



**COMPOSICIÓN Y PRODUCCIÓN DE UN DISCO A PARTIR DEL ANÁLISIS
IDIOMÁTICO DE 4 GÉNEROS DE MÚSICA COMERCIAL**

ALEJANDRA JIMÉNEZ QUIROGA

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

FACULTAD DE ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

BOGOTA D.C

2009

CONTENIDO

1. <u>INTRODUCCIÓN</u>	4
2. <u>OBJETIVOS</u>	6
2.1. <u>Objetivo General</u>	6
2.2. <u>Objetivos Específicos</u>	7
3. <u>JUSTIFICACIÓN</u>	8
4. <u>MARCO REFERENCIAL</u>	13
4.1. <u>El Pop</u>	13
4.2. <u>Características históricas del pop en Norte América</u>	15
4.2.1 <u>1950 – Rock and Roll</u>	16
4.2.2. <u>1960 – El puente entre la primera generación del rock y la invasión británica.</u>	17
4.2.3 <u>Los 70tas</u>	19
4.2.4 <u>Los 80tas</u>	22
4.3 <u>Los 90tas</u>	22
4.4. <u>El compositor vs. el cantautor</u>	23
5. <u>METODOLOGÍA</u>	25
6. <u>ANÁLISIS</u>	27
7. <u>COMPOSICIÓN</u>	29
7.1 <u>ANÁLISIS DE LAS CANCIONES</u>	29
7.1.1 <u>Blue</u>	29
7.1.2 <u>Enough</u>	35

7.1.3 <u>Home</u>	41
7.1.4 <u>Cansada de Extrañarte</u>	47
7.1.5 <u>Hoy</u>	49
7.1.6 <u>Donde</u>	51
7.1.7 <u>First Song</u>	53
8. <u>GRABACIÓN</u>	56
9. <u>MEZCLA</u>	58
10. <u>MASTERIZACIÓN</u>	59
11. <u>CONCLUSIONES</u>	60
12. <u>DISCOGRAFÍA</u>	62
13. <u>BIBLIOGRAFÍA</u>	65
14. <u>ANEXOS</u>	67

1. INTRODUCCIÓN

El presente proyecto describe y relata los procesos de composición y producción de un EP de 7 canciones, o Songwriters book, dado a que en el quedan consignadas un grupo de obras cuyo principal objetivo es el de mostrar la multiplicidad del compositor en el género Pop.

El propósito de todo Canta-autor de música popular está orientado, no sólo a plasmar sus ideas y filosofía a través de la música, sino también hacia la oportunidad de encontrar un lenguaje personal con el cual pueda compartir esos pensamientos de manera que muchos oyentes se identifiquen con su música.

Considero que un compositor no debe buscar solo vivir de obras escritas dentro de los parámetros impuestos por las músicas comerciales. Es necesaria también la búsqueda de un proyecto personal que nazca a partir de un proceso que implica tiempo, rigor y paciencia. Si este proceso se da, entonces el compositor está en ventaja al enfrentarse a cualquier tipo de adversidad dentro de la composición en cuanto la práctica y la habilidad han sido desarrolladas y los bloqueos de la composición superados gracias a la aplicación correcta de la técnica.

El acercamiento a otras clases de música nos permite desarrollar nuestro propio lenguaje y aventurarnos en el proceso de la composición dado que a partir de ello podemos conocer otras maneras de escribir que pueden ayudarnos a complementar o transformar nuestras ideas. Es un proceso de dedicación y paciencia que requiere del uso adecuado de ciertas herramientas y habilidades que solo pueden ser adquiridas con el ejercicio de la profesión.

El análisis de parámetros que propongo en este proyecto es importante, en cuanto el compositor debe conocer las reglas generales de la música de mercado, ya sea para romperlas o reproducirlas dentro de su propio lenguaje, de tal manera que pueda entrar al mismo. No se trata de extraer elementos para reproducirlos, sino de extraer herramientas

funcionales (armónicas, melódicas, rítmicas etc.) a partir del análisis, que puedan ser aplicadas dentro de un lenguaje propio y sirvan para guiar y moldear un producto y una composición original.

Para este proyecto quiero medirme no solo como compositora y como mujer dentro de un mercado competido, sino también como cantautora. Para esto me he venido preparando no solo académicamente, sino también de manera particular en el área de canto popular con el maestro venezolano Carlos Enrique Godoy alumno de la cantante lírica londinense Emma Kirkby y actual maestro de cátedra de canto Lírico en la Pontificia universidad Javeriana.

Para el desarrollo de la grabación, mezcla y pasterización, conté con la ayuda de la ingeniera Maria Elisa Eyerbe, quien estuvo además involucrada en la producción del proyecto. Maria Elisa se encuentra en este momento culminando sus estudios universitarios en la universidad Javeriana. Fue asistente de grabación de José Leonardo Pupo para el disco de la Orquesta Filarmónica de Bogotá, Practicando de Audio en EFE-X realizando diseño sonoro y post producción de audio y video para cine y televisión de series como “ el regreso a la guaca” y “ los caballeros las prefieren brutas”. Realizo 5 semestres de Estudios musicales con énfasis en ingeniería de sonido en la universidad de Chile.

2.OBJETIVOS

2.1 Objetivos Generales:

- Aplicación de las herramientas básicas - teóricas y prácticas - de la composición y la producción, para la creación de un EP dentro del género pop.
- Desarrollo de una metodología de composición que me permitiera crear un proceso de Auto-descubrimiento como compositora/productora y como cantautora /productora.
- Participación en el concurso John Lennon Song Writing Contest en el primer semestre del 2010.
- Concursar en la convocatoria de becas del Berklee College of Music del mes de Noviembre del 2009.
- Muestra del trabajo a disqueras independientes americanas y londinenses como XL recordings y Fat northener dirigidas por Hannah Overtone y Ruth Daniela respectivamente (contactadas en la conferencia Resonancia 2009 del ministerio de cultura).

2.2 Objetivos específicos:

- Grabación, mezcla y masterización de 7 temas de música pop.
- Desarrollo de un proyecto que tuviera una doble visión dentro de la composición. Una como cantautora/productora y otra como compositora/productora.
- Escritura de Arreglos para cuarteto de cuerdas a partir de recursos básicos de orquestación como el uso de quintas en cello, figuraciones sencillas y el doblamiento melódico a octavas.
- Desarrollo del concepto de cada canción, a partir de la creación de maquetas aptas para el trabajo en el área de grabación.
- Establecer estructuras formales y armónicas claras en cada uno de los temas.
- Desarrollar las capacidades compositivas a partir de la escritura de música en distintas ramas del pop.
- Correcta escritura en partitura de los arreglos de cada uno de los temas del EP.

3. JUSTIFICACIÓN

El objetivo principal de este proyecto consistió en desarrollar mis habilidades como compositora dentro de un marco de tiempo limitado. Dado que el énfasis al que pertenezco se titula “composición y producción”, decidí desarrollar un proyecto con una doble propuesta compositiva, en donde se mostrarán las dos facetas de mi vida como compositora: la de cantautora/productora y compositora/productora en múltiples estilos dentro del género pop.

La diferencia entre estas dos propuestas no está determinada solamente por la evidente dualidad lingüística entre ambos proyectos (inglés y español), sino también en la manera como se maneja la escritura para cada instrumento, el cambio de papel de los mismos dentro del arreglo y la composición y el mensaje que se quiere transmitir dentro del texto compuesto.

El material musical trabajado en ambos proyectos, está cobijado dentro del género del pop; género con el cual he tenido un fuerte vínculo desde mi infancia, en especial con grupos destacados en los años 90s y que han tenido un gran peso dentro del mercado británico, italiano y estadounidense como Laura Pausini, Sigur Ros, Marit Larsen, Gloria Estefan, Alanis Morissette, Natalie Imbruglia, Sarah Bareilles, Evanescence, Kanny Garcia, Spice Girls y Celine Dion.

Para lograr dicho objetivo, me apoyé en la aplicación de los recursos y elementos compositivos aprendidos en el transcurso de la carrera, en cursos como Literatura de la música y Composición.

Mi proyecto de tesis se concentra en dos ramas del género pop o dos grupos: El Pop/Rock en español y en inglés y el Pop/Acústico vocal en inglés. Las canciones escritas en inglés hacen parte de mi proyecto como cantautora, mientras que el otro grupo hace parte del grupo de canciones para editoriales y artistas.

El criterio que define el primer conjunto está determinado por aquellas composiciones constituidas a partir de ciertas "fórmulas" o estructuras tradicionales funcionales, con el fin de ingresar a un mercado específico bajo la idea del comercio musical. Son composiciones más conscientes, construidas bajo reglas estrictas que satisfacen las necesidades de las disqueras y del negocio de la música en general.

Por lo anterior, la concepción de la música y la letra iban siempre de la mano. Nunca se construyó una sección sin antes haber concluido musical y líricamente la sección anterior, en cuanto era de suma importancia una llegada conclusiva a secciones claves como los puentes y coros. Las canciones de este conjunto están pensadas para ser ofrecidas a editoriales y ser interpretadas por otros artistas incorporados al género Rock/Pop y Anglo.

Para escribir este proyecto, tuve en cuenta el tempo, el ritmo, la melodía, la idea de contraste, el formato, y la búsqueda del 'hook' o gancho en cada una de las canciones. Los nombrados anteriormente, son elementos que deben ser tenidos en cuenta a la hora de componer un hit single y que deben ser utilizados en pro de conectarse con el oyente a nivel emocional:

“Hay ‘denominadores comunes’ que recurren una y otra vez en canciones exitosas – canciones que tocan los corazones de la audiencia. Como profesor de composición en BMI y NSAI, al igual que compositor de planta por más de 12 años, he examinado aquellos elementos que parecen recurrir en las canciones grandiosas de todos los géneros. Al incorporar estas herramientas en nuestras propias canciones, podemos expresarnos de tal manera que nuestros oyentes sientan lo que hemos intentando – y ese tipo de comunicación es la esencia de la gran composición. No importa lo que uno sienta – si el oyente no lo está sintiendo.”¹

“Gancho: Desde 1960 la expresión ‘gancho’ ha llegado a constituir el principal componente musical y lírico de una canción pop. Es la parte de la canción que el oyente casual recuerda con mayor facilidad, y por ende, con propósitos de mercadeo, es usualmente la parte de la canción que genera su título. Aun cuando el gancho de la canción puede ocurrir en

¹ Blume, Jason, “ You Can Write Hit Songs” www.jasonblume.com.

cualquier parte de la forma de la canción, usualmente se encuentra en el coro, de tal manera que se permita repetición frecuente y énfasis musical.”²

Mi aporte en este grupo de composiciones consiste en no descuidar los detalles puristas: escribir letras consistentes, de contenido y crear canciones para la venta que puedan ser exhibidas a los compradores, no en el formato de maqueta, sino, en un formato de excelente grabación y producción, con el fin de dar una imagen más clara del concepto de cada una de las obras de este conjunto.

El segundo grupo o conjunto está constituido por 3 composiciones "puristas" que hacen parte de mi proyecto de vida como cantautora, constituidas igualmente por estructuras tradicionales aún más sencillas - estrofa – coro -, donde la estructura no es lo más importante, sino la manera como se fusionan todos los elementos que conforman la composición.

Fueron concebidas, no con el fin comercial como primer objetivo, sino con la idea de generar un vínculo emocional mucho más íntimo y fuerte con el interlocutor, que es más fácil de establecer dado el formato elegido. Son composiciones más detalladas en los arreglos, exigentes en su construcción y con un formato instrumental alejado del tradicional dentro del género Pop, que se acerca más a públicos relacionados con el campo Pop Indie o Independiente.

Tienen un alto contenido de material que nace producto de la inspiración, en cuanto que el contenido emocional y subjetivo era mucho más intenso.

“Los compositores pueden considerar la expresión de sentimientos como el fin primordial, o dar mayor énfasis a la creación intelectual de figuras coherentes y satisfactorias – siempre asumiendo que aceptan la validez de los intentos por verbalizar acerca de sus instintos y procesos creativos.”³

² Doezema, Robert. Arranging 1. Berklee College of Music. P.5.

³ Whittall, Arnold. "Composition." *Intruduction*. In *The Oxford Companion to Music*, edited by Alison Latham. *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e1531> (accessed October 20, 2009).

Por lo anterior, las armonías están mucho más trabajadas y tienen un uso menos tradicional en comparación con las del grupo I. En los 3 casos, la música fue concebida primero y la letra nace como un producto del ambiente y las sensaciones sugeridas por la armonía y la melodía.

