*.

A través del talento que demostraba en la guitarra tocó con bandas de renombre como fueron Thin Lizzy, Coloseum II y The Original Skid Row triunfando a nivel mundial. (Marshall, 1988)

Su inspiración fue Elvis Presley, The Beatles, Jimi Hendrix y Blues Breakers de John Mayall. Lo que hizo que conozca el mundo musical del *blues* a través de Peter Green del cual nació su gusto por este género a punto de ser reconocido como un prodigio musical. Por esta razón fue ayudado en 1995 por Peter Green para publicar el álbum *Blues for greeny*. (Marshall, 1988)

Gary Moore, combinaba técnica, inteligencia, control, *feeling*, un tono extremadamente limpio, y un estilo único. Era un músico diverso el cual unía géneros como el *hard rock*, *dirty blues*, *funk*, *jazz*, *heavy metal*. Cuando tocaba la guitarra podías ver su clase, sabor, velocidad, es considerado uno de los más grandes músicos contemporáneos del *rock*. (Marshall, 1988, pág. 3)

En su primera banda denominada el trio de Power skid row uno de sus logros fue ser contratado por el sello discográfico CBS en el año 1970. Razón por la cual tuvo que cambiar de domicilio a Dublín donde conoció a su amigo Philip Lynott quien fue el vocalista en la banda Skid row. Tuvo tanto éxito que realizaron una gira por Estados Unidos ayudando a The Allman Brothers Band y Mountain. En 1977 regresa a la banda Thin Lizzy para grabar el álbum y la gira de "*Black Rose*". (Marshall, 1988)

Este guitarrista inició su carrera como solista en 1979 con el *single Parisienne walkways* en el género *blues* con Phil Lynott. Con esta canción alcanzaron el puesto número diez en el Reino Unido en abril de 1979 y posteriormente grabaron el álbum *Back on the streets* con el que también triunfaron. (Ltd, 1999)

En 1970 y principios de los ochenta buscaron los mejores escenarios musicales para demostrar que eran muy buenos en su género. Con Phil Lynott en 1985, grabaron un *single Out In The Fields*. En 1987 dio conocer su música a través del álbum *Wild frontier*. Pero es en 1990 con el álbum *Still got the blues* cuando alcanza la fama musical ya que pudo expresar toda su capacidad artística. (Ltd, 1999)

En 1994 el guitarrista trabajo con el baterista Ginger Baker y el compositor Jack Bruce en la banda BBM (Bruce, Baker Moore), terminando de grabar un álbum. Decide ser solista para editar nuevamente el álbum *Back to the blue* esto es en el 2001, regresando con fuerza a su carrera musical. En el 2002 hizo una recopilación de sus mejores canciones para su público, no obteniendo el resultado deseado. Razón por la cual se une con el ex bajista Skunk Anansie Cass Lewis y el baterista de Primal Scream Darrin Mooney y para formar *Scars* con quienes obtuvo éxito total con el álbum que se realizó en el 2002 grabando el Cd y DVD en vivo *Live at the monsters of rock*. (Gary Moore The Official Web site, 2018)

En mayo de 2003 se presenta la banda el Tour del Reino Unido tocando la música de Gary Moore. En 2004 con el álbum *Power of the blues* no tuvo mucho éxito.

En el 2006 realiza una mezcla de todas sus canciones para sacar un álbum *Old, new, ballads, blues*.

En septiembre de 2008, y 2010 realiza su último álbum *Bad for you baby* logrando otro éxito más. Con lo que pudo realizar una gira por Rusia y el Lejano Oriente. (Gary Moore The Official Web site, 2018)

En el 2011 su deseo era grabar con un nuevo proyecto después de unas merecidas vacaciones lastimosamente falleció mientras dormía, con lo que su carrera termino de esta manera. (Gary Moore The Official Web site, 2018).

## 1.1 DISCOGRAFÍA

Tabla 1. Discografía de Gary Moore

Granny's intentions - <i>Honest injun</i> -1970
Dr. strangely strange - <i>Heavy petting</i> – 1970
Skid row – 1970
Skid row - <i>34 Hours</i> – 1971
<i>Grinding stone</i> – 1973
Thin Lizzy - <i>Nightlife</i> – 1974
Jack Lancaster - <i>Peter and the wolf</i> – 1975
Colosseum II - <i>Strange new flesh</i> – 1976
Colosseum II - <i>Electric savage</i> – 1977
Colosseum II - <i>wardance</i> – 1977
<i>Variations</i> – 1978
<i>Back on the streets</i> – 1978
Cozy powell - <i>Over the top</i> – 1979

Rod argent - <i>Moving home</i> – 1979
Thin Lizzy - <i>Blackrose</i> – 1979
G-Force – 1980
Greg Lake -1981
Cozy Powell - <i>Tilt</i> – 1981
<i>Corridors of power</i> – 1982
Greg Lake - <i>Manoeuvres</i> – 1983
Thin Lizzy <i>Life/Live</i> – 1983
Cozy Powell - <i>Octopuss</i> – 1983
<i>Live at the Marquee</i> (1981) – 1983
<i>Dirty fingers</i> (1981) – 1983
<i>Victims of the future</i> – 1984
<i>We want Moore!</i> – 1984
<i>Run for cover</i> – 1985
<i>Wild frontier</i> – 1987
Mo foster - <i>Bel Assis</i> – 1988
<i>After the war</i> – 1989
<i>Still got the blues</i> – 1990
<i>Traveling wilburys</i> - vol3 – 1990
<i>After hours</i> – 1992
Paul Rodgers - <i>Muddy Water blues - A tribute to Muddy Waters</i> -1993
<i>Blues alive</i> – 1993

<i>Cities of the heart</i> – 1994
BBM, <i>Around the next dream</i> – 1994
<i>Ballads and blues</i> – 1994
<i>Blues for Greeny</i> – 1995
<i>Dark days in paradise</i> – 1997
<i>A different beat</i> – 1999
<i>Back to the blues</i> – 2001
Scars – 2002
<i>Live at monsters of rock</i> – 2003
<i>Power of the blues</i> – 2004
<i>Old, new, ballads, blues</i> – 2005
<i>Close as you get</i> – 2006
<i>Bad for you baby</i> 2008
<i>Live at the Montreux</i> (2010) – 2011
<i>Blues for jimi</i> (2007) – 2012
<i>Live at bush hall</i> (2007) – 2014
<i>Blues and beyond</i> (4 CD box set) - 2017

## 1.2 LEGADO

Gary Moore con su estilo, y su música ha logrado influenciar a muchos músicos como Kirk Hammett guitarrista principal de la banda Metallica.

Kirk Hammett habla de sus influencias como Gary Moore, Jimi Hendrix, Stevie Ray Vaughan, Eddie Van Halen entre otros guitarristas. Así mismo, dice que la primera vez que escuchó un álbum de Moore quedo totalmente impresionado que escribió algunos *riffs* en la canción *The unforgiven*, y en el disco *The black album* inspirándose en el sonido y en la forma de interpretar de Moore. (Show, 2015)

De igual manera nos dice que escuchó la canción *Waiting for an alibi* en la emisora de la radio, el cual le impresionó totalmente porque había escuchado a un guitarrista totalmente diferente. Inmediatamente compró el álbum *Black rose* y en la portada del disco se dio cuenta que el nombre del guitarrista era Gary Moore. (Show, 2015)

Así mismo, cuenta que la primera vez que lo escuchó se quedó sin aliento, ya que tenía un sonido muy distinto y diferente al resto de guitarristas como Jimi Hendrix o Stevie Ray Vaughan. (Show, 2015)

Por otra parte, cuenta que fue una gran influencia en su *performance*, veía las expresiones de Moore en solitario y trataba de imitarlas, veía como en sus solos de guitarra tenía mucha pasión y como se comportaba en el escenario, el cual quedo totalmente impresionado. (Show, 2015)

Kirk vio un concierto de Moore en Copenhague en 1984 o 1985, en dónde tocaba con una Fender Statocaster, y no con una Gibson que era lo habitual, emitía el mismo sonido particular tocando cualquier de estas dos marcas de guitarras. Quedó tan impresionado que dedujo que el sonido no venía por los amplificadores, pedales o guitarras que usaba, sino que venían de los dedos de Moore. (Show, 2015)

Por otra parte, la banda Metallica hizo un *single* de una de la canción de Thin Lizzy *Whiskey in the jar* en forma de tributo a la banda y a Moore.

De la misma manera, Kirk nos cuenta en el programa *That Metal Show* que adquirió una de las guitarras de Moore, la cual tenía un precio de dos millones



de dólares, esta guitarra fue tocada 25 años por Moore y también fue tocada por Peter Green. (Show, 2015)

Era una Gibson Les Paul, la cual tenía algo en particular en esta guitarra unas de las pastillas giran, y está orientada hacia el lado opuesto así que cuando tocas ambas pastillas produce el sonido de una Fender Stratocaster. Esto fue hecho por Green el cual tenía su sonido propio y él fue el que hizo este cambio. Kirk Hammett compró la guitarra por un precio menor al de dos millones aprovechándose de la situación financiera del vendedor. (Show, 2015)

Joe Bonamassa es otro de los artistas influenciados directamente por Gary Moore, su principal influencia es por el estilo *blues rock*, cuando empezó su carrera como solista quedó impresionado por su increíble forma de tocar *blues* y por sus grandes solos como en *Still got the blues*. (MULATSCHAG, 2015)

De igual manera, nos dice que fue un guitarrista revolucionario porque nadie puede tocar con esa sensibilidad la guitarra, tenía una velocidad increíble y siempre tocaba las notas correctas. (MULATSCHAG, 2015)

Así vemos como logró influenciar Moore a dos músicos importantes, con su estilo, música, *riffs*, solos, *performance*, instrumentos y su sonido característico.

## CAPÍTULO II

### 2 BREVE HISTORIA DE LOS GÉNEROS MUSICALES

Para entender mejor el estilo musical de Gary Moore, debemos hablar de los diferentes géneros musicales que lo influenciaron.

#### 2.1 HISTORIA DEL BLUES

El *blues* es “una música étnica, la de los negros del sur de Estados Unidos, que se ha convertido, gracias al disco y al poder americano, en uno de los pilares de gran parte de la música popular en todo el mundo”. (Herzhaft, 2003, pág. 13)

“El *blues* nació en el territorio sureño posterior a la época esclavista, en un entorno de miseria, hambre, enfermedades, inexistencia de seguridad social, sin estructuras educativas adecuadas y en una situación de crisis económica endémica”. (Herzhaft, 2003, parr 2, pág. 13)

Desde 1870 hasta 1967 en el estado de Misisipí, se obligó a la gente de raza negra a ser esclavos. El esclavo se convirtió en una persona obligada a sudar sangre, día tras día tratados como mulas. “La situación era tan deprimente como para engendrar el *blues*, esto fue precisamente lo que ocurrió la segregación produjo el *blues*”.

(Herzhaft, 2003, pág. 14)

Los esclavos trabajaban en las plantaciones, en donde se expresaban muchos cantos, y bailes del *folk* americano:

“aires de danza, baladas, canciones de trabajo y cantos espirituales; las melodias celtas se emparejan con el ritmo de esclavos africanos, los violines escoceses se mezclan con las hipnóticas melopeas de los cherokees, el canto oral de las iglesias se entona en polifonías ajenas a Europa” (Herzhaft, 2003, pág 14)

La canción *blues* puede contener algunas reglas. Generalmente, tiene una forma de 12 compases, puede ser un poema cantado, después de cada verso cantado hay una respuesta que puede ser tocada por algún instrumento, a esto se le llama el *call and response*. Por regla general, el *blues* está compuesto por

estrofas de tres versos siguiendo un esquema AAB, el último verso rima con el primero que se repite. (Herzhaft, 2003, pág 15)

Por otra parte, el *blues* tradicional utiliza una secuencia armónica de tres acordes el primer, cuarto y quinto grado los cuáles son acordes dominantes.

Un grado armónico es “la forma en que los acordes se relacionan entre si y explica la importancia de estas relaciones en el desarrollo del concepto de tonalidad” (Derivar, 1997)

Una tetrada es el acorde que resulta de agregar una séptima, o sexta a una triada. Un acorde dominante, viene de la tetrada se le aumenta una séptima menor y esto forma un acorde dominante. (Alchourron, 2009, pág 15)

No todos los artistas de *blues* utilizan estas formas, algunos no siguen la forma de doce compases, “muchas veces se convierten en 13, 11, ocho o 10; los tres acordes dominantes se convierten en ocasiones solo en dos o uno, en ciertos estilos como el (blues del Delta)” (Herzhaft, 2003, pág 15)

### **2.1.1 Historia del *blues rock***

Uno de los estilos de música que Gary Moore tocaba era el *blues rock*.

El *blues rock* es una de los estilos musicales que lo influenció directamente, ya que en los sesenta, fue cuando tuvo mayor trascendencia este género, en este año es cuando aparecen grandes músicos los cuales influenciaron a Gary Moore.

Este género musical nace a finales de la época de los sesenta en Inglaterra. El *blues-rock* se enfoca en dos cosas: en la típica progresión del *blues* de tres acordes y su improvisación instrumental. Por otra parte, aparecen bandas como Cream que surgió por la influencia de Alexis Korner y John Mayall del *blues* británico. (ALL MUSIC, 2018)

De igual manera, se improvisaba mucho en este género, se enfocaron más en los *riffs*. Un *riff* es una línea melódica, una frase que se repite constantemente en una canción. Por otra parte, este género daría nacimiento a otro estilo musical, por el uso de los *riffs* elementales del *blues* y las improvisaciones con solos extendidos aparece el *Heavy Metal* a principios de los años 70. (ALL MUSIC, 2018)

Algunos de los principales artistas de este género son: Janis Joplin, Led Zeppelin, Stevie Ray Vaughan, ZZ Top, John Mayll, The Yardbirds, Carlos Santan, Jeff Beck, Eric Clapton, Jimi Hendrix, muchos de estos artistas fueron las principales influencias de Gary Moore para obtener su desarrollo musical. (ALL MUSIC, 2018)

### 2.1.2 Historia del *Rock*

El género musical del *rock* nace de la unión de otros estilos musicales como el *R&B*, el *blues*, *country*, *gospel*, *folk* y *jazz*. Generalmente, sus canciones tienen un ritmo fuerte y una melodía contagiosa y fácil de recordar. (ALL MUSIC, 2018)

Una de sus principales influencias es el *blues*, sus canciones tienen estructuras similares como la secuencia armónica de tres acordes, igual que su forma de doce compases, sin embargo, el *rock* es másailable y pegajoso. (ALL MUSIC, 2018)

El *rock* fue una mezcla de expresiones de la música y del verso popular. Empezó en Estados Unidos y luego se dispersó en todo el mundo. Se origina el *rock* de la música rítmica africana y actualmente tiene expresiones culturales de todos los lugares del mundo y por eso tiene muchas ramificaciones y estilos. Por ejemplo el *rock* Latino, isleño, africano. (Benitez, 2013)

Sus ramificaciones son: *rock* duro, sinfónico, *soul*, *rockabilly*, *folk-rock*, *punk-rock*, *soft rock*, *southern*, *funk*, *heavy metal*, *new wave*, *electropop*, *dance*, *house*, *rap*, *hip-hop*. (Benitez, 2013)

En este género se destacaron los músicos de acuerdo a la época, es decir desde los años cincuenta hasta los noventa. Siendo los jóvenes de cada época los protagonistas quienes trataban de salir de los problemas económicos, raciales, de la lucha afroamericana por sus derechos sociales. Buscaban a través de la música descubrir nuevos sonidos y nuevas luchas por un mundo más justo". (Benitez, 2013)

Por otro lado, saber a ciencia cierta cuál es el origen del *rock*, es bastante conflictivo ya que se fue conociendo de diferente manera; "es así que se cree que el hijo del *rock`n`roll* tiene un padre *blues* pero se han olvidado que tiene

un abuelo al que le debe mucho que tiene varios nombres el *Black spiritual* *gospel*, y un tío *jazz*". (Benitez, 2013, pág 8)

Con el pasar del tiempo se cree que el *rock'n roll* es una mezcla entre la musica negra, el *blues* y la música blanca, el *country*.

Cundo se dio la esclavitud los negros en la música tenían una mezcla rara de ritmos y cantos; y los blancos norteamericanos en cambio tenían ritmos cristianos los cuáles eran cantados en las iglesias. Es aquí donde nace el *blues*, es decir tiene su origen africano. (Benitez, 2013)

El negocio de la música comenzó cuando se crean los tocadiscos fonógrafos en el siglo XX, donde las casas comerciales empiezan a vender los discos.

La música creada por los negros eran consideradas inferiores y salvajes en cambio el *jazz* era comercial porque sus intérpretes eran blancos como por ejemplo George Gershwing quien era autor de conocidas melodías, a pesar de que eran creados por negros como Scott Jorplin o WC, Handy creador de los famosos *Memphis blues* ( 1912) y *St. Loius Blues* (1914). (Benitez, 2013)

Es así como en Nueva Orleans se creó el *jazz* con la mezcla de los *Spirituals* y los *blues* y las Marchas Militares. Surgiendo el *dixie* y el *ragtime* que se popularizó porque grabaron músicos blancos y porque se expandió la industria discográfica. (Benitez, 2013)

El *jazz* tenía algo especial y por eso los negros fueron aceptados en la sociedad blanca de los Estados Unidos por lo que el *jazz* emigró a New York, Chicago, y también en ese lugar estaban las disqueras Columbia, ASCAP o BMI. (Benitez, 2013)

El *blues* se hace famoso porque trata de expresión personal, con el pasar del tiempo se crea una progresión de acordes en lo musical y en lo lírico. (Benitez, 2013)

El *blues* comenzó su desarrollo por los cánticos africanos, los *spirituals* y las canciones de los esclavos. (Benitez, 2013)

El *blues* se grabó en 1.900 en ese tiempo ya se usaban guitarras acústicas y pianos. (Benitez, 2013, pág 9)

Es necesario, hablar de la historia del *blues* y *rock* ya que necesitamos tener una referencia de como estos generos influyeron en Moore, y porque se dedicó a estos.

## CAPÍTULO III

### 3 ELEMENTOS MUSICALES CARACTERÍSTICOS DEL *BLUES* Y EL *ROCK*

#### 3.1 CARACTERÍSTICAS MUSICALES DEL *BLUES* TRADICIONAL

Para entender mejor las características musicales del *blues* hablaremos de su forma: su forma tradicional conserva una estructura de 12 o dieciséis compases, se utilizan acordes dominantes con séptima. Principalmente los grados armónicos como el primer, cuarto y quinto grado son utilizados generalmente en este estilo.

*Blues* tradicional

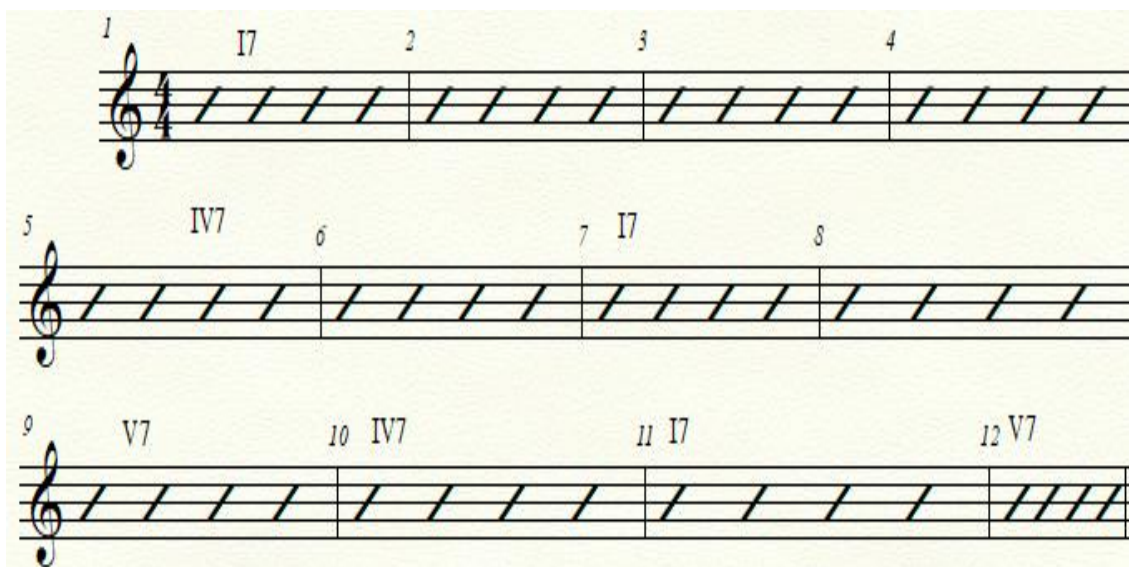


Figura 1: Progresión de blues tradicional.

#### 3.1.1 Características del *shuffle blues*.

El *shuffle blues*, es un estilo es muy parecido al *blues* tradicional, de igual manera se utilizan acordes dominantes con séptima. El primer, cuarto y quinto grado son característicos y su forma es de 12 compases. Su principal diferencia es rítmicamente. Se podría interpretar una corchea con punto más una semicorchea. (Riker, 1994,pág 23)

*Shuffle blues.*

Figura 2: Progresión del shuffle blues.

Un ejemplo de esto es un *shuffle blues* de Chuck Berry, en dónde podemos escuchar un *riff* principal de guitarra el cual se va repitiendo en toda la forma, y produce un *call and response* en dónde se escucha el *riff* principal en el primer compás de la guitarra y la voz responde en el segundo compás en la canción *No particular place to go*.



*Shuffle blues.*

The image shows a musical score for a shuffle blues piece in 4/4 time. The score is divided into three systems, each containing two measures. The first system starts with a G7 chord and features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a quarter note and a triplet of eighth notes in the second measure. The second system starts with a C7 chord and features a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a triplet of eighth notes in the second measure. The third system starts with a D7 chord and features a triplet of eighth notes, a quarter note, a quarter note, and a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a triplet of eighth notes in the second measure. The final measure of the third system has a fermata over the last note.

Figura 3: Ejemplo de shuffle blues, No particular place to go de Chuck Berry.

### 3.1.2 Características musicales del *blues rock*

El *blues rock*, es un género fusión, comparte la misma estructura de doce compases, comparten los mismos grados uno, cuatro y cinco. Sin embargo, su principal cambio es la amplificación de una guitarra eléctrica, los *riffs* son constantes, los acentos están en los tiempos dos y cuatro, y la subdivisión es en corcheas que rectas. (Riker, 1994,pág 24)

Un ejemplo de esto es la canción *Crossroad* de la banda Cream, que tiene la forma tradicional de doce compases, los mismos acordes dominantes, su característica es que tiene un *riff* principal.



Figura 4: Progresión del tema *Crossroad* de Cream.

### 3.1.3 Características del *blues* menor

El *blues* menor, está basado en tres diferentes escalas que son: la escala menor natural, la menor armónica y la menor melódica. (Riker, 1994, pag 103)

Un acorde “son dos notas que simultáneamente forman un intervalo. Dos o mas intervalos que suenan simultaneamente forman un acorde. (Gabis, 2012, pág 97)

Un acorde menor se construye por medio de una triada, que consta de tres notas superponiendo dos intervalos de tercera mayores o menores. La construcción de un acorde menor es raíz, intervalo de tercera menor y una quinta. (Gabis, 2012, pág 99)

De igual manera, comparte la misma estructura de doce compases, los mismos grados, pero pueden cambiar los acordes como *The thrill is gone*, que en el compás nueve utiliza el sexto grado bemol y dominante, nos lleva hacia un quinto grado dominante, y termina en el primer grado menor.

1 Im7 2 Im7 3 Im7 4 Im7

5 IVm7 6 C IVm7 7 Im7 8 Im7

9 bVI7 10 V7 11 Im7 12 Im7

Figura 5: Progresión del tema *The thrill is gone* de B.B.King.

De igual manera, hay diferentes variaciones armónicas del *blues* menor, por lo general los principales cambios armónicos son en los últimos cuatro o dos compases, que es en dónde existen más cambios de acordes. (Gabis, 2012)

Muchas veces el cambio armónico es en los dos últimos compases en el *turnaround*. *Turnaround* es la última sección que nos indica que tenemos que volver al comienzo de la forma del *blues*.

1 Im7 2 Im7 3 Im7 4 Im7

5 IVm7 6 IVm7 7 Im7 8 Im7

9 bVImaj7 10 V7 11 Im7 12 V7

Figura 6: Progresión de *blues* menor.

Musical notation for Blues Progression 2. The first staff shows the root position chords:  $I m 7$ ,  $IV m 7$ ,  $I m 7$ ,  $I m 7$ . The second staff shows the first inversion chords:  $IV m 7$ ,  $IV m 7$ ,  $I m 7$ ,  $I m 7$ . The third staff shows the second inversion chords:  $I I m 7 (b 5)$ ,  $V 7$ ,  $I m 7$ ,  $I I m 7 (b 5) V 7$ .

Figura 7: Progresión de *blues* menor 2.

Musical notation for Blues Progression 3. The first staff shows the root position chords:  $I m 7$ ,  $IV m 7$ ,  $I m 7$ ,  $I m 7$ . The second staff shows the first inversion chords:  $IV m 7$ ,  $IV m 7$ ,  $I m 7$ ,  $I m 7$ . The third staff shows the second inversion chords:  $b VI I m a j 7$ ,  $b VII 7$ ,  $I m 7$ ,  $V 7$ .

Figura 8: Progresión de *blues* menor 3.

Musical notation for Blues Progression 4. The first staff shows the root position chords:  $I m 7$ ,  $IV m 7$ ,  $I m 7$ ,  $I m 7$ . The second staff shows the first inversion chords:  $IV m 7$ ,  $IV m 7$ ,  $I m 7$ ,  $I m 7$ . The third staff shows the second inversion chords:  $b II I m a j 7$ ,  $b V I m a j 7$ ,  $I I m 7 (b 5)$ ,  $V 7$ ,  $I m 7$ ,  $V 7$ .

Figura 9: Progresión de *blues* menor 4.



Un ejemplo de *blues* menor con variaciones es *Midnight blues* de Gary Moore, en dónde hay un *riff*, y los últimos cuatro compases hay variaciones armónicas, tiene una forma de 16 compases y no la típica de 12.

Figura 10: Ejemplo de *blues* menor *Midnight blues* de Gary Moore.