A pesar de esta división, es importante aclarar, que ambos aspectos del trabajo se mueven dentro del mismo lenguaje; dado a los principios de construcción básicos específicamente a nivel melódico y formal. El uso de estructuras sencillas y digeribles no permite que la audiencia pierda contacto o se distraiga fácilmente. Sin embargo, a pesar del uso de elementos comunes entre estos dos conjuntos, cada grupo tiene una manera específica de ser percibido. Mientras el primer grupo crea una sensación de percepción Global o percepción en bloque, el segundo da cabida a una percepción mucho más detallada de los elementos idiomáticos en cada instrumento. Percibir líneas melódicas independientes es mucho más sencillo puesto que su crecimiento es paulatino dado que cada instrumento aparece en lugares específicos.

Hay historias y experiencias que simplemente por cuestiones del lenguaje toman o pierden credibilidad en un idioma y son más complicadas o prácticas de escribir. Esto depende también de los rasgos culturales y las creencias de cada país.

Mi proyecto personal como cantautora es un proyecto que quiero lanzar en el terreno indie o underground, comenzando por los espacios independientes a nivel urbano, preferiblemente fuera del país, en cuanto que sé que el estilo de música que estoy desarrollando no hace parte del estilo de música que se mueve en la radio en mi país. Por esta razón mi plan consiste no solo en la auto promoción en línea, constante y efectiva, sino en llevar mi proyecto a pequeñas discográficas indie británicas y americanas que puedan estar interesadas en él.

Sin embargo no puedo negar la influencia directa del pop latino y mucho menos olvidar el público latino, dado que yo también pertenezco a él. Al momento de escribir canciones

para vender bajo el género pop latino, prefiero escribirlas en español dado que es un fin puramente comercial. Las historias que escribo no necesariamente están relacionadas con mi vida y puedo tener una mirada un poco más objetiva acerca del propósito de cada una de ellas a la hora de hacer cambios, realizar arreglos etc. Aunque el público latino no tiene mucho poder adquisitivo, obtiene ilegalmente la música por Internet y esta siempre al tanto de los últimos lanzamientos musicales.

La dualidad de lenguajes esta realizada con los 3 objetivos:

- a. Promocionar una serie de composiciones dentro de mercado latino a partir del desarrollo de una escritura basada en parámetros y estructuras funcionales dentro del género pop/rock latino.
- b. Desarrollar una propuesta de escritura compositiva en español que se mueva dentro de un mercado que hace parte de mi realidad laboral, dado que en este instante vivo en un país en donde el mercado esta dirigido fuertemente a un target joven influenciado por las músicas latinas, en especial las españolas y mexicanas.
- c. Desarrollar un proyecto personal con aquellos aspectos que considero como parte importante del desarrollo de mi individualidad y mi lenguaje comunicativo personal dentro de la composición, con un objetivo más purista, un desarrollo más detallado de los arreglos y el manejo del idioma inglés como un sello personal y una forma de dirigir el mensaje a un mercado internacional, dado que la música se caracteriza por tener un lenguaje musical anglo.

4. MARCO REFERENCIAL:

4.1 El pop

En su artículo “Pop”, Richard Middleton define el género como un término aplicado generalmente a un grupo particular o popular de géneros musicales para públicos especialmente jóvenes, cuyos orígenes datan de los años 50s en países como USA y Gran Bretaña principalmente, como una manera de referirse al Rock & Roll y a los nuevos estilos musicales de las juventudes que el género influenciaba y cuyo auge se da fuertemente hacia la segunda mitad del siglo XX.

La música pop ha logrado expandirse a nivel mundial gracias a los cambios y desarrollos en las tecnologías musicales (mejores estudios de grabación, el Midi, el sampler, técnicas de grabación más sofisticadas, micrófonos con mayor recepción y fidelidad, nuevo software) y no musicales (Internet, radio, televisión) que han permitido que el género traspase fronteras. Llegando a muchísimos rincones del planeta en donde el pop ha creado nichos y nuevos “híbridos” musicales.

“La llegada de la tecnología de los micrófonos inició la era de ‘crooners’ como Bing Crosby y Frank Sinatra, quienes desarrollaron un estilo de canto íntimo y conversacional. Usando la nueva tecnología de grabación, se convirtieron en las primeras súper estrellas de la era de la radio, y sus voces fueron perfeccionadas para crear la ilusión de una conversación íntima. Esta nueva generación de cantantes estaba mucho más preocupada por crear un espacio privado para escuchar la música, que por la demostración pública de poderío vocal. Los inicios del mercado adolescente, predominantemente femenino, para música popular grabada, centrada en un individuo masculino fueron establecidos.”⁴

Las innovaciones en la instrumentación, el desarrollo de equipos de sonido en vivo, Las nuevas maneras de distribuir y consumir la música (desarrollo del fonograma hacia el disco de 78 revoluciones por minuto; El paso del CD a la música digital.) facilitan el acceso de la gente a músicas pop americanas y británicas en todo el mundo y a nuevas

⁴ Richard Middleton, et al. "Pop." In *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46845> (accessed October 20, 2009)

propuestas pop como la del pop latino y el pop japonés.

“El impacto de las nuevas tecnologías como la televisión (para 1955 65% de los hogares americanos tenía un set) y el radio transistor, importados de Japón, retaron las maneras en las cuales la música era consumida. Las estrellas de pop debían tener una presencia visual y estar en capacidad de proyectar una identidad definida a través de la radio. Los radios transistores hicieron que el consumo del sonido fuera portátil, ayudando a crear el espacio para los adolescentes para estar fuera de la cultura paterna en un sentido físico, y reclamar las nuevas formas de la música como propias.... La televisión, la radio, el cine, la música grabada, y periódicos y revistas de circulación masiva, crearon una red de individuos con intereses e ideas comunes, quienes, a pesar de esto, empezaron a sentirse ‘atomizados’, solos entre la masa (Bradley, A1992, p.94). Por ende, el auge de las nuevas tecnologías definió un nuevo y diferente mercado de baby boom juvenil para la música popular.”⁵

La Hegemonía de la cultura occidental durante el transcurso de la Segunda Guerra Mundial, hacen inevitable que las modas de la época se dieran en lenguas inglesas, provenientes específicamente de Estados Unidos e Inglaterra, y que se generaran respuestas musicales inmediatas a este tipo de influencias. En el proceso de expansión de la música pop se pueden identificar varias etapas:

“Hacia mediados y fines de los 1950’s, rock and roll, siguiendo su aparición en Estados Unidos, se extendió hacia Europa. Incluso en América, era aun solo uno de los estilos de música populares entre muchos. A principios y mediados de 1960, las adaptaciones que hicieron grupos británicos del nuevo estilo, encabezadas por los Beatles ‘invadieron’ Estados Unidos; el rango de híbridos de pop/rock que resultó se extendió ampliamente en todo Europa y hasta cierto punto, en grados variados, mas allá. En estas áreas el pop era, o estaba en vías de convertirse en el estilo musical popular dominante. Entonces, en los años 70’s, un salto aun mayor en el alcance global de la industria musical occidental, junto al impacto de una nueva tecnología (digitalización) y nuevos portadores de sonido (cassettes, CDs), virtualmente completaron la difusión mundial del pop occidental, pero al mismo tiempo estimularon el desarrollo de innumerables estilos híbridos y

⁵ Richard Middleton, et al. "Pop." In *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46845> (accessed October 20, 2009)

autóctonos.”⁶

La incorporación de géneros de aceptación popular como el Rock hacia los 60s, generan una confusión a la hora de definir el término “pop”; sin embargo con el tiempo se ha podido llegar de manera clara a una definición del mismo a partir de una diferenciación técnica y sensorial con otros géneros, por ejemplo con el rock:

“Brevemente, aunque la distinción – como se realiza en contextos particulares – a menudo tiene validez estilística (el ‘rock’ generalmente se piensa como mas ‘duro’, mas agresivo, de mayor improvisación, y mas cercanamente relacionado con raíces afroamericanas, mientras el ‘pop’ es mas ‘suave’ mas ‘arreglado y deriva sus raíces en patrones musicales populares viejos), el límite es confuso, movable, y controversial. Fundamentalmente es una división ideológica que lleva más peso: el ‘rock’ es considerado más ‘auténtico’ y cercano al ‘arte’, mientras el ‘pop’ es considerado como más ‘comercial’, y un ‘entretenimiento’ más obvio. Debido a éstas dificultades de definición, el espectro completo de estilos comúnmente agrupados bajo ‘pop’ y ‘rock’ son considerados unidos aquí.”⁷

4.2 Características históricas del pop en Norte América:

- a. Tiene sus primeros orígenes en el blues, el jazz, el gospel y la música country blanca y un desarrollo posterior producto de la interacción cultural entre las músicas negras y blancas. Esta interacción termina en creación de un marco de referencia musical en el que comunidades raciales separadas pueden encontrarse en un mismo punto a nivel musical, dado que las formas culturales apelan a todo tipo de públicos.

“El jazz, jump blues y rhythm and blues de los 30s y 40s establecieron convenciones cruciales para estilos populares posteriores: la energía rítmica y el estilo riff de la banda de Count Basie; los solos punzantes de saxofón y la energía sexual de Wynonie Harris; los pequeños combos influenciados por el jazz de la escena de Los Angeles Central

⁶ Richard Middleton, et al. "Pop." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46845> (accessed October 20, 2009)

⁷ Richard Middleton, et al. "Pop." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46845> (accessed October 20, 2009)

Avenue; la fusión de estilos de blancos y negros que se oían en la música de Louis Jordan; el éxtasis de gospel que cantantes como Sister Rosetta Tharpe, Little Richard y Ray Charles le dieron a la música laica; la creación de T-Bone Walker de una guitarra eléctrica de estilo blues que Chuck Berry luego desarrollaría en los fundamentos de la interpretación de la guitarra eléctrica.”⁸

- b. Las constantes migraciones del sur hacia el norte, y del campo a la ciudad, instalan grupos de intérpretes no entrenados en el campo profesional, que reemplazan a compositores, arreglistas, orquestadores, cantantes y orquestas profesionales fuera del mercado de la grabación y logran encontrar un lugar en el mercado al estimular la creación de disqueras independientes.
- c. Gracias a la mezcla cultural, las migraciones y la tecnología se logró a exponer a los músicos trabajadores sureños de clase media a un público que no conocía sus técnicas compositivas ni su sensibilidad,
- d. Su éxito inicial y crecimiento monetario, irónicamente, se debe en un principio a la interpretación de músicas negras como el rock and roll no por artistas de color, sino por cantantes blancos.

4.2.1 1950 – Rock and Roll

- a. La inclusión de elementos del rhythm and blues negro a las composiciones de los músicos sureños americanos como Jerry Lee Lewis, Elvis Presley y Carl Perkins que permiten la ruptura en las barreras raciales en los espacios públicos y los grandes conciertos. La distribución de la música en discos, rocolas y radio y el gran interés de los jóvenes blancos por la música rhythm and blues de los músicos negros como Alan Freed, fortalece el proceso de rompimiento del racismo musical.

⁸ Richard Middleton, et al. "Pop." In *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46845> (accessed October 20, 2009).

- b. Abolición del concepto de los géneros musicales basados en la raza y la idea de una audiencia separada racialmente, gracias a la llegada de un artista de talla mundial como Elvis Presley, quien tuvo un impacto profundo a nivel internacional y en la historia de la música.

4.2.2 1960 - Rock & Pop “El puente entre la primera generación del rock and roll y la Invasión Británica”.

- a. Aplicación de nuevas tecnologías musicales que incluyen las nuevas técnicas de grabación, los nuevos recursos electrónicos como el uso de teclados o sintetizadores y los nuevos efectos de distorsión que mejoraban su impacto gracias a una amplificación más poderosa .
- b. Inclusión de la mujer como personaje importante en el desarrollo del negocio de la música, con la llegada del Soul y el desarrollo de Motown. Grupos como The Chirelles, The Crystals, The Ronnettes and the Shangai-Las, fueron parte de la ola de grupos producidos por Phil Spector.
- c. Configuración de nuevos estilos a partir de la influencia de músicas de los 50s, la inclusión de nuevos instrumentos electrónicos y nuevas técnicas compositivas. Grupos como The Beach Boys, marcan la tendencia al mezclar líneas melódicas del doo-wop con secciones instrumentales propias del rock and roll para crear un nuevo estilo relacionado con las costumbres de la cultura californiana como el surf y el romance.

“Los ideales del arte rock y del rock progresivo de finales de los 60s y 70s eran a menudo mas elitistas; tomando como indicación Sgt Pepper’s Lonely Hearts Club Band, grupos como Moody Blues, Deep Purple, Yes, Pink Floyd y Emerson, Lake and Palmer, incorporaron técnicas musicales y referencias de música clásica y varias tradiciones no-occidentales en búsqueda de lo que vieron como una seriedad, complejidad y virtuosidad mayor.”⁹

⁹ Richard Middleton, et al. "Pop." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*,

- d. Se ubica el compositor como un elemento clave dentro de las disqueras, dado que constantemente debían realizar arreglos y composiciones para tener a disposición de grandes artistas como Aretha Franklin, Stevie Wonder, Smokey Robinson, Otis Redding, James Brown, Marvin Gaye, y grupos como The Miracles, The Four Tops y Diana Ross y las Supremes.
- e. Desarrollo del papel del compositor, alejado parcialmente del objetivo comercial, como un activista y transmisor de un mensaje de vida social y político:

“Los cantantes de folk, cuya mayoría eran activistas políticos, inicialmente pudieron haber evitado la instrumentación y actitudes del rock and roll debido a su posición dentro de la cultura comercial, pero la energía rítmica y tímbrica del rock lo hizo adecuado para la protesta, y crecientemente se empezó a asociar con movimientos de protesta, estilos y perspectivas de vida alternativos, y el quiebre de barreras sociales y de actitudes¹⁰

- f. Fortalecimiento del concepto de cantautor liderado por grandes mujeres como Joni Mitchell y Carole King, quienes se dedican a escribir música íntima y mucho más personal, del tipo confesional.
- g. Impulsó la creación de bandas británicas y al mismo tiempo el establecimiento de una clara división entre las técnicas compositivas que utilizaban los americanos y los ingleses:

“Las habilidades excepcionales de composición de John Lennon y Paul McCartney ayudaron a que los Beatles recibieran un nivel extremo de éxito popular y de la crítica, y produjeron canciones memorables y pegajosas en un amplio rango de estilos, incluso mientras exploraban formas musicales, armonías, técnicas de estudio e instrumentación inusuales, como fue demostrado en su influyente álbum *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club*

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46845> (accessed October 20, 2009).

¹⁰ Richard Middleton, et al. "Pop." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46845> (accessed October 20, 2009).

Band (1967).”¹¹

- h. La guitarra cambia su papel dentro del arreglo, convirtiéndose en el instrumento solista principal del rock.

“La técnica virtuosa de Jimi Hendrix reinventó la guitarra eléctrica, y el estilo blues de interpretación de Eric Clapton también inspiró a muchos seguidores. La música meditabunda de The Doors y los enérgicos ‘power chords’ de The Who (el intervalo de una cuarta o una quinta timbralmente distorsionado por un amplificador para producir tonos resultantes) ayudaron a definir una serie de precedentes cruciales para las décadas subsiguientes.”¹²

- i. Aparición del interés estético musical en el rock y la necesidad de generar diálogos acerca de la evolución de la música a nivel artístico:

“Otro desarrollo estético tuvo lugar en las páginas de dichas nuevas revistas como *Hit Parader*, *Rolling Stone* y *Crawdaddy*, y escritores como Lester Bangs, Dave Marsh, y Greil Marcus desarrollaron maneras de discutir acerca de los significados y la relevancia artística de la música rock, estableciendo la profesión del crítico de rock, y dando modelos influyentes para la crítica posterior.”¹³

5. 4.2.3 Los 70s.¹⁴

- Entre 1973 y 1978 el negocio de la música aumenta la eficiencia en el Mercado al establecer categorías musicales claras apoyándose en el establecimiento de formatos radiales definidos. Las comunidades musicales se fragmentan

¹¹ Richard Middleton, et al. "Pop." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46845> (accessed October 20, 2009).

¹² Richard Middleton, et al. "Pop." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46845> (accessed October 20, 2009).

¹³ Richard Middleton, et al. "Pop." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46845> (accessed October 20, 2009).

¹⁴ Richard Middleton, et al. "Pop." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46845> (accessed October 20, 2009).

aumentando la popularidad de la música rock (Zeppelin, Journey) y segregando las músicas negras especialmente las femeninas.

- La amplificación en vivo de cada uno de los instrumentos con control de balance y timbre (sonido en vivo) por un ingeniero de sonido especialista, se convirtió en una práctica estándar.
- Establecimiento de la idea de unificar el concepto de un álbum a través de la crítica social. (canción *Whats going on* en 1971).
- El estilo del cantautor introspectivo y de hacer confesiones personales se convierte en una tendencia fuerte. (James Taylor's *Sweet Baby James* (1970), Carole King's *Tapestry* (1970) y Joni Mitchell's *Court and Spark* (1974)).
- Las cantantes de Folk femeninas como Cris Williamson y Meg Christian, crean un estilo suave y ligero de rock pop acústico alternativo. Bruce Springsteen por su lado, comienza a establecer su sello musical combinando la aproximación personal de la composición propia de los cantautores, con la grandeza de productores como Phil Spector y su “pared de sonido”, letras que hablaban sobre sus experiencias personales y las preocupaciones de las clases trabajadoras y con un sonido roquero un poco más pesado inspirado en la pasión del Soul.
- Numerosas bandas de rock como Lynyrd Skynyrd, mezclan sus influencias de Blues y Country para enfatizar su identidad regional. Las mezclas de la guitarra Blues con el virtuosismo de los ritmos latinos por parte de Carlos Santana, muestran la variedad de identidades culturales del momento.
- Músicos como Miles Davis logran llevar el jazz a las listas de pop, gracias a su fusión con el rock, el funk y el jazz modal en su disco *Bitches Brew* en el año de 1969.
- Gente marginada musicalmente entra la escena pop a través del cantante jamaicano Bob Marley, quien con su música Reggae logra un inmenso éxito en

los Estados Unidos. Las influencias del reggae en la música popular americana están claras en los acordes fragmentados fuera del beat y en las líneas melódicas del bajo.

- Nuevas tendencias en las bandas de la escena rock (Zeppelin, Black Sabbath y Deep Purple) que empiezan a explorar nuevas distorsiones, mayores volúmenes, letras más agresivas que abarcaran temas ocultos, místicos y de paranoia y baterías mucho más pesadas.
- Incrementa la importancia del instrumentista en cuanto que la interpretación de solos virtuosos se convierten en parte del éxito de las bandas de rock del momento (Van Halen).
- La experiencia del concierto se vuelve importante para el heavy metal en cuanto que era muy poco popular en las cadenas radiales y a la experiencia deslumbrante de los trajes que usaban los intérpretes. Grupos como Kiss, Judas Priest, Aerosmith y AC/DC suben a la cima.
- Llegada de la música disco, caracterizada por ser una música para cantantes virtuosas y divas, por usar un lenguaje dialéctico alejado del patrón bajo-bombardoblate del pop rock y por usar técnicas de la música gospel. Se abre a nuevas estructuras formales.
- Nacimiento del Punk rock con un estilo mucho más arriesgado gracias al uso de las tecnologías; sintetizadores, cornos y cuerdas Midi acompañaban las guitarras distorsionadas poco virtuosas, dado que consideraban la agilidad como algo artificial y elitista. Extiende los aspectos bélicos de la tradición del rock and roll

6. 4.2.4 Los 80s.¹⁵

¹⁵ Richard Middleton, et al. "Pop." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46845> (accessed October 20, 2009).

- Uso de Drum machines, samplers, sintetizadores, computadoras personales y secuenciadores que permiten a los músicos crear cualquier sonido imaginable y a usar música ya existente como material compositivo, además de manipular y guardar el sonido como información digital.
- La expansión del cassette y la introducción del disco compacto incrementa la calidad de la reproducción y aumenta las ganancias de la industria, dado que costaba poco producir un disco y era vendido a precios mucho más elevados.
- Incremento de la popularidad de los artistas gracias al inicio de la transmisión de videos en 1981 por la cadena de televisión MTV. La cadena además abría espacios para bandas cuya música no era transmitida por las distintas cadenas radiales y hacía énfasis en el sexismo (Madonna fue una de las primeras en hacer de sus videos un espacio para representar lo sexy).

“ el éxito mundial de Thriller de Michael Jackson, que vendió 40 millones de copias a nivel mundial, ayuda a romper con las políticas racistas iniciales de MTV”

- Influencia de los modelos armónicos, analíticos, virtuosos y pedagógicos de los modelos clásicos de Bach, Vivaldi y Paganini en la guitarra eléctrica.
- El Heavy metal crece para convertirse en el género dominante del pop al final de los años 80tas. (Iron Maden, Def Leppard) composición de canciones pegajosas con altos niveles de producción son una clara influencia para los géneros posteriores.

4.3 Los 90tas.¹⁶

- Período marcado por el bajo desarrollo tecnológico. El sampleo y los secuenciadores se convierten en herramientas vitales para la composición. Sin

¹⁶ Richard Middleton, et al. "Pop." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46845> (accessed October 20, 2009).

embargo las leyes de derechos de autor o Copyright a través de las leyes hace más difícil la oportunidad de samplear grabaciones ya existentes libremente.

- Aumento en la venta de CDS por encima de los Cassettes. El Internet emerge como un lugar importante para distribución y el cambio de música.
- Creación del formato MP3, el cual preservaba mucho la calidad de la música original en WAV, permitiendo el intercambio musical de manera rápida y sencilla entre ordenadores personales.
- Incremento de la piratería.
- Expansión del Pop latino al final de la década, impulsado por los cambios demográficos que estaban haciendo de Usa una nación aún mas diversa culturalmente.
- Posicionamiento del Rock alternativo, el Country y el Rap como géneros controversiales.

4.4 El Compositor vs. el cantautor

El término cantautor o “Singer songwriter”, se usa para referirse a cantantes-compositores-interpretes que derivan sus raíces del folk, el country y el blues. Un rasgo definitivo de este término consiste en que las letras y la música de estos artistas son consideradas como inseparables de su interpretación.

3 de las características más importantes son:

- Las temáticas de su trabajo tienen un aire de introspección, y esta sensación es en parte permitida gracias a la idea de intimidad que permite el micrófono.
- En sus grabaciones e interpretaciones prevalece una relación simbiótica entre los

cantantes y sus instrumentos, usualmente guitarra o piano.

- Percepción más detallada del arreglo comparada con la percepción global de las composiciones enteramente comerciales.

Por el contrario el compositor puede desarrollar una visión totalmente objetiva sobre una composición dado que no es obligatoria la relación entre su experiencia personal con el contenido del texto y de la música que escriba. El compositor generalmente escribe masivamente (Songwriting Book) ya que en general sus composiciones van dirigidas hacia otros artistas que buscan a través del compositor canciones que resalten las habilidades del intérprete y los gustos del mismo.

5. METODOLOGÍA

La composición de este proyecto se da bajo una metodología sencilla en varios pasos:

- Establecimiento de un marco referencial, en este caso el pop.
- Elección de Tonalidad y Armonía.
- Interpretación de la misma en un instrumento armónico, en este caso piano o guitarra.
- Estructuración de un plan formal a partir de la armonía elegida.
- Improvisación melódica y rítmica sobre la armonía elegida
- Selección de los mejores motivos o motivos de más agrado de la improvisación y desarrollo de los mismos en cada sección.
- Desarrollo de un texto que se acople al carácter de la melodía y a los giros de la misma, respetando a nivel rítmico los acentos de cada idioma.
- Composición de arreglos en el formato instrumental elegido.
- Producción de una maqueta midi/audio en Garage Band y Reason para percibir el funcionamiento de los arreglos y crear las bases para la grabación.
- Grabación de instrumentos en el siguiente orden: Batería, Cuerdas, Pianos, Bajo, Guitarras Acústicas, Voces y otros instrumentos pequeños como la melódica y la pandereta.
- Producción de Secuencias midi.

- Edición y Mezcla en Protools. y Garage Band.
- Masterización

Para la creación de las melodías, no solo use la técnica y la teoría, sino la teoría aplicada a la inspiración:

“Los recuerdos propios de los compositores tienden a estar naturalmente mas relacionados con los asuntos mas generales y fundamentales de la inspiración y el esfuerzo, y a evitar descripciones detalladas de las técnicas que se ensayan y aplican.”¹⁷

“(...) es apenas posible cuantificar la relación entre instinto e intelecto, conciente e inconsciente en el proceso de composición. Es posible someter los resultados de dicho proceso – el trabajo finalizado – a un análisis riguroso, pero es considerablemente mas difícil reproducir las etapas del proceso con alguna seguridad de precisión; es también difícil recapturar los efectos inmediatos al oír una composición en cualquier miembro individual de un público.”¹⁸

¹⁷ Whittall, Arnold. "Composition." *Study and Method*. In *The Oxford Companion to Music*, edited by Alison Latham. *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e1531> (accessed October 20, 2009).

¹⁸ Whittall, Arnold. "Composition." *Intruduction*. In *The Oxford Companion to Music*, edited by Alison Latham. *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e1531> (accessed October 20, 2009).

6. ANÁLISIS

Título de la canción: My inmortal

Compositores: Ben Moody, Amy Lee and David Hodges

Tonalidad: La Mayor

Métrica: 4/4

Es de gran interés notar que existe un desarrollo claro en la evolución de las progresiones armónicas entre las secciones. El uso del peda en A en la introducción tiene la intención clara de marcar el campo armónico en el que se desarrolla la canción, sin embargo la presencia del vi y el iii grado en secciones tan importantes como el coro marcan un contraste muy fuerte entre modos, incrementando la tensión, elevando las emociones y el carácter impreso por el texto y retardando la llegada al primer grado; llegada que sólo sucede en los finales de cada coro. El poco uso de la llegada hacia La mayor hace parte del concepto de imprimir mayor carácter al resaltar la emoción y los sentimientos de tristeza y aflicción que acompañan del texto.