### 3.1.4 Características del *Slow blues*

El *slow blues*, comparte la forma del *blues* tradicional es decir los doce compases, los acordes cambian pueden ser dominantes con una tensión, o menores, su principal cambio es el *time feel* que está en 12/8. (Riker, 1994, pág 98)

*Time feel*, es la velocidad o lentitud con la que una canción es tocada, representado por un número fraccional al comienzo de la canción la cual indica una métrica específica. (Riker, 1994, pág 18)

Figure 11 shows a 12-measure progression in 12/8 time. The first staff (measures 1-4) features a descending eighth-note line with I9 chords. The second staff (measures 5-8) features a descending eighth-note line with IV9 chords in measures 5 and 7, and I9 chords in measures 6 and 8. The third staff (measures 9-12) features a descending eighth-note line with V9 chords in measures 9 and 12, and IV9 chords in measures 10 and 11.

Figura 11: Progresión *slow blues*.

De igual manera, el *slow blues* tiene algunas variaciones armónicas como los siguientes ejemplos de progresiones.

Figure 12 shows a 12-measure progression in 12/8 time. The first staff (measures 1-4) features a descending eighth-note line with I7 chords in measures 1 and 3, and IV7 chords in measures 2 and 4. The second staff (measures 5-8) features a descending eighth-note line with IV7 chords in measures 5 and 6, I7 chords in measures 7 and 8, and a V7 chord in measure 8. The third staff (measures 9-12) features a descending eighth-note line with V7 chords in measures 9 and 12, and IV7 chords in measures 10 and 11.

Figura 12: Progresión *slow blues*.

Figura 13: Ejemplo de *slow blues* *A man and the blues* de Buddy Guy.

Así mismo, el *slow blues* puede estar compuesto en una tonalidad menor, como la canción de Gary B.B Coleman, *The sky is crying* que está en Gm.

Figura 14: Ejemplo de *slow blues* menor, *The sky is crying* de Gary B.B Coleman.

### 3.1.5 Jazz blues

El *jazz blues*, combina el *blues* con el *jazz*, el *blues* es una influencia directa para el desarrollo del *jazz*. De la misma manera tiene una forma de doce compases como el *blues* tradicional, se conserva el primer grado, cuarto, y quinto grado, con la calidad del acorde dominante. Cambian muchos acordes, entran acordes menores, disminuidos y dominantes. Así mismo, podemos observar la aparición del segundo grado menor y el quinto grado dominante, que es una progresión muy típica del *jazz*, (II V I), generalmente está escrito en

la tonalidad de Bb o F y sus acentos son en el segundo y cuarto tiempo. (Riker, 1994, pág 134)

### Jazz blues

The image shows a musical score for a jazz blues progression in 4/4 time, consisting of 12 measures. The notation is as follows:

- Measure 1: I7 (with a triplet of eighth notes)
- Measure 2: IV7 (with a triplet of eighth notes)
- Measure 3: I7
- Measure 4: IIm7 V7
- Measure 5: IV7
- Measure 6: #IVdim7
- Measure 7: I7
- Measure 8: VI7
- Measure 9: IIm7
- Measure 10: VI7
- Measure 11: I7 VI7
- Measure 12: IIm7 V7

Figura 15: Progresión del jazz blues.

Un ejemplo de esta progresión es *Billie's bounce*, de Charlie Parker que es un *jazz blues* con una progresión muy típica.

The image shows a musical score for 'Billie's bounce' in 4/4 time, consisting of 12 measures. The notation is as follows:

- Measure 1: F7
- Measure 2: Bb7
- Measure 3: F7
- Measure 4: Cm7 F7
- Measure 5: Bb7
- Measure 6: Bdim7
- Measure 7: F7
- Measure 8: Am7 D7
- Measure 9: Gm7
- Measure 10: C7
- Measure 11: F7 D7
- Measure 12: Gm7 C7

Figura 16: Ejemplo de jazz blues Billie's bounce de Charlie Parker.



### 3.1.6 Blues de ocho compases

El *blues* de ocho compases es una variación o reducción del *blues* tradicional de doce compases. Algunas de estos pueden ser muy simples armónicamente, o muy sofisticados, o pueden variar solo por el número de compases.

“Muchas otras, sin embargo, son muchos más sofisticados armónicamente, y sólo comparten con ella su inconfundible sonoridad *bluesy*.” (Gabis, 2012, pág 322)

Por otra parte, este tipo de *blues* se caracteriza por utilizar recursos armónicos que no son muy cononidos, son inusuales en el *blues* tradicional de doce compases. De igual manera, en este *blues* se pueden integrar acordes como , los dos cinco(*two-fives*) y muchos recursos armónicos. “Esto los sitúa en la frontera estética que separa al blues del *jazz*, por lo cual muchos de ellos son considerados *blues* más por su melodía que por su armonía.” (Gabis, 2012, pág 322)

Ejemplo de *blues* de ocho compases.

The image displays two staves of musical notation for an 8-measure blues progression. The first staff contains measures 1 through 4, with chords I7, I7, IV7, and IV7 indicated above each measure. The second staff contains measures 5 through 8, with chords I7, V7, I7, and V7 indicated above each measure. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The notes are represented by diagonal lines.

Figura 17: Progresión de *blues* de ocho compases.

I7                      I7                      IV7                      IVm7  
 C7                      C7                      F7                      Fm7

5 I7                      V7/IIIm7                      V7/V7                      V7  
 C7                      A7                      D7                      G7

Figura 18: Variación de *blues* de ocho compases.

Un ejemplo de *blues* de ocho compases es la canción *Hard times*, de Ray Charles en dónde podemos escuchar acordes disminuidos, es una estructura muy parecida al del *jazz* y poco común en el *blues*.

Un acorde disminuido es una téttrada, la cual tiene su raíz, tercera menor, quinta disminuida, y séptima doble bemol. (Alchourron, 2009, pág 27)

I7                      V7/VI7                      VIIm7                      IIIm/IV7                      V7/IV

5 IV7                      IV#dim7                      I7                      V7/IIIm7                      subV7/V7                      G7                      Im7

Figura 19: Ejemplo de *blues* de ocho compases *Hard times* de Ray Charles.

También, tenemos el ejemplo de *Nobody knows you when you are down and out* de Jimmy Cox, que es un *blues* de ocho compases la cual tiene una progresión armónica muy curiosa, con cadencias como la (II, V) con acordes disminuidos y una cadena acordes dominantes, muy poco común en el *blues* tradicional. (Gabis, 2012, pág 324)

Figure 20 shows a blues progression of eight measures. The top staff is in treble clef with a 12/8 time signature. The bottom staff is in bass clef with a 5 below it. The progression is: I7, V7/VIm7, V7/IIIm7, IIIm7, v7/IIIm7, IIIm7, IV7, IV#dim7, I7, V7/IIIm7, V7/V7, IIIm7, V7.

Figura 20: Ejemplo de *blues* de ocho compases *Nobody knows you when you are down and out* de Jimmy Cox.

Otro ejemplo, es la canción *Desconfío de la vida* del guitarrista argentino Pappo's Blues, que tiene otra progresión armónica diferente a las anteriores.

Figure 21 shows a blues progression of eight measures. The top staff is in treble clef with a 12/8 time signature. The bottom staff is in bass clef with a 5 below it. The progression is: I7, III#7, IV7, #IVdim7, I7, VIm7, IIIm7, V7, I7, IV7, I7, V7.

Figura 21: *Desconfiado de la vida* de Pappo's Blues.

De igual manera, muchas progresiones típicas del *blues* de ocho compases, se pueden construir en formas más grandes, como en formas de 32 compases que se han convertido en clásicos de la música popular norteamericana (Gabis, 2012, pág 325)

Todas estas características musicales del *blues*, sirven para entender mejor el estilo que influenció directamente a Gary Moore y poder analizar que recursos utiliza dentro de sus composiciones.

## CAPÍTULO IV

Para el análisis de las canciones se utilizará el método del libro *Escuchar y escribir música popular* de Guillo Espel

En este libro nos habla sobre direccionalidades de la melodía.

Existen 5 tipos de trazos melódicos. Ascendente; cuando la melodía va de grave hacia agudo; descendente, cuando la melodía va de agudo hacia grave; horizontal, cuando la melodía tiene un trazo recto, en donde predominan notas repetitivas; libre, cuando la melodía no tiene ningún trazo ni ascendente, horizontal o descendente. (Espel, 2009,pág 53)

De igual manera, nos habla sobre los inicios de frases. Existen 3 tipos:

“Tética: cuando la frase aparece sobre el primer tiempo del compás de la frase”, “anacrusica; cuando la melodía comienza antes del primer tiempo del primer compás, en tiempo débil”, “acéfala; cuando la melodía comienza después del primer tiempo, es decir con un silencio, o mas, de cualquier valor en el primer compas de la frase”. (Espel, 2009,pág 55)

Claudio Gabis, en su libro *Armonía funcional* menciona los grados de las escalas menores, esto ayudará a entender que grados armónicos utilizaba Moore en sus canciones.

Escala menor natural: Im7, IIm7(b5), bIIImaj7, IVm7, Vm7, bVIImaj7, bVII7.

Menor armónica: Im(maj7), IIm7(b5), bIII+maj7, IVm7, V7, bVIImaj7, bVIIIdim7.

Menor melódica: Im6, IIm7, bIII+maj7, IV7, V7, VIIm7(b5), VIIIm7(b5).

## CAPÍTULO V

### 5 ANÁLISIS MELÓDICO Y ARMÓNICO DE LAS CANCIONES SELECCIONADAS.

#### 5.1 ANÁLISIS DE *STILL GOT THE BLUES*- GARY MOORE

Gary Moore es el compositor de la canción *Still got the blues*, que fue creado en el año 1990. Canción que ocupa el cuarto lugar en el álbum *Still got the blues*. Es la que le posicionó a nivel mundial en el *blues*, constituyéndose la mencionada canción en la más importante, debido a que el álbum pertenece al estilo musical del *blues rock* y el *blues* contemporáneo. (MUSIC A. , 2018)

##### 5.1.1 Análisis armónico de *Still got the blues*.

La tonalidad de la canción es LA menor (Am). La introducción está constituida por nueve compases contando un compás con anacrusa. El primer acorde es un Re menor siete (Dm7) que es el cuarto grado de Am. En el tercer compás tenemos un Dm7 con el bajo en Sol (G). En el cuarto compás tenemos un Do mayor siete (Cmaj7) que es el tercer grado. En el quinto compás aparece un Fa mayor siete (Fmaj7) que es el sexto grado de la escala mayor. El sexto compás el acorde es un Si menor siete con quinta bemol (Bm7 (b5)) que es el segundo grado de la escala menor. En el séptimo compás aparece el acorde Mi siete (E7) que viene de la escala menor armónica que es el quinto grado dominante. En el octavo y décimo compás tenemos un Am que es el primer grado de la tonalidad en la que está la canción. Desde el compás cuatro podemos ver cómo desde el acorde Cmaj7 tenemos un movimiento o una progresión de cuartas hasta resolver con una cadencia (II, V) uno al Am.

The image shows two staves of musical notation for the introduction of the song. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains four measures of music, each with a slash indicating a placeholder for a melody. Above the staff are the chords: Dm7, Dm7/G, Cmaj7, and Fmaj7. The second staff also has a treble clef and a key signature of one flat. It contains four measures of music, each with a slash. Above the staff are the chords: Bm7(b5), E7, Am, and Am. A measure number '5' is written at the beginning of the second staff.

Figura 22: Análisis armónico de la introducción de *Still got the blues*.

Los versos uno y dos tienen casi la misma progresión, cada verso tienen ocho compases, tiene una forma de 16, sin embargo, en el segundo verso tenemos una variación en los tres últimos compases, está el acorde de Bm7 (b5) que es el segundo grado y que reemplaza al E7 del primer verso, aparece un E7(sus4) y E7 que viene de la escala menor armónica, esto nos llevan hacia la parte del coro de la canción.

The image shows musical notation for the first and second verses of the song. The first system is labeled 'A' and contains two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat, with four measures of music (slashes) and chords: Dm7, Dm7/G, Cmaj7, and Fmaj7. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat, with four measures of music (slashes) and chords: Bm7(b5), E7, Am, and Am. A measure number '5' is written at the beginning of the second staff. The second system is labeled 'A'' and contains two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat, with four measures of music (slashes) and chords: Dm7, Dm7/G, Cmaj7, and Fmaj7. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat, with four measures of music (slashes) and chords: Bm7(b5), Bm7(b5), E7(sus4), and E7. A measure number '9' is written at the beginning of the first staff, and a measure number '13' is written at the beginning of the second staff.

Figura 23: Análisis armónico del verso 1 y 2 *Still got the blues*

En el coro tenemos una forma de ocho compases, el primer acorde es un Am7 el primer grado. En el segundo compás tenemos un Em7 que es el quinto



grado de la escala menor natural, el tercer compás vuelve al primer grado. En el cuarto compás tenemos un D9 que es el cuarto grado con una novena. En el quinto compás aparece un F9 el sexto grado con novena, en el sexto un E7+9 que es el quinto grado con novena aumentada. En el séptimo volveremos a Am, y en el octavo volvemos al acorde de E7 quinto grado del primero, para poder volver a los versos.

The image shows two musical staves in G major. The first staff contains four measures with the following chords: Am7, Em7, Am7, and D9. The second staff contains four measures with the following chords: F9, E7(+9), Am7, and E7. A '5' is written below the first measure of the second staff.

Figura 24: Análisis armónico del Coro de *Still got the blues*.