Esta pieza es clave en cuanto que es claro que el compositor entiende como deben ser manejadas las tensiones no solo armónicas sino musicales en general. El ritmo armónico es un elemento vital para el establecimiento de direcciones claras y la articulación entre las secciones. esta relacionado con los cambios de armonía en momentos específicos de una métrica determinada.

En my inmortal, el ritmo armónico se mantiene estable en las estrofas sobre un pedal de A, cambiando sólo por compás. en los puentes comienza con 2 acordes por compás, pasando a 3 acordes justo antes de entrar al coro. Este crecimiento armónico acumula energías y tensión que sigue incrementándose a través de la duración del coro dado que la tónica no llega sino hacia el final del mismo. Justo antes del final del coro hay un cambio fuerte en el ritmo armónico, presentando el acorde de dominante bajo un ritmo armónico de acorde por compás, buscando una transición más orgánica hacia el interludio instrumental que va antes de la reexposición.

La primera aparición de la subdominante de IV y ii grado, D y Bm, esta en el puente. Esta es la primera sonoridad completamente nueva después del pedal de A en la estrofa. De esta manera la armonía articula la forma y da paso a una nueva sección y a la apertura de nuevas tensiones que se van construyendo lentamente, apoyadas por el cambio en el ritmo armónico.

Una sección bien interesante, que demuestra el desarrollo armónico es el solo instrumental o sección de improvisación. Todos los instrumentos que hacen parte del arreglo, hay mayor volumen armónico (mayor cantidad de notas en el acompañamiento) dado a que la densidad rítmica aumenta y genera mayor de coincidencias interválicas. Cuenta con la misma armonía del coro, incluyendo unas pequeñas variaciones a nivel armónico, como el reemplazo de acordes: un E/D que pasa a ser un IV grado completo en fundamental sin agregados los cuales tienen la tendencia de suavizar las frecuencias de dominante del espectro armónico dado al color que generan.

Hacia el final el ritmo armónico vuelve a regresar al propuesto en la estrofa inicial, dirigiendo el final de la pieza hacia el mismo carácter con el que comenzó.

7. COMPOSICIÓN

7.1 ANÁLISIS DE LAS CANCIONES

Título: Blue

Tonalidad: La bemol mayor

Métrica: 4/4

Formato instrumental: Voz, Cuarteto de cuerdas, Guitarra Eléctrica y Piano Acústico.

Idioma: Inglés

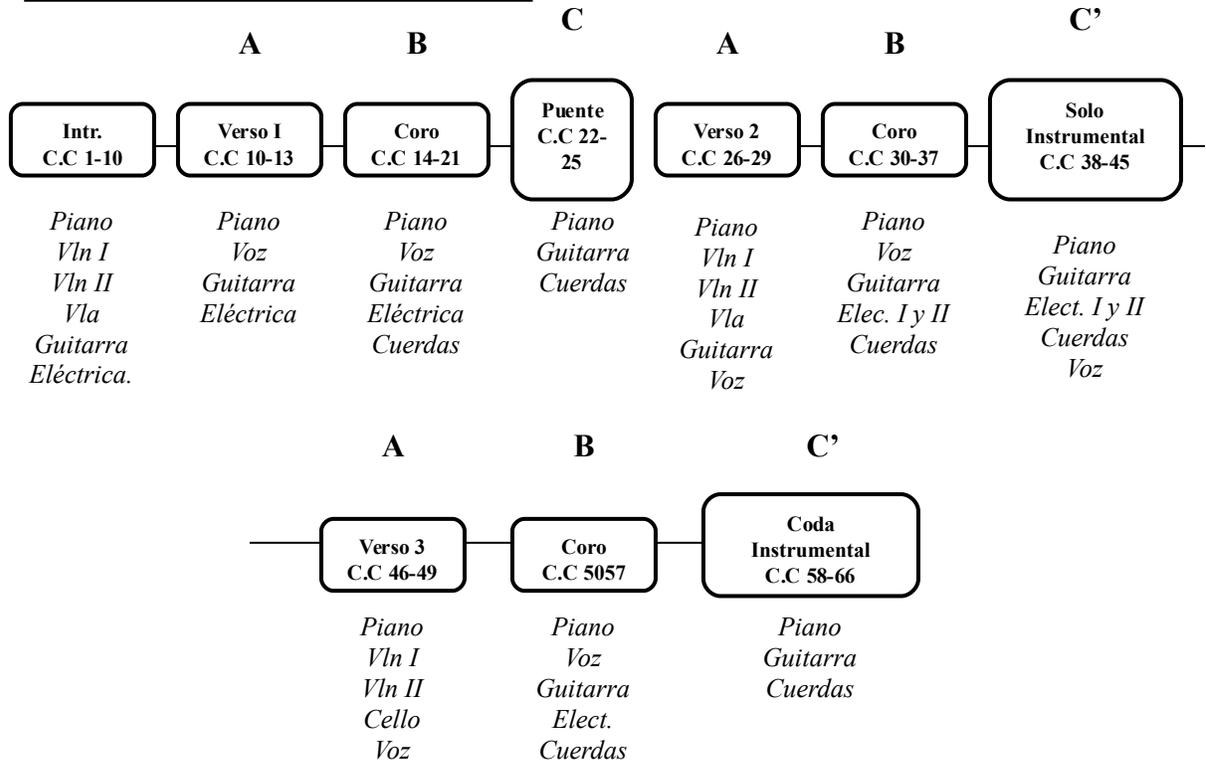
Tempo: negra= 65 bpm

Características:

- Contraste armónico y melódico que apoya la articulación entre las partes que componen la forma, en especial estrofa y coros, debido al cambio entre el carácter modal de la melodía de las estrofas y el carácter tonal de los coros.
- La articulación de las partes no solo se apoya en los cambios de dinámica, textura, figuración y articulación presentes en arreglo de las cuerdas (de pizzicato a legato, de marcato a legato y viceversa), sino también al hecho de que la llegada a la tónica se presente solamente al inicio de cada coro y no al inicio de cada estrofa, como se usa de forma tradicional.
- Desarrollo del concepto expresado en el texto, que evoca el pasado y las memorias a través de la composición, los arreglos y producción. El uso de reverberaciones naturales y digitales, el contraste de textura y los cambios dinámicos fuertes entre las partes.
- Configuración de “Hook” o gancho melódico en el coro que esta configurado por figuras rítmicas más largas en el coro y grados conjuntos melódicos seguidos por un salto de cuarta hacia la tónica, a diferencia de las estrofas en donde la melodía se mueve principalmente por terceras.

- Manejo del cuarteto de cuerdas y piano como un grupo de instrumentos importantes para el crecimiento dinámico de la canción y la articulación formal de las partes. No están configurados como elemento más de la producción sino como un instrumento con un lenguaje y una identidad propia dentro de la obra.
- Desarrollo melódico sencillo bajo un material primario de corcheas expuesto en la introducción y entre cuyas técnicas de desarrollo se encuentran la aumentación rítmica e interválica.
- Uso de la guitarra eléctrica y bajo un lenguaje diferente al usado tradicionalmente en el pop. Uso de delays, pads y distorsiones como base rítmica.
- Ritmo armónico por compás; por ende no hay mucho movimiento y se mantiene el carácter espacial.

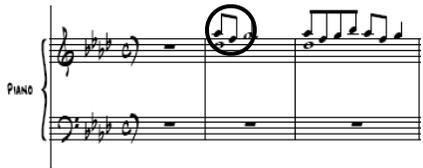
a. Estructura Formal e Instrumental:



b. Armónico:

<u>Introducción:</u>	Db – Db – Fm – Eb x2	→	IV – IV – vi – V x2
<u>Versos:</u>	Db – Db – Fm – Eb x2		
<u>Coros:</u>	Ab – Db – Fm – Eb x2	→	I – IV – vi – V x2
<u>Puente Instr.:</u>	Db – Db – Fm – Eb x2		
<u>Solo:</u>	Db – Db – Fm – Eb x2		
<u>Coda:</u>	Db – Db – Fm – Cm11/Eb – Db – Db- Fm – Eb - Ab		

Motivos Melódicos y Desarrollo:



b. Melodía Estrofa c.c 10-11



c. Melodía Coro c.c 13-14



a. Introducción c.c 1-3

Desarrollo de los arreglos:

Introducción:

Piano: presentación de los motivos rítmicos y melódicos de la estrofa en un registro agudo. En c.6 se abre hacia el registro grave en mano izquierda, usando quintas paralelas que aportan al carácter espacial de la canción.

Cuerdas: en esta sección funcionan como colchón armónico. Constituyen un solo plano

que se va configurando a medida que entran los instrumentos. Solo aparecen violín I, II y viola. Legato todo el tiempo.

Guitarra:

Verso I

Voz: melodía por terceras y grado conjunto en un registro vocal medio.

Piano: doblaje de melodía en mano derecha una octava arriba. Uso de acordes en mano izquierda con fundamental duplicada y quinta, sin tercera.

Piano: acompañamiento sencillo libre en acordes de la armonía.

Cuerdas: configuración paulatina de los 3 planos. Uso del legato.

Plano de Fondo: constituido por las notas fundamentales de los acordes de la armonía en el cello.

Plano medio: representado por violín II y viola, incluye la figuración rítmica más pequeña (semicorcheas). Añade movimiento dentro de la estática armónica no solo por la figuración sino por el juego de las dinámicas.

Plano frente: se evidencia en la segunda parte del coro en c.18. violín I dobla la melodía de la voz en la misma octava.

Interludio Instrumental:

Cuerdas: movimiento en bloque en un solo plano, usando el material usado en el coro en el plano medio. Configurado inicialmente en notas largas, que se transforman en un acople a 4 voces en semicorcheas. Uso del legato.

Piano: acompañamiento libre en acordes sencillos.

Verso II:

Piano: Aparición de notas agudas ad libitum.

Cuerdas: reducción de la textura a 2 planos. Ausencia del plano frontal en las cuerdas.

Plano medio: formado por violín I y II. Ambos configuran una triada en primera inversión del acorde de Db en pizzicatos.

Plano Fondo: configurado por cello y viola quienes llevan la nota fundamental de la armonía propuesta en cada compás. Viola dobla el cello una octava arriba. Pizzicato.

Coro II – Primera parte c.c 30-33:

Piano: pedal en A en 2 octavas en mano izquierda.

Cuerdas:

Plano frente: violín I duplica melodía de la voz en la octava original.

Plano medio: pedal en A en violín II configurado por saltos de cuarta y bordados al A.

Plano fondo: presencia de las notas fundamentales de la armonía en cello y viola.

Segunda parte c.c 34-37:

Piano: Acompañamiento libre en los acordes correspondientes al coro.

Plano frente: doblamiento a 2 octavas de la melodía de la voz en violín I y viola.

Plano medio: configurado en el violín II, contiene la línea melódica de la viola de c.c 30.33.

Interludio Instrumental

Piano: acompañamiento libre en acordes. Poco movimiento rítmico.

Cuerdas:

Plano Fondo: fundamental y quinta del acorde del compás en cello y viola.

Plano frente: intercalado entre violín I y II. Juego pregunta y respuesta entre ambos.

Verso III: Reducción máxima de la textura para llegar con más fuerza al clímax.

Piano: terceras menores ascendiendo del registro medio al agudo.

Cuerdas:

Plano medio: configurado por violín I y II. Forman intervalos de tercera mayor en pizzicatos con las notas estructurales de la armonía,

Plano fondo: notas largas en la fundamental del acorde en pizzicatos.

Coro Final:

Piano: abre su registro bajo el uso de acordes libres dentro de la armonía propuesta. En la segunda parte entra el segundo piano con un pedal en A en registro agudo.

Cuerdas:

Plano frente: doblaje melódico original y ala octava en Violín I y II.

Plano fondo: notas largas en cello en intervalos de quinta.

Plano medio: pedal en A donde resalta el intervalo de cuarta hacia la tónica.

Preludio final: reexposición de la dinámica inicial.

Piano: Acompañamiento sencillo libre con poco movimiento finalizando en arpeggio.

Cuerdas: vuelven a configurar un colchón armónico en notas largas. Violín I y II salen un poco hacia el plano frontal hacia el final.

Guitarras Eléctricas:

Introducción: Chorus+ delay + overdrive : uso de acordes y arpeggios.

Coro I y II:

Guitarra I: Ostinato en el registro bajo con una guitarra Clean + Chorus + delay.

Guitarra II : Acordes más Arpeggios con una guitarra con tremolo, drive y delay.

Coro III:

Uso de las guitarras anteriores más inclusión de una melodía Solo más power chords con drive.