En el pre coro tenemos una forma de diez compases, el primer acorde es un Bm7 es el segundo grado de la escala de la A menor melódico, luego tenemos un E9 el quinto grado, en el tercer compás tenemos la tónica y el acorde G con bajo en B, en el cuarto compás volvemos a Am. El quinto compás hay un Bm7, al igual que el E9 en el sexto compás, tenemos un Fmaj7 sexto grado, Em7 el quinto grado, en el octavo compás aparece el acorde de Dm7 cuarto grado, volvemos a Am, y termina el pre coro con el acorde de E7 quinto del primer grado mayor.

Figure 25 shows the harmonic analysis of the Pre-Chorus of "Still Got the Blues". The first staff contains measures 1 through 5 with the following chords: Bm7, E9, Am, G/B, Am/C, and Bm7. The second staff starts at measure 6 and contains measures 6 through 10 with the following chords: E9, Fmaj7, Em7, Dm7, Am, and E7.

Figura 25: Análisis armónico del Pre Coro *Still got the blues*.

Finalmente, tenemos la parte de los solos en dónde Gary Moore toca sobre la misma forma de los versos, en dónde se repiten muchas veces los 16 compases de la forma, e improvisa sobre esa forma.

Figure 26 shows the harmonic analysis of the solo section. The solo is structured in four systems, each with four measures of slash notation. The chords for each system are:
 

- System 1 (labeled A): Dm7, Dm7/G, Cmaj7, Fmaj7
- System 2: Bm7(b5), E7, Am, Am
- System 3 (labeled A'): Dm7, Dm7/G, Cmaj7, Fmaj7
- System 4: Bm7(b5), Bm7(b5), E7(sus4), E7

Figura 26: Análisis armónico de los solos.



### 5.1.2 Análisis de forma

Para este análisis, nos vamos a basar en el análisis formal de Rodolfo Alchourron, en su libro *composición y arreglos de música popular*.

“Forma musical, es la estructuración de un material sonoro. También es la sucesión de secciones de una obra.” Para el análisis formal se utilizan letras y números como A, B, C para determinar las distintas partes de una canción (Alchourron, 2009, pág 42)

#### **Análisis de forma *Still got the blues***

Tiene un intro de nueve compases, con uno de anacrusa. En la parte A y A` tenemos ocho compases. La parte B tiene ocho compases que se dividen en, tenemos una re exposición de la parte A, A`, B, en la parte C tenemos diez compases. Esto nos lleva de nuevo al intro con 16 compases. Volvemos a la B, tenemos una B` de seis compases, que vuelve al intro. Tenemos la parte de los solos en dónde improvisa sobre la A, A` que son 32 compases, y volvemos al intro repitiendo dos veces con diecinueve compases con tres del final de la canción.

#### **Análisis melódico *riff* de la guitarra.**

Para el análisis melódico de la voz y guitarra nos vamos a basar en el libro *Escuchar y escribir música popular de Guillo Espel*.

El intro de esta canción tiene un *riff* principal de guitarra, la melodía empieza en anacrusa, tiene una direccionalidad ascendente, en el primer compás tenemos las notas (la, re, mi), esto nos lleva con un *bend* de medio tono hacia la nota fa del siguiente compás. En dónde se liga esta nota, haciendo un *vibrato*, tiene una direccionalidad horizontal, lo que nos lleva al compás tres en dónde tenemos tres las notas (re, do, re), que nos llevan al compás cuatro en dónde está la nota re que hace un *bend* de un tono, que nos lleva a la nota mi, la tercera del acorde Cmaj7, tiene una direccionalidad horizontal, lo que nos lleva al compás cuatro en dónde tenemos las notas (do, la, si, do), esto nos lleva al compás seis en dónde tenemos la nota do, que hace una *bend* de un tono para

llevarnos a la nota re, este tiene una direccionalidad horizontal, que nos lleva al E7 en dónde están las notas (si, la, sol), tenemos un intervalo de tercera menor pero es una nota de paso que nos lleva al Am7, notas (sol, la) tiene una direccionalidad horizontal y termina en Am7 para llevarnos a la parte A.

Análisis del intro.

Figura 27: Intro de guitarra *Still got the blues* de Gary Moore.

El intro se repite dos veces, en este análisis, nos vamos a basar en el análisis formal de Alejandro Martínez.

El intro se vuelve a repetir, Alejandro Martínez dice que existe una idea básica, repetición, fragmentación y resuelve con una cadencia, la melodía se repite dos veces

## Análisis de la repetición del intro

The musical score for guitar is presented in four staves, each with a treble clef and a 54-measure tempo marking. The first staff (measures 1-4) is labeled 'I.B' and 'R'. The second staff (measures 5-8) is labeled 'C.Frag' and 'Cadencia'. The third staff (measures 9-12) is labeled 'Dm7', 'Dm7/G', 'Cmaj7', and 'Fmaj7'. The fourth staff (measures 13-14) is labeled 'Bm7(b5)'. Chord changes are indicated by red arrows above the notes. Measure numbers 5, 10, and 14 are marked at the beginning of their respective staves.

Figura 28: Repetición del intro.

### 5.1.3 Análisis melódico voz

Es acéfalo, con direccionalidad libre el primer compás, el acorde Dm7 tiene las notas (do, la, do), que nos lleva a un Dm7/G, su melodía es ascendente (do, la, do, re, re)

Los siguientes dos compases, tienen direccionalidad libre, Cmaj7 (mi, mi, re), que nos lleva a la siguiente nota un Fmaj7 (re, mi, re, do), en este compás tenemos notas que pertenecen al acorde, pero con una sexta que se lo puede pensar como una tensión que funciona en un maj7.

El siguiente motivo en el acorde de Bm7 (b5) tiene una direccionalidad horizontal, tenemos (la, re, re, re, do) con la nota do que es una 9b que funciona como una tensión, o nota de paso que nos lleva al siguiente compás con un E7 que tiene una direccionalidad alternada (re, mi, la, do).

Los últimos dos compases comparten el acorde de Am7 (mi, mi, mi, re, mi), con una direccionalidad horizontal, el siguiente compás Am7 tenemos (re, do, do), en donde podemos observar que cada dos compases hay un *call and*

*response*. Esto significa que hay de dos frases melódicas, cada dos compases. Una pregunta y una respuesta, un antecedente y un consecuente.

The image shows a musical score for a song. It consists of two staves of music. The first staff is labeled 'A' and contains four measures of music. The lyrics under the first staff are: "I. Used to be so ca - sy to give my heart a - way". The chord symbols above the notes are Dm7, Dm7/G, Cmaj7, and Fmaj7. The second staff is labeled '14' and contains four measures of music. The lyrics under the second staff are: "but I found out the hard way theres a price you have to pay". The chord symbols above the notes are Bm7(b5), E7, Am7, and Am7. The music is written in a treble clef with a 4/4 time signature.

Figura 29: Análisis melódico del verso 1 o A.

El siguiente verso, de igual manera es regular se compone de ocho compases, sin embargo, cambian su melodía.

El primer compás de la A', el compás 18 es acéfalo, con direccionalidad horizontal. En el acorde de Dm7 tenemos un (fa), la tercera del acorde, rítmicamente cambió por un silencio de negra con punto y un tresillo, el compás 19 tiene una direccionalidad ascendente Dm7/G tiene (do, la, do, re, re). Los siguientes dos compases, tienen direccionalidad libre, Cmaj7 (mi, mi, re), que nos lleva a la siguiente nota un Fmaj7 (re, mi, re, do)

Los siguientes dos compases, tienen una direccionalidad horizontal, comparten el mismo acorde de Bm7 (b5), (re, do, re), el Bm7 (b5) (re), compás 23 hay una disminución teniendo solo una negra con punto y un silencio de negra con punto con diferencia de la primera A.

Los últimos dos compases, en el acorde de E7sus4 (mi, sol, la), tiene una direccionalidad ascendente y tenemos la tercera menor el sol es una nota de paso hacia la quinta de este acorde, el siguiente compás 25, el E7 (mi, re) es el

mismo final de la primera A, pero hay una aumentación rítmica en el final del motivo de la A'

The image shows a musical score for two staves. The first staff is labeled 'A'' and starts at measure 18. It contains the lyrics 'I found out that love \_\_\_\_\_ was no \_\_\_\_\_ friend of mine \_\_\_\_'. The chords above the staff are Dm7, Dm7/G, Cmaj7, and Fmaj7. The second staff starts at measure 22 and contains the lyrics 'I should have know time \_\_\_\_\_ af ter time \_\_\_\_'. The chords above the staff are Bm7(b5), Bm7(b5), E7sus4, and E7.

Figura 30: Análisis verso 2 o A'.

En la parte B o coro tenemos un Am7 (la, mi), en este compás tenemos notas que pertenecen al acorde, su melodía es acéfala, con direccionalidad descendente, luego aparece un Em7 (sol, la), tiene una direccionalidad alternada. Aparece un Am7 (la, sol, mi, re, do) esta frase tiene una direccionalidad descendente, que nos lleva a un D9 (re, do, la, do) con una direccionalidad alternada.

En el siguiente compás tenemos un F9 (mi bemol, re, do) con una direccionalidad descendente, que nos lleva a un E7+9 (re, do, la) con direccionalidad descendente para ir a un Am7 (la, sol, la) con direccionalidad libre. El antecedente en este caso son los cuatro primeros compases, y el consecuente son los cuatro compases restantes.

Figure 31 shows a musical score for a chorus. The score is in G major and 4/4 time. It consists of two staves. The first staff is labeled 'B' and contains the lyrics 'So long it was so long ago but'. The second staff contains the lyrics 'still got the blues for you'. Chord symbols are placed above the notes: Am7, Em7, Am7, D9, F9, E7(+9), Am7, and Am7. A measure rest is shown at the end of the second staff.

Figura 31: Análisis del coro.

Por otra parte, hay una re exposición idéntica de la parte A, A', y B, que nos van a llevar hacia la parte C.

La parte C, la melodía comienza acéfala, tenemos un Bm7 notas (re, do), vamos a un E9 (re, do, re), con direccionalidad alternada, el siguiente compás tenemos un Am (mi), G/B (re), con direccionalidad descendente, lo que nos lleva a un Am/C (re, do), direccionalidad descendente, que nos lleva al Bm7 (mi, re, re, re, do) tenemos una intervalo de una séptima menor del mi al re que nos da una direccionalidad horizontal, para ir a un E9 (re, mi, mi, sol), tiene una con direccionalidad ascendente que nos lleva a un Fmaj7 (la), Em7 (sol), direccionalidad descendente, que va a un Dm7 (mi, re, re, do, la), direccionalidad descendente que nos lleva a un Am7 (la), tenemos una blanca con punto y termina la melodía. El antecedente de esta parte son los cuatro primeros compases y la consecuente son los cinco compases que le siguen.



**C** Bm7 E9 Am G/B Am/C Bm7  
 38  
 so man y years since Ive seen your face but here in my  
 E9 Fmaj7 Em7 Dm7 Am7 Am7  
 63  
 heart\_\_\_\_ thers an emp ty space you used to be

Figura 32: Análisis del pre coro.

#### 5.1.4 Análisis de *Walking by myself*

La canción *Walking by myself* fue escrita por Jimmy Rogers en el año 1968. Gary Moore, incorpora esta canción a su álbum adoptando su propio estilo. Esta canción ocupa el tercer lugar en el álbum *Still got the blues*.

#### 5.1.5 Análisis armónico de *Walking by myself*.

Este tema es un *shuffle blues*, pertenece al anexo dos. Está en la tonalidad de E mayor, en donde los grados característicos son el primer, cuarto y quinto grado.

El patrón rítmico de la guitarra es el típico del *shuffle blues*

**A** E5  
 1  
 A5 B5 E5  
 18 3  
 ©

Figura 33. Rítmica de la guitarra.

### 5.1.6 Análisis melódico del intro de *Walking by myself*.

En el intro, tenemos un *riff* principal de guitarra que se repite constantemente.

Es acéfala, tiene una direccionalidad alternada. Tenemos un silencio de blanca, uno de corchea, una corchea y un tresillo. El primer compás es un E7, tenemos las notas (si, re, si, re), la quinta y séptima, que nos lleva hacia el acorde de E5.

Este *riff* se repite hasta el compás 11, en dónde tenemos un silencio de blanca, uno de corchea, y tres corcheas las notas son (si, la, sol), que nos lleva al compás 12, tenemos una negra nota (mi), dos silencios de negra y dos corcheas que forman el acorde E7#9, para ir al compás 13, en donde parece un silencio de blanca y seis tresillos que forman el acorde B9.

The image shows a musical score for guitar in 4/4 time, key of E major (three sharps). It consists of three staves. The first staff contains measures 1 through 4. The second staff contains measures 5 through 8. The third staff contains measures 9 through 13. The music features a repeating melodic riff with triplets and various chordal accompaniment.

Figura 34: Intro de guitarra.

### 5.1.7 Análisis melódico de la voz *Walking by myself*.

La voz entra en el compás seis, el antecedente son las dos primeras frases del compás seis y siete, es acéfala, con direccionalidad libre, tenemos un silencio de negra, dos corcheas (sol, sol), un silencio de negra y dos corcheas la última ligada (si, mi), que nos lleva al siguiente compás dos corcheas una de estas ligadas a una negra, y un silencio de blanca, sus notas (mi, sol, sol).