7.1.2

Título: Enough

Tonalidad: Mi mayor

Métrica: 6/8

Formato instrumental: Voz, Coros, Cuarteto de cuerdas, Guitarra Acústica y Piano Acústico, Melódica, Glockenspiel.

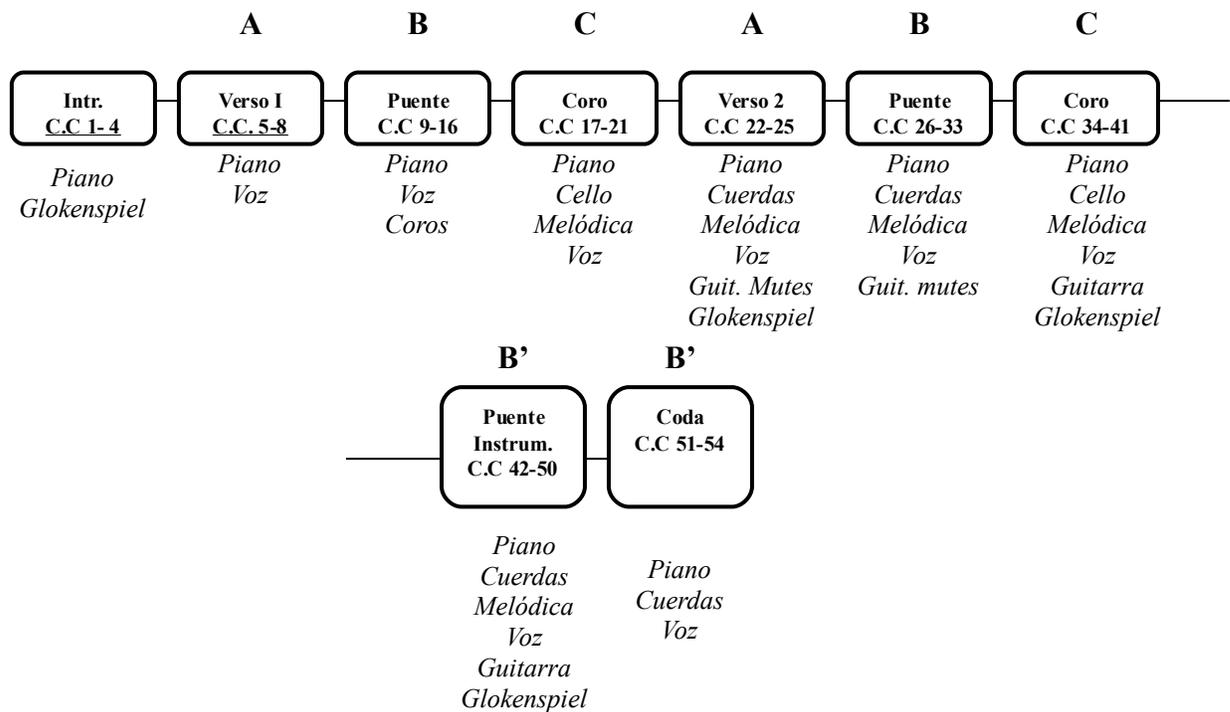
Tempo: corchea = 54 bpm

Características:

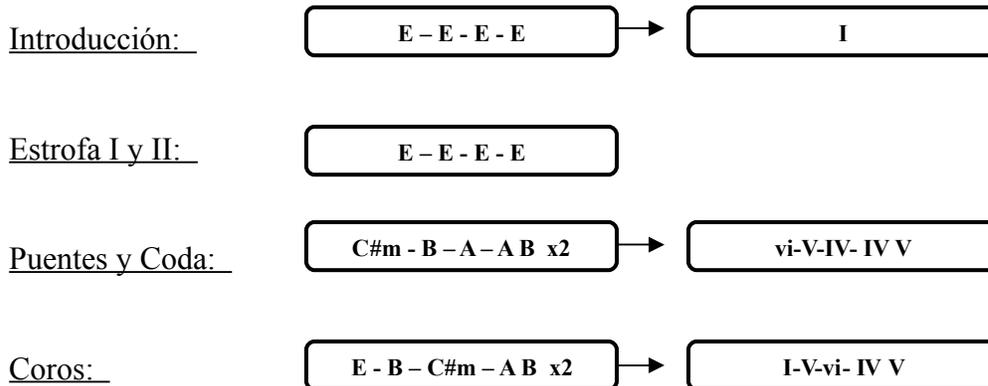
- Desarrollo de secuencias melódicas en el puente y el coro a partir del material propuesto en la introducción en el piano el cual se caracteriza por el uso de grados conjuntos y el salto de cuarto tanto ascendente como descendente.
- Entre las técnicas de variación melódica están: la transposición, el espejo rítmico (c. 12 y c. 16) y la aumentación.
- Crecimiento dinámico que se configura a partir de la aparición paulatina de cada instrumento y el cambio de articulación en las cuerdas entre las secciones.
- El “hook” melódico no se encuentra en el coro sino en la estrofa, en donde se reitera el material propuesto en el piano.
- Aunque el piano y las cuerdas funcionan como un acompañamiento a la voz principal, ambos son entidades independientes en ciertas secciones como la introducción en el caso del coro y el puente instrumental en el caso de las cuerdas, es decir en secciones donde la voz no es lo más importante.
- Se articula formalmente por el cambio entre figuraciones rítmicas, texturas, ritmo armónico y las articulaciones de las cuerdas. La melodía en el coro es suficiente para acentuar el paso a esta sección ya que esta configurada como un gran melisma.
- Uso de técnicas básicas de orquestación y arreglos como el uso de quintas en el cello, la duplicación melódica en la octava original y una más arriba, la duplicación de la fundamental del bajo y la construcción de pedales.

- Configuración de coros una tercera por abajo y por encima de la línea melódica líder.
- Exposición del carácter a con la introducción del piano sobre un pedal de Tónica. La tónica no vuelve a aparecer sino solo hasta el melisma del coro.
- De carácter mucho más íntimo, por lo cual la producción, en la mezcla, trae a las cuerdas al plano de frente para percibir mejor cada detalle.

Estructura formal y arreglo



Estructura Armónica:



Puente Instrumental:

E - B - C#m - A B - E - E - C#m - A B - E- C# A- A B

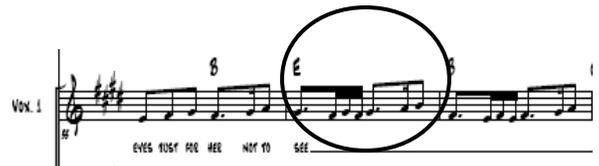
Motivos Melódicos y Desarrollo:



a. Material de la intr. c.c 1-2



b. Material de la estrofa c.c 5-8



c. Material del Coro c.c 33-35

Desarrollo de los Arreglos:

Introducción:

Glockenspiel: entra en la mitad de la introducción generando contraste tímbrico.

Piano: Pedal en E en mano izquierda y exposición de la melodía del verso en mano derecha. Presenta la tonalidad, el carácter y el material melódico base de la canción.

Verso I:

Piano: se maneja de igual forma que en la introducción. Doblaje melódico en la octava original resalta la melodía.

Puente:

Piano: Doblamiento del bajo para articular la sección y dar más peso al contraste en menor. Cambio en la figuración, ingresando arpeggios ascendentes sin quinta en el bajo para dar mayor movimiento a esta sección y así mismo contraste.

Voces: armonización de la melodía principal a dos voces, ambas una tercera abajo,

independizándose cada una al final de la primera parte del puente.

Coro: Primer Contraste instrumental fuerte y rítmico melódico debido al uso del melisma.

Voz: Cambia del no legado al uso del melisma dentro de una sola palabra, en una melodía secuencial.

Melódica: aparición inicial en quintas, formadas a partir del acorde propuesto, con inclusión posterior de la tercera. Cambios en la disposición del acorde (inversión) para construir una línea melódica que conduzca hacia el F de la dominante en c.c 26-27.

Cello: entra en c.c 23 para anunciar la llegada de las cuerdas como nuevo elemento instrumental. Forma una línea melódica sencilla en legato, compuesta por las notas fundamentales de los acordes de la armonía. Cambia su ritmo armónico en c.26 para impulsar la llegada al calderón.

Reexposición: determinada por la inclusión del cuarteo de cuerdas.

Verso II

Piano: pasa a un segundo plano. Funciona como acompañamiento sobre un pedal de E incluyendo la notas estructurales en la mano derecha. La figuración del piano en el bajo dobla la figuración propuesta por las cuerdas, aportando mayor movimiento a la canción.

Cuerdas:

Plano Fondo: Configurado por violín II y cello. Llevan las notas fundamentales del acorde de tónica en marcato.

Plano medio: figuración en semicorcheas en la viola, configuradas como un salto de quinta ascendente (B-E), acentuando la tónica.

Plano frente: notas estructurales de la melodía de la voz.

Melódica: notas estructurales de la melodía sobre un pedal de E.

Glockenspiel: duplicación de la melodía de la voz, una octava arriba.

Guitarra Acústica: inicia muteos en los acordes de la armonía hasta el final de la pieza.

Puente: el puente esta articulado en dos partes: Primera parte c.c 26-29 y cc 30-33.

Piano: Figuración del bajo se conserva, mientras que la mano derecha pasa a realizar el doblaje melódico de la línea de la voz. En la segunda parte del puente, se mantiene la figuración en la mano izquierda y la línea melódica de la voz, es duplicada a dos octavas.

Voces: Armonización de la línea melódica de la voz a 3 voces: una tercera arriba y una tercera abajo. No hay voces en la segunda parte del puente.

Cuerdas: la figuración del cello y la viola se mantiene, mientras que violín II pasa a ser parte del plano del frente bajo una duplicación de la melodía principal, la cual va a ser duplicada una tercera arriba por el violín I. En segunda parte del puente, por el contrario, el violín II regresa al plano de fondo junto con el cello, mientras que el violín I regresa a las notas estructurales de la melodía principal. La viola por su parte mantiene el pedal de la primera parte.

Melódica: conducción sencilla a 3 voces con los acordes de la armonía.

Coro 2: Cambio en las texturas por cambio de articulación en las cuerdas. Hay mayor movimiento dado a la aparición de figuras rítmicas más pequeñas.

Piano: doblamiento a la octava de la melodía principal. En c.37 hay un pequeño cambio rítmico que articula el cambio de registro en el cual la melodía se duplica en la cuarta y quinta octava del piano en la mano derecha. La mano izquierda por su parte se mantiene las fundamentales del acorde en una figuración de corcheas.

Cuerdas: se plantean 3 planos diferentes a los anteriores

Plano fondo: quintas en notas largas en el cello.

Plano medio: configurado por viola y violín I quienes se encuentran sobre un pedal de tónica arpegiado en pizzicatos. A manera de orquestación, el violín I se une a la viola, justo después de la primera semicorchea.

Plano frente: doblamiento de la melodía en violín II. En el c.38, el violín II pasa a ser plano de frente junto al violín I, doblando la melodía en la octava real y una más arriba.

Solo Instrumental:

Piano: Pasa a ser plano de acompañamiento con un ritmo constante en corcheas. Utiliza un pedal melódico con una melodía cuyas notas cambian de función según el acorde que acompañen.

Cuerdas:

Plano medio: saltos de cuarta descendente en la viola hacia la tónica a manera de pedal.

Plano fondo: constituido por el cello, quien sigue llevando las notas fundamentales de la armonía.

Plano frente: acople de ambos violines a 2 octavas, usando una variación del material expuesto en introducción, estrofa y coros.

Coda:

Voz: reexpone la melodía inicial del puente y cambia el final.

Coros: configuración de 3 voces diferentes armonizadas en tercera ascendente y tercera descendente

Cuerdas: forman un solo plano o colchón armónico en notas largas, en el cual sólo el violín I, sale al plano de frente en el último compás.

Piano: Regresa a la textura inicial de la introducción y primera estrofa.

7.1.3

Título: Home

Tonalidad: Re Bemol Mayor

Métrica: 4/4

Formato instrumental: Voz, Coros, Cuarteto de cuerdas, Guitarra Acústica y Piano Acústico, Redoblante con escobillas y platos.