El compás ocho, es el consecuente porque responde a las frases anteriores tenemos casi la misma figuración rítmica del primero, pero en vez de dos corcheas tenemos una negra nota (mi), que nos lleva al compás nueve en dónde tenemos dos corcheas una ligada con una negra y un silencio de blanca,



notas (mi, re). De igual manera, el compás diez tiene una aumentación de una negra (sol, mi, sol, si), que nos lleva al compás once, estos dos son el antecedente, tenemos una negra con punto, una corchea ligada una negra y un silencio (mi, sol, sol), el compás 12 tenemos el acorde de E7#9 sin embargo la melodía de voz tenemos la nota (sol), pero es nota de paso que nos lleva la compás 13 en dónde tenemos un silencio de corchea, una corchea, una negra, dos corcheas una ligada a una negra, (sol, si, la, sol, sol), estos dos compases son el consecuente que va hacia a la parte A.

The image shows a musical score for voice melody in E major, measures 6-13. The score is written on two staves. The first staff starts at measure 6 and ends at measure 13. The second staff starts at measure 10 and ends at measure 13. The lyrics are: "You know I love \_\_\_ You \_\_\_ you know its true \_\_\_ give ya all my love babe \_\_\_ what more \_\_\_ can I do \_\_\_". Chords E5, E7(#9), and B9 are indicated above the staff.

Figura 35: Melodía de la voz.

La parte A, el antecedente son los primeros cuatro compases y su consecuente los siguientes cuatro. Comienza la melodía tética, tiene una direccionalidad ascendente, tenemos dos corcheas, un silencio de negra y un silencio de blanca, notas (sol#, si), el siguiente tiene una direccionalidad libre, hay cuatro negras (re, si, la, si), el siguiente compás, tiene una direccionalidad ascendente, hay tres negras y un tresillo ligado (sol#, si, si, do#, mi, re), el siguiente compás tiene una negra, un silencio de negra, y un silencio de blanca (re).

En el compás 18, empieza el consecuente, tiene una direccionalidad alternada, hay dos negras, una corchea, dos silencias de corchea y una corchea, notas (do#, mi, sol, do#) estas notas forman el arpegio de A7, en el siguiente tenemos tres negras y dos corcheas la última ligada, (mi, re, la, sol#, mi), la nota re hace un intervalo de tercera menor en el B7 pero es una nota de paso

que nos lleva a la séptima de este acorde, en el siguiente compás hay una negra, un silencio de negra, y un silencio de blanca (mi), en este compás termina la frase, sin embargo tiene una forma de ocho compases pero la melodía termina un compás antes.

Hay una re exposición de nuevo de la A, se repiten iguales las mismas frases, lo único que cambió es la letra del tema.

**A**

E7 E7 E7

Walk in by my self I hope youll un der stand \_\_\_\_

18 A7 B7 E7

I just want to be your lov er man \_\_\_\_

Figura 35. Parte A.

**A**

E7 E7 E7

Walk in yes I love you with my heart and soul \_\_\_\_

26 A7 B7 E7

I wouldnt mis trat you for my weight in gold \_\_\_\_

Figura 36: Re exposición de la parte A.

### 5.1.8 Análisis del solo

Gary Moore, en el solo de esta canción, utiliza principalmente la combinación de las escalas pentatónica menor, mayor y la escala de *blues* de E, podemos observar en los primeros compases que utiliza notas como un sol y sol#, intervalo de tercera menor y mayor, en el tercer compás tenemos una figuración con tresillos que tocan la escala blues de E *blues* con notas que

pertenece a esta escala re, si, sib, la, el solo de esta canción está formado por estas tres escalas.

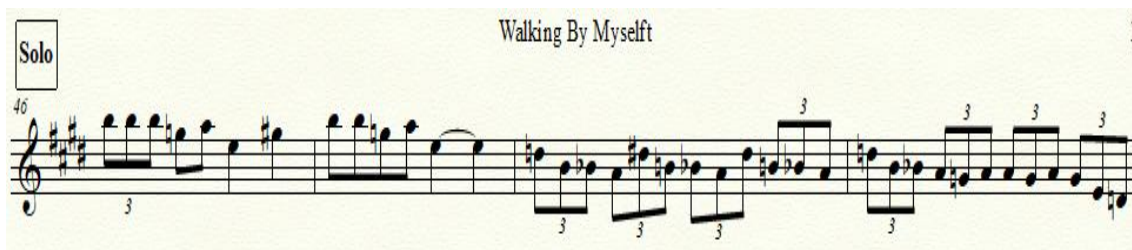


Figura 37: Parte del solo *Walking by myself* de Gary Moore.

### 5.1.9 Análisis de la forma.

Este tema tiene una intro de 13 compases. La parte A tiene 16 compases en total, vuelve al intro con ocho compases, se repite la A para ir al solo. Improvisa sobre la A con 16 compases, vuelve a la A pero esta tiene 12 compases, en dónde los ocho son la parte A y termina con cuatro compases, en dónde se repite el *turnaround* que va al final de la canción.

Intro, A, A, intro, A, A SOLO, A

### 5.1.10 Análisis de *Parisienne walkways*

La canción *Parisienne walkways* fue escrita la música y letra por Gary Moore y Phil Lynott en el año 1978. Esta canción, es la octava canción del álbum *Back on the streets*.

### 5.1.11 Análisis armónico

*Parisienne walkways* pertenece al anexo tres. Está escrita en la tonalidad de Am, tiene una métrica de 12/8, comenzamos con el primer grado Am7, cuarto grado Dm7, tercer grado Cmaj7, sexto grado Fmaj7, el segundo Bm7 (b5), un quinto grado dominante que viene de la escala menor armónica E7, que resuelve al primer grado. Esta canción, es tonal funcional y se utilizan principalmente los grados de la escala menor natural y armónica.

Intro  $\text{♩} = 55$

Am7 Am7 Dm7 Dm7/G Cmaj7

6 Fmaj7 Bm7(b5) E7 Am

Figura 38: Armonía del intro.

De igual manera, la parte A y el primer solo, tienen la misma progresión armónica del intro.

17 Am7 Dm7 Dm7/G Cmaj7

21 Fmaj7 Bm7(b5) E7 Am

Figura 39: Armonía parte A.

En la parte B, tenemos un A mayor en el primer compás, primer grado mayor y ya no menor, hace un intercambio de grados de menor a mayor, vuelve nuevamente a Dm7, y la progresión vuelve a ser la misma del intro hasta que aparece el acorde B7, este es un quinto grado dominante que no pertenece a Am, es un quinto grado que resuelve al E, es una cadencia autentica mayor, que nos lleva de nuevo al sexto grado F, que pertenece a Am, esta progresión va al segundo solo, que tiene la misma progresión armónico del intro.

B 30 A Dm7(sus4) Dm Dm7/G Cmaj7

54 F Bm7(b5) B7 E F

Figura 40: Armonía parte B.

### 5.1.12 Análisis melódico del intro.

El intro comienza en anacrusa, el antecedente son los primeros cinco compases y el consecuente son los siguientes cuatro.

En el primer compás tenemos un silencio de negra con punto, y tres negras con punto, direccionalidad descendente notas (la, mi, do), el segundo compás la melodía tiene una direccionalidad descendente, hay dos negras ligadas, una corchea, una negra, una corchea, un silencio de corchea, dos corcheas y un silencio de corchea, notas (mi, re, do, si, la sol) en dónde Gary Moore hace un *bend* de un tono desde la nota re al mi hacia la quinta, del acorde Am.

En el compás tres Dm7, tenemos una negra con punto ligada a otra negra, una corchea, una negra con punto ligada a una corchea y un silencio de negra, notas (fa, mi, re) tiene una direccionalidad libre, hace un *bend* de un tono desde la nota do al re hacia la raíz.

El compás cuatro hay una negra con punto ligada a una negra, una corchea, una negra, una corchea, un silencio de corchea, y dos corcheas, notas (re, do, si, la, sol, re), tiene una direccionalidad descendente, en esta parte hace un *bend* de un tono desde la nota do al re, nuevamente hacia la raíz, luego tenemos un Cmaj7 las notas (mi, re, mi, re, do) direccionalidad ascendente.

El compás seis tiene una negra con punto, una negra, una corchea, una negra, una corchea, un silencio de corchea, notas (do, si, la, sol, fa, mi), tiene una direccionalidad descendente, hace un *bend* de medio tono desde la nota si al do, hacia la quinta de Fmaj7.

El compás siete Bm7 (b5) tiene direccionalidad ascendente notas (re, do, si), el compás ocho tiene una direccionalidad descendente notas (si, la, sol#, fa, re, mi, re), hace un *bend* de un tono desde La hacia la nota sí que es la quinta de E7, y termina en el compás nueve en la nota do.



Figura 41: Melodía intro.

### 5.1.13 Análisis de la voz.

La melodía de la voz es acéfala. Tiene una direccionalidad horizontal notas (la, sol), luego descendentes notas (sol, fa), la nota sol es la oncena del acorde Dm7. El siguiente compás Dm7/G, tiene una direccionalidad horizontal notas (sol, sol, la, sol). La siguiente direccionalidad horizontal notas (sol, mi y mi).

El compás 14 tiene direccionalidad descendente notas (mi, re, do). El siguiente compás comparte dos acordes Bm7 (b5), notas (mi, re, re), direccionalidad horizontal, E7 notas (mi, re, do#), tenemos un do# que es de paso que nos lleva al siguiente compás en donde termina la melodía

Figura 42: Melodía voz.

En la parte B, es acéfala, direccionalidad descendente, notas (sib, la, sol) el sib hace una tensión de una novena bemol en el acorde de A, el siguiente compás direccionalidad libre notas (sol, fa), la nota sol hace un intervalo de cuarta

perfecta en el acorde Dm7(sus4), y el fa es la tercera menor de Dm. El siguiente compás, tenemos direccionalidad horizontal notas (sol, fa), de igual manera tenemos los mismos intervalos anteriores en el Dm7/G, el siguiente compás direccionalidad ascendente, notas (sol, fa, mi), la nota fa es un intervalo de cuarta que se lo piensa como una oncenena en el acorde de Cmaj7.

El compás 29 tiene una direccionalidad horizontal, notas (mi, re), la nota re es un intervalo de sexta en el acorde de F, el compás 30 tenemos direccionalidad horizontal notas (re, mi, re), la nota mi hace un intervalo de quinta perfecta en Bm7 (b5), esta es nota de paso que nos lleva al compás 31 direccionalidad horizontal notas (do#, si, la, si), en el acorde B7, termina en la nota (si), que es un intervalo de quinta en el acorde E.

The image shows a musical score for Part B. The first staff starts with a box labeled 'B' and contains the following chord symbols: A, Dm7(sus4), Dm, Dm7/G, and Cmaj7. The lyrics are: "Look ing back at\_ the pho\_\_ to graphs those su mer days spent out side cor mer cufes". The second staff starts with a box labeled '29' and contains the following chord symbols: F, B m7(b5), B 7, E, and F. The lyrics are: "Ooh\_\_\_\_\_ I could write you pa ra graphs a bou ty old par \_\_\_ i si enne days \_".

Figura 43: Parte B melodía de la voz.

#### 5.1.14 Análisis del solo

En esta canción, Moore utilizaba principalmente la escala menor natural y armónica de Am, en este fragmento del solo la única nota que no es diatónica a la escala de Am natural es el sol# que viene de la menor armónica.

The image shows a musical score for a solo section. The first staff starts with a box labeled 'Solo2' and contains the following chord symbols: Am7, Dm7, and Dm7/G. The second staff contains the following chord symbols: Cmaj7, Fmaj7, B m7(b5), and E. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and a triplet of eighth notes in the second staff.

Figura 44: Fragmento del solo.

### 5.1.15 Análisis de la forma

Este tema tiene un intro de nueve compases, la parte A tiene ocho compases, el primer solo tiene ocho, la parte B ocho, y el último solo tiene 18 compases.

Intro, A, solo1, B, solo2.

### 5.1.16 Análisis *The loner*

Esta canción fue escrita por Gary Moore y Max Middleton, en el año 1987. Este tema es el cuarto y pertenece al álbum *Wild Frontier*.

### 5.1.17 Análisis armónico.

Este tema pertenece al anexo cuatro, está en la tonalidad de Gm, tiene una métrica de 12/8, tiene un intro de tres compases, en el segundo compás tenemos el primer grado menor Gm, y el séptimo grado F/G, todos grados de la escala menor natural.

En la parte A, tenemos el primer grado menor Gm, el cuarto grado Cm7 en el mismo compás, en el siguiente tenemos el séptimo grado en triada, el tercer grado mayor Bbmaj7, que nos lleva al siguiente compás sexto grado mayor Ebmaj7 y cuarto menor Cm7, luego tenemos el segundo grado menor de la escala menor Am7(b5), el quinto grado Dsus4, D que hacen la función de dominante,

The image shows a musical score for the introduction of the song 'The loner'. It consists of two staves of music in G minor, 12/8 time. The first staff is labeled 'Intro' and has a tempo marking of quarter note = 56. The second staff is labeled 'A' and shows the first measure of the main section. Chord symbols are written above the staves. The chords for the Intro are Gm, F/G, Gm, F/G, Gm, F/G, Gm. The chords for the first measure of section A are Gm, Cm7, F, Bbmaj7, Ebmaj7, Cm7, Am7(b5), Dsus4, D.

Figura 45: Armonía intro.