Idioma: Inglés

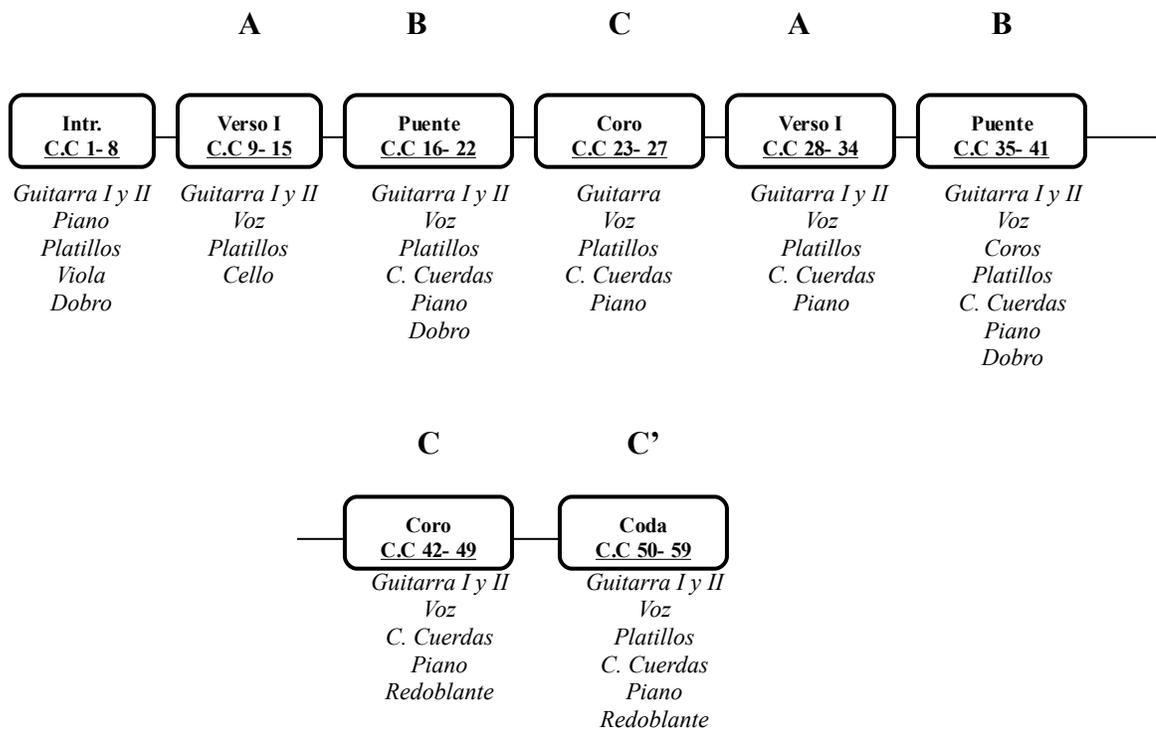
Tempo: negra = 90 bpm

Características:

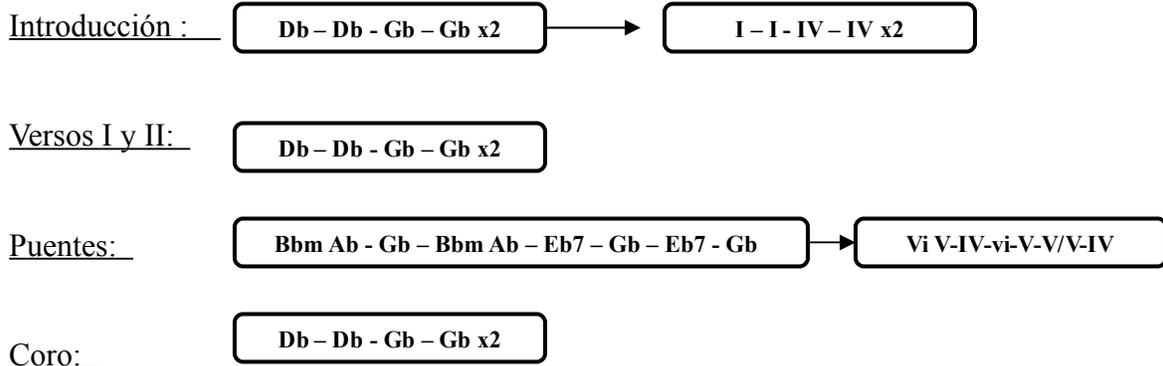
- Juego de pregunta respuesta entre la línea melódica de la voz y las líneas melódicas que llevan otros instrumentos como las guitarras o las cuerdas, las cuales, en la mayoría de la pieza, funcionan como colchón armónico en notas largas siempre en legato.
- Es una pieza con elementos del Folk, debido al manejo de los ritmos y patrones de acompañamiento de las guitarras acústicas y el uso de escobillas en el redoblante.
- Caracterizada por agrupaciones y desplazamientos rítmicos contrarios a los propuestos de manera natural por la métrica en los Arpeggios en guitarra acústica, las melodías en la guitarra acústica y en el ritmo del redoblante.
- Articulación formal determinada por el cambio en el ritmo armónico entre estrofas y puentes (de un acorde cada dos compases a dos acordes por compás) y el ingreso o de nuevos instrumentos en cada sección que marcan el cambio de texturas. es común en esta pieza encontrar la reducción de las texturas, por Ej. en secciones en las que el piano abandona su figuración y pasa a hacer notas más largas pasando a un segundo plano.
- La letra esta relacionada con el hecho de “volver a casa”. Bajo esa idea se trata de representar y evocar el calor del hogar con armonizaciones calidas en registros medios especialmente en las cuerdas.
- A diferencia de las canciones pop tradicionales, el coro se reduce a dos frases pequeñas mientras que los puentes y las estrofas se extienden a frases más largas.

- El plano de frente en las cuerdas esta manejado generalmente por violín I y violín II mientras que el plano de fondo es asignado a cello y viola. En algunas ocasiones se presentan 3 planos, asignando el plano medio a la viola.
- Las líneas melódicas de las cuerdas están construidas de tal forma que exista una conducción sencilla a las notas estructurales de los acordes. Para este fin, se trabajan los saltos de tercera y los grados conjuntos principalmente.

Diagrama Formal y de Arreglos:



Estructura Armónica:



Coda:

Bbm Ab - Gb – Bbm Ab - Eb7 - Gb – Eb7 –Gb - Db

Arreglos:

Introducción:

Guitarra: Arpeggios con una figuración en semicorchea, cuyos acentos está agrupados diferentes a los acentos propuestos por la métrica, dando la sensación de una métrica completamente diferente (6/16 +2/16). La guitarra dos por su lado improvisa melodías bajo una figuración rítmica con acentos desplazados en c.c insertar compás:

Piano: línea melódica ascendente del piano que propone algunos de los materiales desarrollados en toda la canción, como las corcheas suspendidas y las notas largas.

Platos: articulan la repetición de la introducción, introducen la estrofa y resaltan algunos acentos que no son de la métrica y que están ligados a los arpeggios de guitarra.

Viola: notas largas que forman un bordado superior a la tercera del acorde de tónica.

Verso I:

Guitarra: guitarra I y II mantienen la figuración de la introducción.

Platillos: articulan la forma dentro y fuera de cada sección.

Voz: propone la melodía principal

Cello: configura una respuesta melódica, en el juego pregunta respuesta con la melodía de la voz. Aunque la línea llega a un acorde de tónica, la nota en la que acaba corresponde a la quinta de la triada, generando un poco de tensión y retrasando la llegada al descanso en tónica.

Cuerdas: hacia el final del puente aparecen paulatinamente el resto de los instrumentos en el siguiente orden: cello, viola y violín II.

Puente I:

Guitarra: guitarra I y II mantienen la figuración de la introducción variando las notas de la armonía.

Platillos: acentúan la línea de la guitarra II.

Cuerdas: Al inicio del puente funcionan como un colchón armónico en notas largas sobre las triadas de la armonía. Sin embargo hacia la segunda parte del puente, el violín I configura melodías con algunas notas estructurales de la armonía propuesta dirigiéndose hacia la tónica del coro, articulando la sección.

Piano: arpeggios en la armonía propuesta, apoyando y realizando el ritmo de la introducción de la guitarra II.

Coro I:

Cuerdas: funcionan como un colchón armónico en notas largas. Acoples rítmicos entre violín I y violín II.

Piano: acordes en notas largas en la armonía propuesta, acompañado por terceras mayores en el registro superior en mano derecha.

Guitarras: se mantiene la figuración de la introducción adicionando una línea que dobla una octava arriba los arpeggios.

Platillos: articulan y dan entrada hacia el verso II.

Verso II:

Guitarras: aparición de una guitarra rítmica bajo un ritmo Folk. Que arma un ritmo compuesto junto con los arpeggios de la guitarra I que se siguen manteniendo hasta el final de la pieza. Aparición de una tercera guitarra que juega a pregunta y respuesta con la línea de la voz.

Piano: notas largas en los acordes de la armonía acompañada por intervalos de tercera en el tiempo fuerte de los c.c 29, 31, 33 y 35.

Cuerdas: en la primera frase se da un acople en unísono entre viola y violín II, La línea melódica contiene material motivico de la línea vocal del puente:

Mismo material melódico expresado en diferentes ritmos

The image displays two musical staves side-by-side. The left staff is for Violin II and Viola, showing a melodic line with a circled section. The right staff is for Vocals I, showing the same melodic line with a circled section. A curved arrow points from the circled section on the left to the circled section on the right. Above the right staff, the text 'Mismo material melódico expresado en diferentes ritmos' is written. The vocal staff includes lyrics: 'WHEN MY LIFE TOUCH BEHIND'.

En la segunda frase del puente, violín I y violín II se acoplan para doblar la melodía de la voz por primera vez en toda la pieza, abriendo el registro de las cuerdas, indicando que vamos a llegar al último coro y parte climática de la obra.

Platillos: articulan las partes internas de del verso y al la entrada al puente.

Puente:

Guitarras: se mantiene el ritmo de la guitarra a folk y los arpegios.

Piano: continua la figuración de la guitarra número dos, deteniéndose un compás antes del coro en un acorde para dar paso al cambio de figuración. Doblamiento de la melodía en la misa octava, en mano derecha, un compás antes de entrar al coro.

Platillos: mayor incidencia de los platillos dentro de la sección. Articula hacia el coro.

Voces: aparición por primera y única vez de las voces. Armonizan la voz líder, una tercera arriba inicialmente y luego se van abriendo hacia otras coincidencias interválicas como sexta y cuarta.

Coro II:

Guitarras: se mantiene el ritmo de la guitarra a folk y los arpegios.

Redoblante: aparece bajo un patrón donde los acentos están desplazados, convirtiendo en fuertes los tiempos regularmente débiles en la métrica de 4/4.

Piano: interpretación de los acordes de la armonía, bajo el mismo patrón rítmico desplazado que utiliza el redoblante.

Cuerdas:

Plano medio: Líneas melódicas y duplicación a la octava en violín I y II, construidas bajo las notas estructurales de los acordes propuestos.

Plano fondo: ocupado por cello y viola con los cuales se orquesta la triada de cada compás en notas largas o redondas.

Coda:

Guitarras: se mantiene el ritmo de la guitarra a folk y los arpegios.

Redoblante: aparece bajo un patrón donde los acentos están desplazados, convirtiendo en fuertes los tiempos regularmente débiles en la métrica de 4/4.

Piano: interpretación de los acordes de la armonía, bajo el mismo patrón rítmico desplazado que utiliza el redoblante.

Cuerdas:

Juego de Pregunta y respuesta entre dos planos de igual importancia que se unen hacia el final de la pieza en un solo colchón armónico:

Plano I: acople entre violines a 2 octavas.

Plano II: acople de cello y viola a 2 octavas.

Guitarras:

Simulación de dobro del blues con la guitarra acústica haciendo slides y bends. Uso de arpeggios en la guitarra acústica.

7.1.4

Título: Cansada de Extrañarte

Tonalidad: Sol Mayor

Métrica: 4/4

Formato instrumental: Voz, Coros, Batería, Bajo, Guitarra Acústica y Eléctrica

Idioma: Español

Tempo: negra = 74 bpm

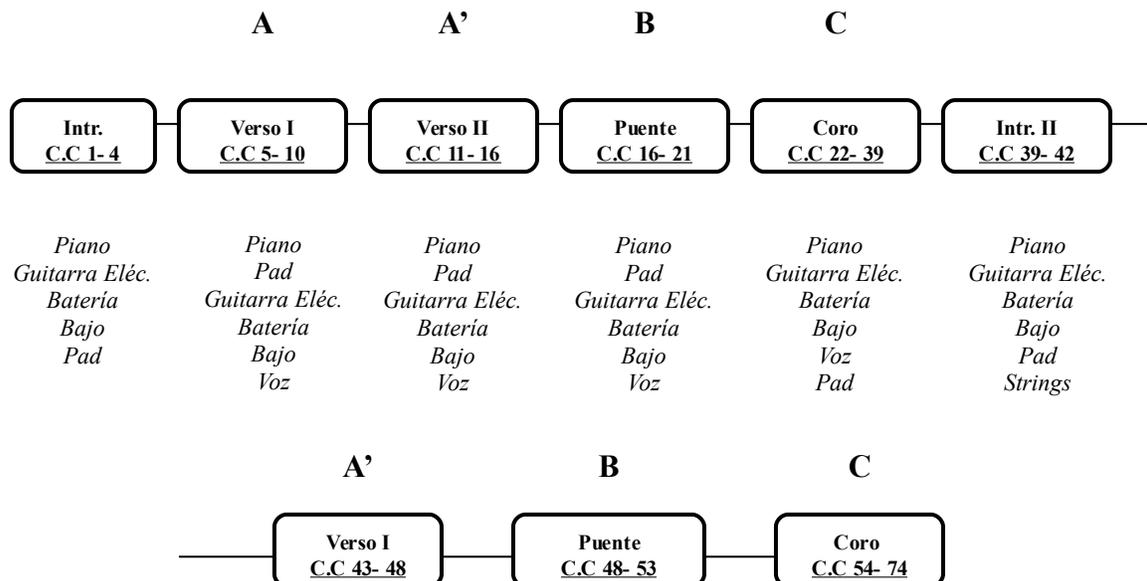
Características:

- Introducción contrastante entre el carácter mayor de la tónica y el menor del iv.
- Uso del Hook melódico en el coro, configurado como un salto de quinta en el registro agudo.
- Percepción global del arreglo. El único instrumento prácticamente independiente es la voz.

Acerca de las guitarras eléctricas:

Para toda la pieza se usó la guitarra Les Paul dado a su carácter rockero. Uso de mutes para las bases (clean + delay + tremolo) y arpeggios para las secciones de transición.

Estructura formal y Arreglos:



Piano
Pad
Guitarra Eléc.
Batería
Bajo
Voz
Strings

Piano
Pad
Guitarra Eléc.
Batería
Bajo
Voz
Strings

Piano
Pad
Guitarra Eléc.
Batería
Bajo
Voz
Strings

Estructura Armónica

Introducción : G - Cm/Eb - G - Cm/Eb \rightarrow I - iv - I - iv
x2

Versos I y II: G - G/F# Em7 - B7- C - D x2 \rightarrow I - I₂ - vi - V/vi - IV - V

Puentes: Am G/B - C - Am G/B - C D \rightarrow ii I - IV - ii I - IV V

Coro: G - Cm - G - Cm - Em - D/F# - Am G - C D

G - Cm - G - Cm - Em - D/F# - Am G - C D - Cm - G

7.1.5

Título: Hoy

Tonalidad: Fa Mayor

Métrica: 4/4

Formato instrumental: Voz, Coros, Cuerdas, Piano, Batería, Sintetizador, Bajo, Guitarra Acústica y Eléctrica

Idioma: Español

Tempo: negra= 75 bpm

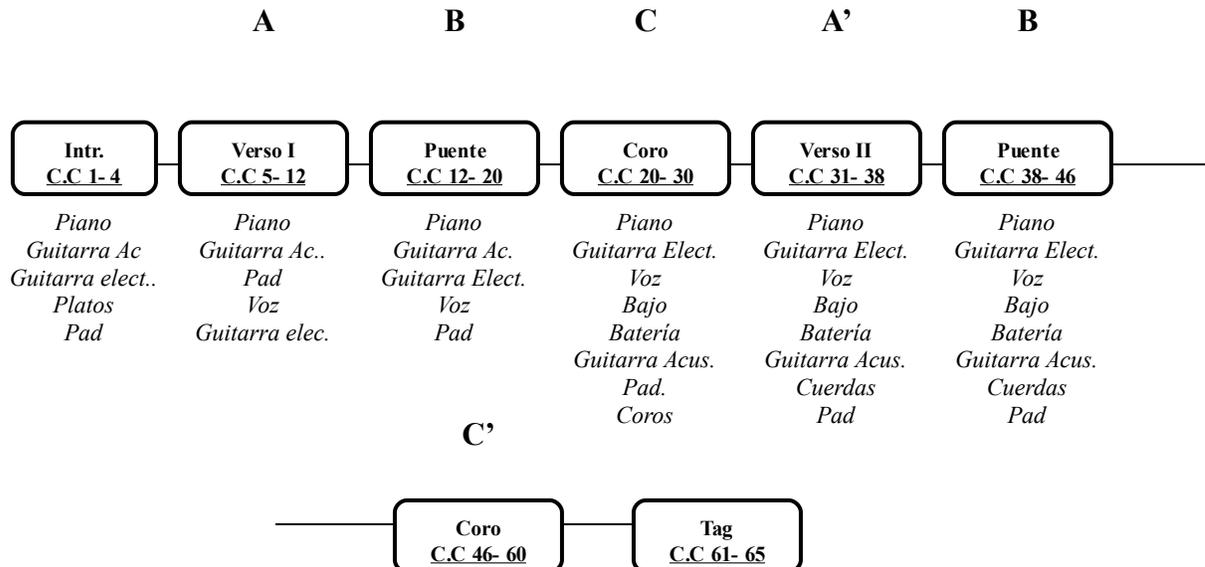
Características:

- Percepción Global del arreglo en cuanto que la voz debe ser el instrumento más importante. Ningún otro debe resaltar.
- El groove esta determinado por el trabajo en conjunto entre el bajo y el bombo.
- Crecimiento progresivo del ritmo armónico.

Sobre la Guitarra eléctrica:

Base de la canción: Acordes en muteos y arpeggios. La base esta configurada con un efecto de guitarra en clean sumado a un delay y un tremolo. Este mismo efecto se usa para las melodías de los coros y la introducción.

Estructura Formal y de Arreglos:



Piano
Guitarra Elect.
Voz
Bajo
Batería
Guitarra Acus.
Cuerdas
Coros

Pad
Guitarra Ac.
Guitarra Eléct.
Voz

Estructura Armónica

Introducción : F - Bb - Bb - F → I - iv - iv - I

Versos I y II: F - Bb - Dm - C x2 → I - Iv - vi - V

Puentes: Dm C - Bb F - Bb Dm C x2 → Vi - V - IV - I - IV vi - V

Coro: F F/E - Dm7 - Bb - C - F F/E - Dm7 - Bb C - Bb - C

Coro II: F F/E - Dm7 - Bb - C - F F/E - Dm7 - Bb C - Bb - C - Bb - C - Bb - C

Tag: F - Bb - Dm - C

Batería: Gretsch

Bajo: Fender precision 78.

Guitarras: Les Paul y Fender Stratocaster

7.1.6

Título: Donde

Tonalidad: Mi Mayor

Métrica: 4/4

Formato instrumental: Voz, Coros, Cuerdas, Piano, Batería, Sintetizador, Bajo, Guitarra Acústica y Eléctrica

Idioma: Español

Tempo: negra = 78 bpm

Características Relevantes:

- La modulación, el cambio de texturas y el paso de modo menor a uno mayor , son elementos articuladores de la forma.
- Uso de la guitarra eléctrica en diferentes planos dentro de la misma pieza. (Guitarra Pad, guitarra líder y Guitarra base).
- El papel de las cuerdas es importante no dentro del proceso de composición sino dentro del proceso de construcción de una identidad en la producción. Se encargan de ocupar ciertas frecuencias en el espacio favoreciendo al proceso de mezcla.
- Contraste armónico fuerte entre las secciones, determinado por el cambio de modos y la sustitución de la dominante de V grado por el VIIb.

Batería: Mapex.

Bajo: Fender precision 78.

Guitarras: Les Paul y Fender Stratocaster

Introducción: uso de pads interpretados en una guitarra Stratocaster. Pad estilo “ los Ángeles”, con un efecto configurado así: Chorus + delay+ drive.

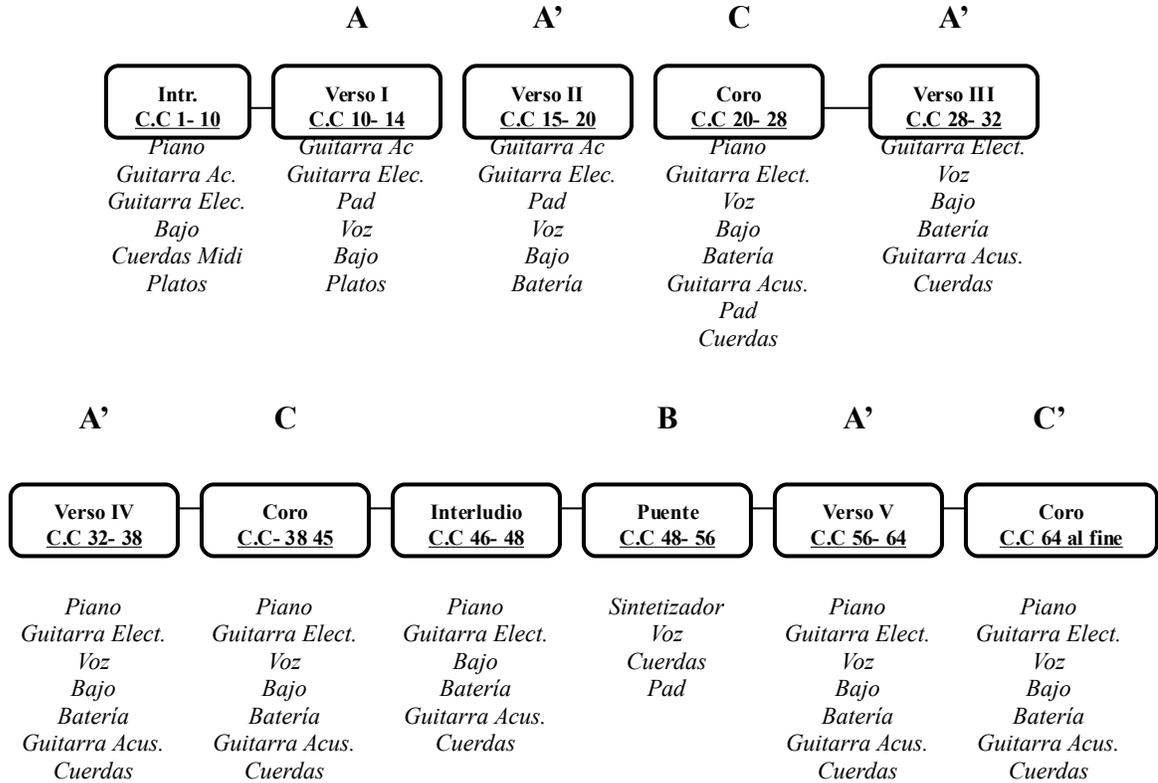
Coros:

Guitarra I: Clean + Reverberación en arpeggios sencillos y acordes.

Guitarra II: Overdrive

Puente: Octavas en Overdrive.

Estructura Formal y de Arreglos:



Estructura Armónica:

Introducción: Em/G – D – Em – D- C – D Em – D → G: vi – V – vi – V – IV – V- vi – V

Versos (I y II, III y IV): C – D – C- D – C – D – C – D :// – E – E x2 → G: IV- V x 3:// A: V- V

Coros: A – B – C#m B – A – A – B – E – D/E → E: I – V – vi – IV – IV – V – E

Puente: C – D- E- E :// → E: VIb – VIIb - I

Interludio: E – E ://

7.1.7

Título: First Song

Tonalidad: Mi Mayor

Métrica: 4/4

Formato instrumental: Voz, Coros, Batería, Sintetizador, Bajo y Guitarra Eléctrica

Idioma: Inglés

Tempo: negra = 98 bpm

Características

- Uso de sustituciones de Dominante, en donde el quinto grado es reemplazado por el VIIb.
- Crecimiento paulatino de la instrumentación, que va con el crecimiento dinámico de la canción.
- Es una canción cuyo interés radica en el juego de dinámicas regulado por el cambio de las texturas entre las secciones.
- A nivel rítmico las partes se articulan dado al carácter tésico de la estrofa y el carácter anacrúsico del coro.
- Contraste armónico en cuanto que a medida que avanza la canción, cada sección presenta una nueva función armónicas o acorde.
- Contraste rítmico entre las métricas de la introducción, coro y puente con la métrica de la estrofa.

Batería: Gretsch

Bajo: Fender precision 78.

Guitarras: Les Paul y Fender Stratocaster

Sobre la guitarra eléctrica:

Estrofas:

Guitarras Base: Las guitarras Les Paul y Stratocaster hacen la misma línea de fondo con Distorsión, Booster y Delay.

Guitarra II: Leslie en arpeggios con armónicos al final de la estrofa II.