En la parte B, tenemos el sexto grado mayor Ebmaj7 y séptimo grado en triada, que nos lleva al primer grado Gm y al sexto grado menor con quinta bemol Em7b5, este acorde viene de la escala menor melódica de Gm, luego tenemos



un Ebmaj7, sexto grado mayor y el séptimo grado en triada, que nos lleva al último compás que es comparten los mismos acordes del intro.

Figura 46: Armonía parte B.

La parte A se vuelve a repetir, el primer y cuarto grado menor Gm, Cm7, el séptimo en triada F y tercer grado mayor, va hacia el sexto grado mayor Ebmaj7 y cuarto grado menor, nos lleva al segundo grado menor con quinta bemol Am7(b5) y quinto grado en triada, Dsus4,D, para ir hacia el sexto grado mayor Ebmaj7 y séptimo en triada F/Eb, luego vamos al quinto y primer grado menor que viene de la escala menor armónica Dm7, Gm, que nos lleva al sexto grado mayor Ebmaj7 y tercer grado menor Cm7, para ir al segundo grado menor con quinta bemol Am7(b5), y el quinto grado en triadas Dsus4,D,

Figura 47: Armonía parte A.

La parte B se vuelve a repetir, tenemos el sexto grado mayor Ebmaj7 y séptimo grado en triada F, luego tenemos el primer grado menor Gm y el sexto grado menor con quinta bemol Em7 (b5) que viene de la menor melódica, el siguiente compás tenemos el sexto grado mayor Ebmaj7 de la escala menor natural, séptimo grado en triada F que va al primer grado menor, Gm, el último compás son los mismos del intro primer grado menor Gm y F séptimo en triada.

Figura 48: Parte B.

En la parte C, tenemos el tercer y séptimo grado como triadas Bb, F que nos lleva al primer y quinto grado menor Gm, Dm, luego tenemos el sexto y tercer grado en triada Eb, Bb, que nos lleva al cuarto grado menor Cm, tenemos un Fsus4 y F que son el séptimo grado, el compás veintinueve está el tercer y séptimo grado en triada Bb,F, que nos lleva al primer y quinto grado menor Gm, Dm, luego vamos al sexto grado en triada Eb, cuarto grado menor Cm7 y termina con un segundo grado menor con quinta bemol Am7b5, y el quinto grado Dsus4,D.

Figure 49 shows two staves of musical notation in G minor. The first staff, starting at measure 25, contains the following chords: Bb, F, Gm, Dm, Eb, Bb, Cm, and F sus4/F. The second staff, starting at measure 29, contains the following chords: Bb, F, Gm, Dm, Eb, Cm7, Am7(b5), and Dsus4/D.

Figura 49: Armonía parte C.

En esta parte tenemos el sexto grado mayor Ebmaj7, y séptimo en triada F/Eb, que nos lleva al quinto y primer grado menor Dm7, Gm7, volvemos al sexto grado mayor Ebmaj7, y al cuarto menor Cm7, luego tenemos el segundo menor con quinta bemol Am7 (b5), y el quinto grado en triada Dsus4 y D.

Figure 50 shows a single staff of musical notation in G minor starting at measure 33. The chords are: Ebmaj7, F/Eb, Dm7, Gm, Ebmaj7, Cm7, Am7(b5), Dsus4, and D.

Figura 50: A' Armonía.

Esto nos lleva al sexto grado y séptimo grado Ebmaj7, F, luego aparece el primer grado menor y el sexto con quinta bemol que viene de la menor melódica, Gm, Em7b5, esto nos lleva al sexto grado mayor Ebmaj7 que es de la menor natural y al séptimo grado con séptima, tenemos luego el primer grado menor Gm, y el séptimo en triada F, el compás 41, y 42 armónicamente

se repiten igual al 37 y 38, termina con el sexto grado Ebmaj7, y el séptimo en triada F.

Figure 51 shows two staves of musical notation for Part B. The first staff starts at measure 37 and contains four measures with chords Ebmaj7, F, Gm, and Em7(b5). The second staff starts at measure 41 and contains four measures with chords Ebmaj7, F, Gm, and Em7(b5). The notation is in a key signature of two flats (Bb and Eb).

Figura 51: Parte B.

### 5.1.18 Análisis melódico.

La melodía, comienza en anacrusa, tiene una direccionalidad alternada, notas (sol, la, sib, re, mib, sib, do), Moore hace un *bend* de medio tono que forma un intervalo de tercera menor en el Gm, el compás cinco tiene una direccionalidad alternada notas (fa, sol, la, do, do, re, re, si), hace un *bend* de un tono de sol formando un intervalo de tercera mayor en el F, el compás seis direccionalidad libre notas (mib, fa, sol, sib, la, sol, mib, la), hace un *bend* de medio tono en el Cm7 formando intervalo de séptima menor, que nos lleva al último compás con direccionalidad alternada notas (sib, la sol, la).

Figure 52 shows two staves of musical notation for Melodía parte A. The first staff starts at measure 3 and contains four measures with chords Gm, F/G, Gm, and Gm. The second staff starts at measure 5 and contains four measures with chords F, Bbmaj7, Ebmaj7, and Cm7. The notation is in a key signature of two flats (Bb and Eb).

Figura 52: Melodía parte A.

La parte B, tiene una direccionalidad descendente, notas (re, re, do, sib, la, sol, fa), aquí hace un *bend* de un tono desde la nota do al re, que forma un intervalo de séptima mayor en el Ebmaj7, en el compás nueve direccionalidad horizontal





descendente notas (sib, la sol, fa, mib, re), en esta parte hace un *bend* de medio tono, desde la nota la al sib, formando un intervalo de quinta perfecta, en el compás 28 tiene una direccionalidad libre, notas (do, sol, sib, sol, re, do, re mib), que nos lleva al compás 29, en dónde la melodía se repite igual al compás 25 y 26, luego en el compás 31 tiene una direccionalidad alternada, notas ( sib, la, sol, sol, la, sol, fa#, sol), de nuevo hace un *bend* desde la nota la al sib, formando un intervalo de quinta perfecta, el fa# es una nota de paso, en el último compás tiene una direccionalidad alternada, notas ( la, sol, la, sol, la, sib)

The image shows a musical score for two staves. The first staff, labeled '25', contains measures 25 through 30. The second staff, labeled '29', contains measures 29 through 34. The music is in G minor, indicated by two flats in the key signature. Chords are written above the notes. Fingerings (1,2) and triplets (3) are marked for specific notes.

Figura 55: Melodía parte C.

La parte A y B se vuelven a repetir la melodía, la melodía de la parte A es la misma pero los acordes cambian por eso es una A', la parte B se va a repetir dos veces, en dónde tenemos variaciones rítmicas en la parte B pero sigue siendo la misma melodía.

**A'** Ebmaj7 F/Eb Dm7 Gm Ebmaj7 Cm7 Am7(b5) D

**B** Ebmaj7 F Gm Em7(b5) Ebmaj7 F Gm F

Ebmaj7 F Gm Em7(b5) Ebmaj7 F

Figura 56: Melodía A' y B.

### 5.1.19 Análisis de la forma.

Este tema tiene una intro de tres compases, la A de cuatro compases, parte B cuatro compases, parte C ocho compases, y termina con un solo.

Intro, A, B, A, A, B, C, A', A, B, B, intro, solo.

## CAPÍTULO VI

### 6 COMPOSICIÓN

Una vez hecho el análisis a los temas seleccionados, estilos musicales, se procede a la composición de dos temas basándonos, en los elementos musicales que se han encontrado en los cuatro temas seleccionados.

Elementos melódicos de la voz, las cuatro canciones comienzan acéfalas, es decir entran después de uno o dos silencios. De igual manera, los intros, o *riffs* de guitarra empiezan en anacrusa, o acéfalos con una tendencia a tener una direccionalidad ascendente y descendente.

Así mismo, la mayoría de canciones que se analizó tienen una métrica ternaria como 6/8, 12/8 y una en 4/4, sus canciones generalmente tienen una tonalidad menor, en su armonía utiliza grados de las escalas menor natural, armónica y melódica, particularmente los grados Im, IVmaj7, Vm7, V7, bVIImaj7, VIIm7b5

Por otra parte, Moore utilizaba mucho las técnicas de *bend* y *vibrato*, sus *bends* podían ser de medio tono, un tono, a veces dos tonos, pero con la característica de que siempre el *bend* iba hacia la tercera, séptima o raíz del acorde que este en la armonía.

Teniendo todo esto en cuenta se hizo dos composiciones basándonos en el análisis melódico y armónico.

La primera canción se llama Tres platos, en esta utilizamos el arpeggio de *Still got the blues*, y *Parisienne walkways*, la tonalidad de Am, y la métrica en 6/8.

De igual manera, se utilizó el acompañamiento, específicamente la rítmica de la guitarra de la parte B o el coro de *Still got the blues* para la composición del coro de Tres.

La segunda canción se llama desaparecer, en esta canción utilizamos elementos de la progresión *The loner* particularmente el grado VIIm7(b5), bVIImaj7, que lo utiliza con mucha frecuencia, de igual manera el intro tiene una

línea ascendente, igual que *Still got the blues*, y tiene una forma parecida con intros, y solos.

Para la voz, en la composición de los dos temas se tomó en cuenta que las melodías de la voz siempre eran acéfalas, en las dos canciones se utilizó el mismo recurso.

La utilización de las escalas menores, como menor armónica, melódica, natural, y pentatónica fueron importantes para los *riffs* dentro de las canciones. De igual manera, se utilizó los *bends* de guitarra de la misma forma de Moore, es decir haciendo *bends* hacia las terceras, quintas, séptimas y raíces.



## REFERENCIAS

- Alchourron, R. (2009). *Composición y arreglos de la música popular*. Buenos Aire: Melos.
- ALL MUSIC. (09 de 10 de 2018). Obtenido de ALL MUSIC:  
<https://www.allmusic.com/style/blues-rock-ma0000002468>
- ALL MUSIC. (10 de 10 de 2018). Obtenido de ALL MUSIC:  
<https://www.allmusic.com/style/rock-roll-ma0000002829>
- Benitez, C. (2013). *La Era Del Rock*.
- Derivar, C. C.-N.-S. (1997). *Teoria.com*. Obtenido de Teoria.com:  
<https://www.teoria.com/es/>
- Espel, G. (2009). *Escuchar y escribir música popular*. Buenos Aires: Melos.
- Gabis, C. (2012). *ARMONIA FUNCIONAL*. Buenos Aires: Melos Edicioes Musicales S.A.
- Herzhaft, G. (2003). *La gran enciclopedia del blues*. Barcelona: Robinbook.
- Ltd, O. (1999). *Gary Moore The Official Web Site*. Obtenido de Gary Moore The Official Web Site: <http://www.gary-moore.com/about.html>
- Marshall, W. (1988). *Original Gary Moore by wolf marshall*. New York/London/Sydney: Amsco Publications.
- MULATSCHAG. (19 de 10 de 2015). Obtenido de Recuperado de  
<https://www.youtube.com/watch?v=iXeo-77EkUg>
- MUSIC, A. (18 de 10 de 2018). ALL MUSIC. Obtenido de  
<https://www.allmusic.com/album/still-got-the-blues-mw0000208220>
- MUSIC, A. (18 de 10 de 2018). ALL MUSIC. Obtenido de ALL MUSIC:  
<https://www.allmusic.com/album/still-got-the-blues-mw0000208220/credits>

Music, M. A. (07 de 06 de 2012). *Wolf Marshall Guitarland*. Obtenido de Wolf Marshall Guitarland: <http://www.wolfmarshall.com/index.html>

Riker, W. (1994). *The Complete Electric Blues Guitar Method*. U.S.A: Alfred Music Publishinf Co.Inc.

Show, V. M. (18 de 04 de 2015). *VH1*. Obtenido de Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ZoUEdalwzk0&t=469s>

Stones, R. (9 de 02 de 2011). *Rolling Stones*. Obtenido de Metallica's Kirk Hammett Remembers Thin Lizzy's Gary Moore: <https://www.rollingstone.com/music/music-news/metallicas-kirk-hammett-remembers-thin-lizzys-gary-moore-238032/>

Z, C. B. (2013). *La Era Del Rock*.

## **ANEXOS**

# Anexo 1

Score

## Still Got The Blues

Gary Moore

Intro ♩ = 54

Chords: Dm7, Dm7/G, Cmaj7

The score is written for a 12-bar blues in 12/8 time. The tempo is marked as ♩ = 54. The key signature is one flat (Bb). The score includes parts for Flute, Electric Guitar 1, Electric Guitar 2, Synth Pad, Electric Bass, and Drum Set. The guitar parts include specific fretting and bending instructions.

Electric Guitar 1: Dm7<sub>12</sub>, Dm7/G, Cmaj7<sub>full</sub>, full

Electric Guitar 2: Dm7, Dm7/G, Cmaj7

Electric Bass: Dm7, Dm7/G, Cmaj7

Drum Set: Dm7, Dm7/G, Cmaj7

©

Fl.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Pad

E.B.

D.S.

The musical score is arranged in a standard five-staff format. The top staff is for Flute (Fl.), which contains whole rests for all four measures. The second staff is for Electric Guitar 1 (E.Gtr. 1), featuring a melodic line with eighth-note patterns and slurs, with 'fall' markings above the notes in the second and third measures. The third staff is for Electric Guitar 2 (E.Gtr. 2), providing a rhythmic accompaniment with eighth-note chords. The fourth staff is for a Pad, with a sustained chord in the right hand and a bass line in the left hand. The fifth staff is for Electric Bass (E.B.), showing a simple bass line with quarter notes. The bottom staff is for Drums (D.S.), with a pattern of eighth notes and rests. Chord symbols are placed above the staff lines: Fmaj7, Bm7(5), E7, and Am7.

Still Got The Blues

A

Dm7

Dm7/G

Cmaj7

9

Fl. Fl.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Pad

E.B.

D.S.

Still Got The Blues

Fmaj7

Bm7(5)

E7

Am7

13

Fl. Fl.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Pad

E.B.

D.S.



Still Got The Blues

7

25 E7 Am7 Em7 Am7

Fl. time So long it was so long a

E.Gtr. 1 Am Em Am

E.Gtr. 2

Pad Am Em Am

E.B. Am Em Am

D.S. Am Em Am

8 Still Got The Blues

29 D9 F9 E7(+9) Am7

Fl. go but I've still got the blues for you

E.Gtr. 1 D9 F9 E7(+9) Am

E.Gtr. 2

Pad D9 F9 E7(+9) Am

E.B. D9 F9 E7(+9) Am

D.S. D9 F9 E7(+9) Am





Still Got The Blues

Am Dm7 F/G Cmaj7

41

Fl. pain But I found that love \_\_\_\_\_ was more than

Am Dm7 F/G Cmaj7

41

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Am Dm7 F/G Cmaj7

41

Pad

Am Dm7 F/G Cmaj7

41

E.B.

41

D. S.

12

Still Got The Blues

Fmaj7 Bm7(♭5) Bm7(♭5) E7(sus4)

45

Fl. jus a game \_\_\_\_\_ youre play in to win but you'll looe \_\_\_\_\_ just \_\_\_\_\_

Fmaj7 Bm7(♭5) E sus4

45

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Fmaj7 Bm7(♭5) E sus4

45

Pad

Fmaj7 Fmaj7 E sus4

45

E.B.

45

D. S.

Still Got The Blues

49

Fl. the same \_\_\_\_\_ So \_\_\_\_\_ long \_\_\_\_\_ it was so \_\_\_\_\_ long \_\_\_\_\_ a \_\_\_\_\_

E. Gtr. 1

E. Gtr. 2

Pad

E.B.

D. S.

14

Fl. go \_\_\_\_\_ but Ive still \_\_\_\_\_ got the blues \_\_\_\_\_ for you \_\_\_\_\_

E. Gtr. 1

E. Gtr. 2

Pad

E.B.

D. S.



Still Got The Blues

17

65

Fl. space\_ you used to be

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Pad

E.B.

D. S.

Dm7 Am7 Am7 Dm7

Dm7<sub>12</sub>

3

18

Still Got The Blues

F/C Cmaj7 Fmaj7 Bm7(-5)

69

Fl.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Pad

E.B.

D. S.

Dm7/G Cmaj7 full Fmaj7 Bm7(-5) full

Still Got The Blues

19

73 E7 Am7 Am7 Dm7

Fl.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Pad

E.B.

D. S.

Still Got The Blues

20

F/C Cmaj7 Fmaj7 Bm7(-5)

77 F/C Cmaj7 Fmaj7 Bm7(-5)

Fl.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Pad

E.B.

D. S.

Still Got The Blues

21

Chords: Em7(b5) E7sus4 E7 B Am7

01

Fl. *So*

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Pad

E.B.

D. S.

22

Still Got The Blues

Chords: Em7 Am7 D9 F9

01

Fl. *long it was so long a go but Ive still got*

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Pad

E.B.

D. S.

Still Got The Blues

89

E7(+9) Am7 Em7 B Am7

Fl. the blues for you Though the days come and

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Pad

E.B.

D.S.

24

Still Got The Blues

Em7 Am7 D9 F9

93

Fl. go there is one thing I know I've still got the

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Pad

E.B.

D.S.



Still Got The Blues

E7(+9) Intro Dm7 F/G Cmaj7

97

Fl. blues for you

E.Gtr. 1 Dm7/G Cmaj7 fill

E.Gtr. 2

Pad

E.B.

D.S.

26

Still Got The Blues

Fmaj7 Bm7(-5) E7 Am7

101

Fl.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Pad

E.B.

D.S.



Still Got The Blues

Am7 Solo Dm7 F/G Cmaj7

113

Fl.

113

1.Gtr. 1

1.Gtr. 2

113

Pad

113

E.B.

113

D. S.

30

Still Got The Blues

Fmaj7 Bm7(-5) E7 Am E7sus4

117

Fl.

117

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

117

Pad

117

E.B.

117

D. S.

Still Got The Blues

31

Am                      Dm7                      F/G                      Cmaj7

121

Fl.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Pad

E.B.

D. S.

Still Got The Blues

32

Fmaj7                      Bm7(-5)                      E7                      Am7

125

Fl.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Pad

E.B.

D. S.

Still Got The Blues

33

Am7 Dm7 F/G Cmaj7

129

Fl.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Pad

E.B.

D. S.

Still Got The Blues

34

Fmaj7 Bm7(-5) E7 Am7

133

Fl.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Pad

E.B.

D. S.

Still Got The Blues

Am7                      Dm7                      F/G                      Cmaj7

137

Fl.

E. Gtr. 1

E. Gtr. 2

Pad

E.B.

D. S.

36

Fmaj7                      Bm7(-5)                      E7                      Am7

141

Fl.

E. Gtr. 1

E. Gtr. 2

Pad

E.B.

D. S.

Still Got The Blues

37

Am7      **Intro** Dm7      F/G      Cmaj7

145

Fl.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Pad

E.B.

D. S.

Still Got The Blues

38

Fmaj7      Bm7(♯5)      E7      Am7

149

Fl.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Pad

E.B.

D. S.

Still Got The Blues

39

Am7                                  Dm7                                  F/G                                  Cmaj7

133

Fl.

133

Gtr. 1

Gtr. 2

133

Pad

133

E.B.

133

D. S.

40

Still Got The Blues

Fmaj7                                  Bm7(5)                                  E7                                  Am7

157

Fl.

157

E. Gtr. 1

E. Gtr. 2

157

Pad

157

E.B.

157

D. S.



Still Got The Blues

Am7

The musical score is arranged in five systems, each with a different instrument. The first system is for the Flute (Fl.), which has a treble clef and contains four measures of whole rests. The second system is for the Electric Guitars (E. Gtr. 1 and E. Gtr. 2), both with treble clefs. E. Gtr. 1 plays a melodic line with triplets and slurs, while E. Gtr. 2 provides a harmonic accompaniment with sustained chords. The third system is for the Pad, with a grand staff (treble and bass clefs) and sustained chords. The fourth system is for the Electric Bass (E.B.), with a bass clef and a simple bass line. The fifth system is for the Drums (D.S.), with a drum set icon and a rhythmic pattern. A measure number '161' is written above the first measure of each system.

# Anexo 2: *Walking by myself*

Score

## Walking By Myself

Jimmy Rogers  
Gary Moore

Intro Swing! ♩ = 130 E5 E5

The score is written for four instruments: Flute, Electric Guitar, Electric Bass, and Drum Set. It is in the key of E major (indicated by three sharps) and 4/4 time. The tempo is marked as 'Swing!' with a quarter note equal to 130 beats per minute. The piece begins with an 'Intro' section. The first section of music (measures 1-5) features a steady drum set pattern and a bass line with triplets. The flute and electric guitar parts are mostly rests in this section. The second section (measures 6-9) includes the first line of lyrics: 'You know I love \_\_\_ You \_\_\_ you know its true \_\_\_'. The flute plays a melodic line, while the guitar and bass continue with their rhythmic accompaniment. The third section (measures 10-13) includes the second line of lyrics: 'give ya all my love babe what more can I do \_\_\_'. The flute continues its melody, and the guitar and bass provide accompaniment. The score concludes with a final drum set pattern and guitar/bass accompaniment.

Walking By Myself

Fl. E5 E5

You know I love \_\_\_ You \_\_\_ you know its true \_\_\_

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Fl. E7(9) B9

give ya all my love babe what more can I do \_\_\_

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Walking By Myself

A

E7 E7 E7

Fl. Walk in by my self I hope youll un der stand

E5

E.Gtr.

E.B.

D.S.

Walking By Myself

A

E7

Fl. Walk in yes I love you with my heart and soul

E.Gtr.

E.B.

D.S.

Walking By Myself

A7 B7

Fl. I wouldnt mis trat you for my weight in gold

E.Gtr.

E.B.

D.S.

Walking By Myself

Intro

30 E5 E5

Fl. You know I love \_\_\_ You \_\_\_ you know its true \_\_\_

E.Gtr. 3 3 3

E.B. 3 3 3

D.S. 3 3 3

Walking By Myself

34 E7(9) B9

Fl. give ya all my love babe what more can I do \_\_\_

E.Gtr. 3 3 3

E.B. 3 3 3

D.S. 3 3 3

Walking By Myself

38 E5 E6 E5 E6 E5 E6 E7 E E5 E6 E7 E

Fl. Walk in by my self I hope youll un der stand \_\_\_

E.Gtr. 3 3 3

E.B. 3 3 3

D.S. 3 3 3

Walking By Myself

A5 A6 A5 A6 B5 B6 B5 B6

42

Fl. I just want to be your lov er man

E. Gtr.

E. B.

D. S.

Solo

E7

46

Fl.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

Walking By Myself

B7

50

Fl.

E. Gtr. A7 B7 E7 B7

E. B.

D. S.

E7

54

Fl.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

Walking By Myself

58 A7 B7 E7

Fl.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

E5 E6 E5 E6 E5 E6 E7 E E5 E6 E7 E

62

Fl.

Walk in by my self I hope youll un der stand\_\_

E. Gtr.

E. B.

D. S.

Walking By Myself

A5 A6 A5 A6 B5 B6 B5 B6 A5 A6 A5 A6 B5 B6 B5 B6

66

Fl.

I just want to be your lov ing\_\_ I just want to be your lov ing\_\_

E. Gtr.

E. B.

D. S.

Walking By Myself

30 A5 A6 A5 A6 B5

Fl. I just want to be your lov ing man

E. Gtr. 30 F9 E9

E. B.

D. S.

The image shows a musical score for the song "Walking By Myself". It consists of four staves: Flute (Fl.), Electric Guitar (E. Gtr.), Electric Bass (E. B.), and Double Bass (D. S.). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score starts at measure 30. The Flute part has the lyrics "I just want to be your lov ing man" under it. The Electric Guitar part features a rhythmic pattern of eighth notes, followed by a triplet of eighth notes, and then a chord progression of F9 and E9. The Electric Bass part plays a steady eighth-note line. The Double Bass part has some rests and a few notes. Above the Flute staff, the chords A5, A6, A5, A6, and B5 are indicated. Above the Electric Guitar staff, the chords F9 and E9 are indicated. The score ends with a double bar line.

Anexo 3: Parisienne walkways

Score

# Parisienne Walkways

Gary Moore and Phil Lynot

**Intro** ♩ = 55

Am7      Am7      Dm7      Dm7/G

Flute

Electric Guitar 1

Electric Guitar 2

Synth Pad

Electric Bass

Drum Set

The musical score is for an 8-measure introduction. The tempo is marked as ♩ = 55. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 12/8. The score is arranged for six instruments: Flute, Electric Guitar 1, Electric Guitar 2, Synth Pad, Electric Bass, and Drum Set. The Flute part is silent throughout. Electric Guitar 1 plays a melodic line with accents and 'full' markings. Electric Guitar 2 plays a rhythmic accompaniment. The Synth Pad, Electric Bass, and Drum Set parts are also present, with the bass and drums providing a steady accompaniment.



## Parisienne Walkways

Chord progression: Cmaj7, Fmaj7, Bm7(-5), E7

5

Fl.

Cmaj7 Fmaj7 Bm7(-5) E7

E.Gtr. 1

5

1/2

fill

E.Gtr. 2

5

Pad

E.B.

5

D. S.

The musical score is arranged in six staves. The top staff is for Flute (Fl.), the second for Electric Guitar 1 (E.Gtr. 1), the third for Electric Guitar 2 (E.Gtr. 2), the fourth for Pad, the fifth for Bass (E.B.), and the sixth for Double Bass (D.S.). The score is divided into two measures. The first measure has a tempo marking of *g* and a dynamic marking of *g*. The second measure has a tempo marking of *g* and a dynamic marking of *g*. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The lyrics "I re mem ber pa ria" are written under the E.Gtr. 1 staff in the second measure. The chord progression is Am, A, Am. The Flute part has a melodic line in the second measure. The E.Gtr. 1 part has a melodic line with a *full* dynamic marking. The E.Gtr. 2 part has a rhythmic accompaniment. The Pad part has a sustained chord in the second measure. The Bass part has a simple bass line. The Double Bass part has a rhythmic accompaniment.

Am A Am

Fl.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Pad

E.B.

D.S.

I re mem ber pa ria

*full*

The musical score for "Parisienne Walkways" is arranged for a five-piece band. The score is divided into two measures. The Flute (Fl.) part begins with a *ff* dynamic and plays a melodic line. The lyrics "in for ty nine" and "Champs E ly seE" are written below the flute staff. The Electric Guitars (E.Gtr. 1 and E.Gtr. 2) play a rhythmic accompaniment. E.Gtr. 1 includes *ff* dynamics and *full.* markings. The Pad part consists of sustained chords in the right hand and rests in the left hand. The Electric Bass (E.B.) part features a walking bass line with *ff* dynamics. The Drums (D.S.) part is indicated by a double bar line and diagonal slashes, representing a drum pattern.