Guitarra III: Microvibe + Tremolo descompuesto (Hendrix)

Coro:

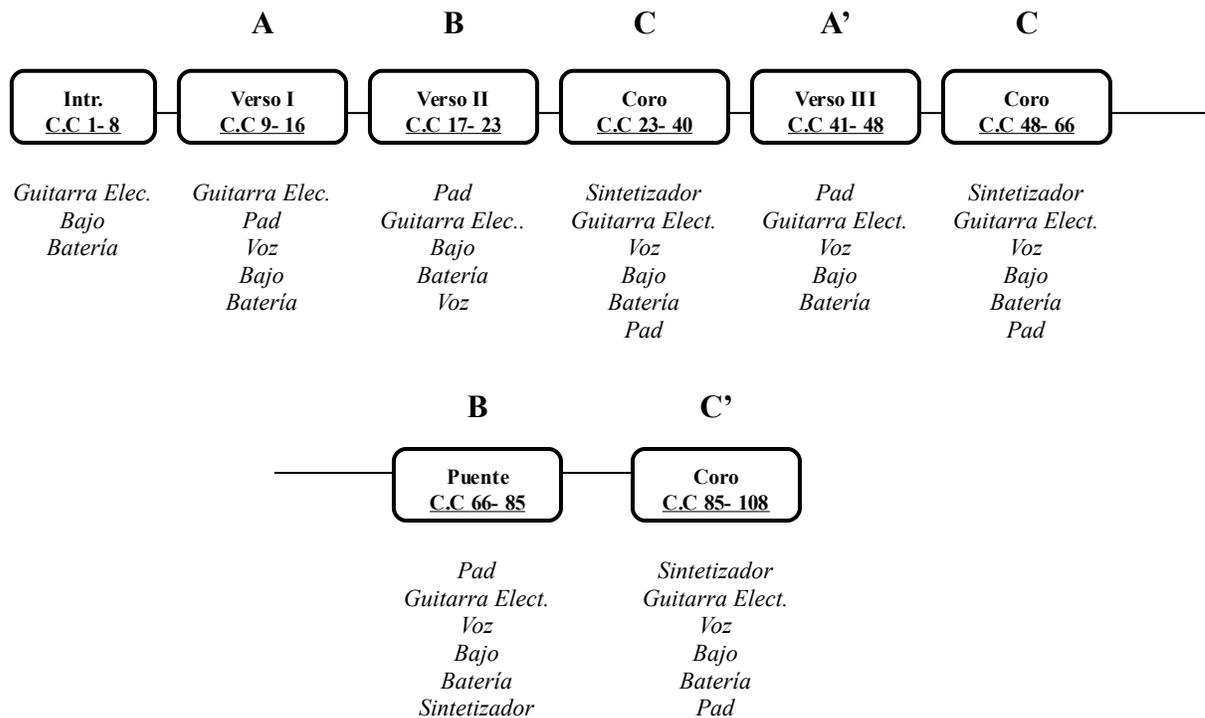
Guitarras Base: Las guitarras Les Paul y Stratocaster hacen la misma línea de fondo con Distorsión, Booster y Delay.

Guitarra II: composición de una melodía sobre notas de la armonía en 6/8+2/8 sobre el 4/4 de la métrica.

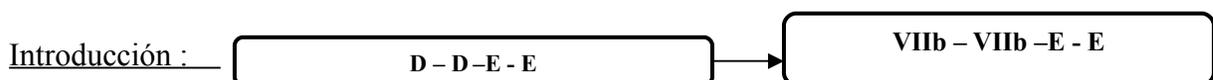
Puente: para el corte se realizan 2 efectos al mismo tiempo:

1. Scratch con Microvibe + preamp + delay
2. Preamp + delay

Estructura Formal y de Arreglos:



Estructura Armónica:



Versos (I, II y III):

E - E - D - D - A - B - E - E

I - I - VIIb - IV - V - I - I

Coros:

D - D - E - E - D - D - C#m - B - A - A

VIIb - VIIb - I - I - VIIB - VIIb - vi - V - IV

Puente:

C#m - B - A - A - C#m - B - A - A

Vi - V - IV - IV ://

8. GRABACIÓN

Batería: la grabación de la batería se realizó en el estudio Quantica, con un protocolo Tdm. Fue interpretada por el baterista Andrés Torres quien usó una batería Gretsch para la grabación. A continuación la lista de micrófonos y equipos usados en esta sesión:

2 AKG 414 para OVER HEADS
1 SHURE BETA 91 para KICK
1 SHURE SM 57 para KICK
1 SHURE SM 81 para HI HAT
1 SHURE SM 57 para SNARE UP
1 SHURE SM 81 para SNARE DOWN
1 ELECTRO VOICE RE 20 para TOM FLOOR
1 SENNHEISER e604 para TOM AIR
Preamps: Avalon y Presonus

Guitarras eléctricas: la grabación de las guitarras eléctricas fue realizada en Quantica, con el siguiente set de equipos:

Pedal Board:

- Chromatic Tuner TU-2 Boss
- Morley Volume Pedal
- Delay DD3 Boss
- Tremolo TR2 Boss
- Chorus Boss
- Voodoo Lab Sparkle Drive
- Microvibe Voodoo Lab
- Tube Screamer TS9 Ibanez
- BB Preamp Xotic
- Pod

Preamps: Avalon y Presonus

Se grabaron en esta sesión una guitarra Fender stratocaster y una Gibson Les Paul bajo la guía del guitarrista Richard Narváez.

Guitarra Acústica: la guitarra Fender acústica fue interpretada por el guitarrista Richard Narváez y grabada en Quantica con los micrófonos: Neumann TLM 193 y Shure SM 81 conectados a un preamp presonus.

Bajo: La grabación del bajo Fender precision 78 fue realizada en el estudio de grabación de la universidad Javeriana con un preamp de marca Focusrite por el bajista de Nawal, Andrés Jiménez Jaramillo.

Pianos: la grabación de los pianos fue realizada en el Auditorio pablo sexto de la universidad Javeriana con el piano de cola de la filarmónica de marca Steinway and Sons. Fue interpretado por la pianista Adriana Espinal. Fueron utilizados los siguientes micrófonos:

Par stereo AB con dos mics AKG 430 de ambientes.

Par stereo AB con dos mics NEUMANN 184 de sistema principal.

Cuerdas: la grabación del cuarteto de cuerdas fue realizada en el Auditorio pablo sexto de la universidad Javeriana. El cuarteto estaba integrado por Labib Palis, Oscar Rojas, Lina Valdez Méluk y Juan Guillermo Valdez Méluk estudiantes de instrumentos de cuerda de la universidad Javeriana y la universidad central. Se utilizo técnica de par stereo XY con dos micrófonos AKG 430 para el sistema principal. Los micrófonos puntuales fueron:

NEUMANN 184 VIOLIN 1

NEUMANN 184 VIOLIN 2

AKG 451 VIOLA

NEUMANN TLM 103 CELLO

9.MEZCLA

Para la realización de la mezcla, fueron tenidas en cuenta las siguientes canciones como referencia:

- Gravity - Sarah Bareilles
- Never is a Promise – Fiona Apple
- Amie – Damien Rice
- Falling Slowly – The Swell Seasons
- Hoy ya me voy – Kanny García
- Doth I Protest too much – Alanis Morrissette
- So Pure – Alanis Morrissette
- Fuel – Marit Larsen
- Wishing I was there – Natalie Imbruglia

10. MASTERIZACIÓN

Después de la mezcla, fue realizada una masterización sencilla de cada uno de los bounces en el software protools 8.

11. CONCLUSIONES

- Antes de recopilar temas para un EP, es responsabilidad del compositor elegir a conciencia las canciones cuyos conceptos y rasgos sean similares y que aporten a la unidad del disco.
- A la hora de escribir arreglos, es importante tener claros los materiales motivicos tanto melódicos como rítmicos trabajados en cada una de las la piezas, para asegurar su desarrollo y el correcto funcionamiento de estos elementos dentro de la estructura formal.
- Antes de escribir para cuarteto de cuerdas, es importante conocer los aspectos positivos del cuarteto, para poder explotarlos en el arreglo. Es importante además cuestionar a los instrumentistas acerca de las tonalidades que son más cómodas para el instrumento.
- Es de gran importancia entregar con anticipación a los músicos de sesión las partituras y las maquetas de los temas que se van a grabar, de manera que el proceso de grabación sea ágil.
- La realización de maquetas es un paso crucial en el proceso de la composición en cuanto que permite que las ideas musicales tomen forma de una manera “virtual” además replantear un concepto claro tanto temático como instrumental.
- Concebir la música desde distintos instrumentos armónicos, aporta a la variedad conceptual de cada tema del EP.
- Para hacer más eficiente el trabajo en estudio, un compositor debería contar con la ayuda de un ingeniero o productor, que se encargue de los aspectos técnicos de la grabación, producción, mezcla y masterización, para tener un punto de vista alternativo y más objetivo.

- Será siempre positivo, si el ingeniero conoce con antelación la música, para que respete y entienda el concepto del compositor, además de aportar ideas.
- Es importante proveer partituras al ingeniero de sonido, esto le permitirá tener una edición y una mezcla mucho más efectiva y precisa.
- Cuando el compositor llega al bloqueo mental, debe inmediatamente recurrir al análisis de piezas similares a las que está escribiendo, y recurrir a la teoría de la composición para resolver las transiciones entre las partes y las secciones.
- Cuando se es compositor/productor es posible recurrir a la licencia poética para la composición de los textos que acompañan la música, en cuanto que el compositor, no tiene que haber vivido todas las historias que cuenta, para que sean válidas a nivel musical.
- Es importante establecer direcciones musicales claras entre las secciones, de manera que se pueda desarrollar el interés musical entre ellas.

12. DISCOGRAFÍA

[Dixie Chicks - Home](#)

2002|CD|Open Wide, Monument (2), Columbia|CK86840

Dixie Chicks Home Open Wide CK 86840 Monument (2) CK 86840 Columbia CK 86840 CD Album US 27 Aug.

[Dixie Chicks - Taking The Long Way](#)

2006|CD|Open Wide, Columbia|82876839392

Dixie Chicks Taking The Long Way Open Wide 82876 83939 2 Columbia 82876 83939 2 CD Best Buy Edition

[Alanis Morissette - Under Rug Swept](#)

2002|CD|Maverick|9479882

Alanis Morissette *Under Rug Swept* Maverick 9 47988-2 CD Album Enhanced US 26 Feb 2002 Pop Rock

[KT Tunstall - KT Tunstall's Acoustic Extravaganza](#)

2006|CD, DVD|Relentless Records|CDRELY08

KT Tunstall *KT Tunstall's Acoustic Extravaganza* Relentless Records CDRELY08 CD Album DVD PAL UK 02

[Natalie Imbruglia - Left Of The Middle](#)

1997|CD|RCA|74321633322

Natalie Imbruglia *Left Of The Middle* RCA 74321 633322 CD Album Australia 1997 Rock Soft Rock Pop.

[Marit Larsen - The Chase](#)

2008|CD|Virgin|509992348225

Marit Larsen The Chase Virgin 509992348225 CD Album Europe 13 Oct 2008 Pop Rock Pop Rock Ballad

[Swell Season, The - Strict Joy](#)

2009|CD, DVD|Anti-|870522

Swell Season, The Strict Joy Anti- 87052-2 CD Deluxe Edition Album Limited Edition
DVD UK & Europe

[Glen Hansard, Marketa Irglova - Once \(Music From The Motion Picture\)](#)

2007

Glen Hansard, Marketa Irglova *Once* (Music From The Motion Picture) Rock Stage &
Screen Folk Rock ... Acoustic Ballad

[Priscilla Ahn - A Good Day](#)

2009|CD|Blue Note|5099969700323

Priscilla Ahn A Good Day Blue Note 50999 6 97003 2 3 CD Album Europe 2009 Folk,
World, & Country ... Rock Acoustic Pop Rock Folk

[Laura Pausini - Laura Pausini](#)

1993|CD|Warner Music (Italy)|4509923852

Laura Pausini *Laura Pausini* Warner Music (Italy) 4509-92385-2 CD Album Italy 1993
Pop Ballad

[Shania Twain - Up!](#)

2003|CD|Mercury|UPCJ1

Shania Twain Up! Mercury UPCJ1 CD Single Promo UK 2003 Electronic Hip Hop Pop
Rock Pop Rock

[Damien Rice - O](#)

2002|CD|Damien Rice Music|DRM002CD

Damien Rice *O* Damien Rice Music DRM002CD CD Ireland 01 Feb 2002 Rock Folk
Rock

[Gemma Hayes - Night On My Side](#)

2003|CD|Astralwerks|ASW830502

Gemma Hayes Night On My Side Astralwerks ASW 83050-2 CD US 2003

[Norah Jones - Not Too Late](#)

2007|CD|Blue Note|094637451625

Norah Jones Not Too Late Blue Note 09463 74516 2 5 CD Album Canada 30 Jan 2007

Jazz Contemporary

[Joni Mitchell - Joni Mitchell](#)

1990|CD|Reprise Records|62932

Joni Mitchell *Joni Mitchell* Reprise Records 6293-2 CD Album US 25 Oct 1990 Rock

Folk Rock

[Mandy Moore - Wild Hope](#)

2007|CD|Firm Music (2)|810067011228

Mandy Moore Wild Hope Firm Music (2) 810067011228 CD Album US 19 Jun 2007

Folk, World, & Country

[Paramore - Riot!](#)

2007|CD|Fueled By Ramen|1596122

Paramore Riot! Fueled By Ramen 159612-2 CD Album US 12 Jun 2007 