Fl. *ff* Dm7 Dm7/G

in for ty nine Dm7 Dm7/G Champs E ly seE

E.Gtr. 1 *ff* *full.*

E.Gtr. 2

Pad *ff*

E.B. *ff*

D.S. *ff*

13 Cmaj7 F

Fl. *San Mi chelle and old Beau jo laiz wine And I re call that*

Cmaj7 Fmaj7

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

13 1/2

Pad

E.B.

13

D.S.

Bm7(♯5)                      E7                      Am                      Bm7/A

15

Fl. *you were mine* *in those Pa ri si enne*

Bm7(♯5)                      E7  
full

15

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

15

Pad

15

E.B.

15

D. S.

**Solo!**      A      Dm7      Dm7/G      Cmaj7

17

Fl.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Pad

E.B.

D. S.

Fmaj7      Bm7(65)      E7      Am

21

Fl.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Pad

E.B.

21

D. S.

**B**                      A                      Dm7(sus4)                      Dm

Fl.                      Look ing back at the pho to graphs

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Pad

E.B.

D. S.



27 Dm7/G Cmaj7

Fl. 

E.Gtr. 1 

E.Gtr. 2 

Pad 

E.B. 

D. S. 

F Bm7(♯5)

29

Fl.   
Ooh I could write you paragraphs a

E.Gtr. 1 

E.Gtr. 2 

Pad 

E.B. 

D. S. 

B 7 E F

31

Fl. *bout my old par i si enne days*

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Pad

E.B.

31

D.S.

**Solo2**

33 E Dm7 Dm7/G

Fl.

E.Gtr. 1 Am7 Dm7 Dm7/G

E.Gtr. 2

Pad

E.B.

D. S.

37

Fl. *Cmaj7 F Bm7(♯5) E*

E.Gtr. 1 *Cmaj7 Fmaj7 Bm7(♯5) E Am Dm*

E.Gtr. 2

Pad

E.B.

D. S.

41

Fl.

Am Dm Am Am Dm Am

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

41

Pad

E.B.

41

D.S.

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Parisienne Walkways' on page 15. It features six staves. The Flute (Fl.) part is mostly silent, with a few notes in the first measure. The Electric Guitars (E.Gtr. 1 and E.Gtr. 2) play a rhythmic accompaniment with a mix of eighth and sixteenth notes. E.Gtr. 1 has some melodic lines and triplets. The Piano (Pad) part provides harmonic support with chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. The Electric Bass (E.B.) part plays a steady bass line. The Double Bass (D.S.) part is marked with diagonal lines, indicating a specific rhythmic pattern. The score is in 4/4 time and includes a key signature change to A minor (one flat) in the second measure. The measure numbers 41, 42, 43, and 44 are indicated at the start of each system.

Am

Esus4

45

Fl.

45

E.Gtr. 1

Am Dm Am

45

E.Gtr. 2

45

Pad

45

E.B.

45

D.S.

A

49

Fl.

49

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

49

Pad

49

E.B.

49

D.S.



Anexo 4: *The loner*

Score

The Loner

Gary Moore and Max Middleton

Intro  $\text{♩} = 56$

Chords: Gm F/G Gm F/G Gm F/G Gm Gm <sup>12</sup> Cm7

A

2

The Loner

Chords: F <sup>full</sup> B7maj7 E7maj7 Cm7 Am7(0-5) Dsus4 D B <sup>full</sup> E7maj7 F

Chord progression for page 4: F (fall), B<sup>b</sup>maj7, E<sup>b</sup>maj7, Cm7, Am7(5) (12), Dsus4 (fall), D, E<sup>b</sup>maj7 (12), F/E<sup>b</sup> (fall).

Chord progression for page 3, measures 9-12: Gm, E<sup>b</sup>m7(5), E<sup>b</sup>maj7 (fall), F, Gm F/G, Gm F, Gm (12), Cm7.

Section marker: **A**

The Loner

5

B

Chords: Dm7 Gm Emaj7 Cm7 Am7(5) Dm+4 full D Emaj7 full F

17  
E. Gtr.  
Pad  
E.B.  
D. S.

6

The Loner

Chords: Gm Em7(5) Emaj7 full F Gm Gm F

21  
E. Gtr.  
Pad  
E.B.  
D. S.

The Loner

7

C

Chords: Bb 12 F Gm full Dm Eb 12 Bb Cm Fm+4 F

25  
E. Gtr.  
Pad  
E.B.  
D. S.

29

E. Gtr. *B<sup>b</sup>* *F* *G<sup>m</sup> full* *D<sup>m</sup>* *E<sup>b</sup>* *C<sup>m</sup>7* *A<sup>m</sup>7(5)* *D<sup>m</sup>+4 D*

Pad

E.B.

D. S.

33

E. Gtr. **A** *E<sup>m</sup>aj7* *F/E<sup>b</sup>* *D<sup>m</sup>7* *G<sup>m</sup>* *E<sup>m</sup>aj7* *C<sup>m</sup>7* *A<sup>m</sup>7(5)* *D<sup>m</sup>+4 D*

Pad

E.B.

D. S.

**B** E<sup>m</sup>maj7 F G<sup>m</sup> E<sup>m</sup>7(-5) E<sup>m</sup>maj7 F G<sup>m</sup> F

E.Gtr.

Pad

E.B.

D.S.

E<sup>m</sup>maj7 F G<sup>m</sup> E<sup>m</sup>7(-5) E<sup>m</sup>maj7 F

E.Gtr.

Pad

E.B.

D.S.

**D** G<sup>m</sup> F/G G<sup>m</sup> F/G G<sup>m</sup> F/G G<sup>m</sup> F/G G<sup>m</sup> F/G G<sup>m</sup> F/G G<sup>m</sup> F/G G<sup>m</sup> F/G G<sup>m</sup> F/G

E.Gtr.

Pad

E.B.

D.S.

The Loner

13

E E/maj7 Dm7 Gm F/G Gm F/G E/maj7 Dm7 Gm F/G Gm F/G

E.Gtr. Pad E.B. D.S.

14

The Loner

E/maj7 Dm7 Gm F/G Gm F/G E/maj7 Dm7 Gm F/G Gm F/G

E.Gtr. Pad E.B. D.S.

The Loner

15

E/maj7 Dm7 Gm F/G Gm F/G E/maj7 Dm7 Gm F/G Gm F/G

E.Gtr. Pad E.B. D.S.

The Loner

The musical score for "The Loner" is arranged for four parts: E. Gtr., Pad, E.B., and D.S. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (Bb). The guitar part (E. Gtr.) is marked with a forte dynamic (f) and includes a series of chords: E7maj7, Dm7, Gm, F/G, Gm, F/G, E7maj7, and Dm7. The Pad part consists of sustained chords in the right hand and a rhythmic bass line in the left hand. The E.B. part provides a bass line with a similar rhythmic pattern. The D.S. part is a simple bass line with a consistent rhythmic pattern. The score is divided into three measures, each containing a full bar of music for all parts.

Anexo 5: Desaparecer

Score

# Desaparecer

Bryan Chalco

$\text{♩} = 80$   
**Intro**

Chords: Dm7 Fmaj7 Gm7 C7 Fmaj7 B♭maj7 Em7(♯5) A7

Flute

Electric Guitar 1

Electric Guitar 2

Electric Bass

Drum Set

Fl.

E. Gtr. 1

E. Gtr. 2

E.B.

D. S.

Dm7 Fmaj7 Gm7 C7 Fmaj7 B♭maj7 Em7(♯5) A7



# Desaparecer

2

**A** Dm7 Fmaj7 Gm7 C7 Fmaj7 B♭maj7 Em7(♯5) A7

Fl.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D.S.

**A** Dm7 Fmaj7 Gm7 C7 Fmaj7 B♭maj7 Em7(♯5) A7

Fl.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D.S.

Desaparecer

**B**

Power chords

15

Fl.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D. S.

18

Chords: Dm7, Fmaj7, Gm7, C7, Fmaj7, Bmaj7, Em7(+5), A7

**C**

22

Fl.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D. S.

25

Chords: Bmaj7, Bm7(+5), Em7(+5), A7

# Desaparecer

4 solo Dm7 Fmaj7 Gm7 C7 Fmaj7 B<sup>b</sup>maj7 Em7(-5) A7

26

Fl.

Dm7 Fmaj7 Gm7 C7 Fmaj7 B<sup>b</sup>maj7 Em7(-5) A7

I. Gtr. 1

Dm7 Fmaj7 Gm7 C7 Fmaj7 B<sup>b</sup>maj7 Em7(-5) A7

I. Gtr. 2

Dm7 Fmaj7 Gm7 C7 Fmaj7 B<sup>b</sup>maj7 Em7(-5) A7

E.B.

D. S.

A' 30 Dm7 Fmaj7 Gm7 C7 Fmaj7 B<sup>b</sup>maj7 Em7(-5) A7

30

Fl.

Dm7 Fmaj7 Gm7 C7 Fmaj7 B<sup>b</sup>maj7 Em7(-5) A7

E. Gtr. 1

Dm7 Fmaj7 Gm7 C7 Fmaj7 B<sup>b</sup>maj7 Em7(-5) A7

E. Gtr. 2

Dm7 Fmaj7 Gm7 C7 Fmaj7 B<sup>b</sup>maj7 Em7(-5) A7

E.B.

D. S.

# Desaparecer

34

Fl.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D.S.

Dm7 Fmaj7 Gm7 C7 Fmaj7 B♭maj7 Em7(♯5) A7 5

Em7(♯5) A7

**B**

35

Fl.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D.S.

Dm7 Fmaj7 Gm7 C7 Fmaj7 B♭maj7 Em7(♯5) A7

38

# Desaparecer

6 C B<sup>b</sup>maj7 Bm7(♯5) Em7(♯5) A7

42

Fl. 

E.Gtr. 1 

E.Gtr. 2 

E.B. 

D.S. 

46 solo

Fl. 

Gtr. 1 

Gtr. 2 

E.B. 

D.S. 

Anexo 6: Tres platos

Score

# Tres platos

Bryan Chalco

Intro  
♩ = 50

Flute

Electric Guitar 1

Electric Guitar 2

Electric Guitar 3

Electric Bass

Drum Set

Am7 C full full Bm7(5) Bm7(5) full

Am7 C Bm7(5) Bm7(5)

Am7 C Bm7(5) Bm7(5)

6

Fl.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.Gtr. 3

E.B.

D. S.

Am7 C full Bm7(5) Bm7(5)

Am7 C Bm7(5) E7

Am7 C Bm7(5) Bm7(5)

Tres platos

A

10

Fl.

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

E.B.

D. S.

Am7 C Bm7(5) Bm7(5) 3

Am7 C Bm7(5) full Bm7(5)

Am7 C Bm7(5) Bm7(5)

Tres platos

4

14 **B** Am7 Am7/G Am7/F# Am7/F

Fl.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.Gtr. 3

E.B.

D. S.



Tres platos

18 **A** Am7 C Bm7(♯5) Bm7(♯5) 5

Fl.

1. Gtr. 1

1. Gtr. 2

1. Gtr. 3

E. B.

D. S.

6 **B** Am7 Am7/G Am7/F# Am7/F

22

Fl.

E. Gtr. 1

E. Gtr. 2

E. Gtr. 3

E. B.

D. S.

Detailed description of the musical score: The score is for a 6-measure section in B major. It features five staves: Flute (Fl.), three Electric Guitars (E. Gtr. 1, 2, 3), Electric Bass (E. B.), and Double Bass (D. S.). The key signature has one sharp (F#). The chord progression is Am7, Am7/G, Am7/F#, and Am7/F. The Flute part has a melodic line. E. Gtr. 1 is silent. E. Gtr. 2 and 3 play rhythmic patterns. E. B. plays a simple bass line. D. S. plays a rhythmic pattern.

Tres platos

C Bm7(♭5) E7(♭9) C Cmaj7 7

26

Fl.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.Gtr. 3

E.B.

D.S.

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Tres platos'. It features five staves: Flute (Fl.), three Electric Guitars (E.Gtr. 1, 2, 3), Electric Bass (E.B.), and Drums (D.S.). The key signature is C major. The piece starts at measure 26. The Flute part has a melodic line with eighth notes. E.Gtr. 1 is silent. E.Gtr. 2 plays a rhythmic accompaniment of eighth-note chords, with specific voicings for Bm7(♭5), E7(♭9), C, and Cmaj7. E.Gtr. 3 is silent. The Electric Bass part provides a simple bass line with eighth notes. The Drums part is marked 'D.S.' and shows a simple pattern of eighth notes.

Tres platos

8 A Am7 C Bm7(♯5) Bm7(♯5)

30

Fl.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.Gtr. 3

E.B.

D. S.

30

Tres platos

10 C Bm7(♭5) E7(♭9)

Fl.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.Gtr. 3

E.B.

D. S.

Tres platos

34 B Am7 Am7/G Am7/F# Am7/F 9

Fl.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.Gtr. 3

E.B.

D. S.

Tres platos

42 **C** Bm7(♯5) E7(♯9)

Fl.

E. Gtr. 1

E. Gtr. 2

E. Gtr. 3

E.B.

D. S.

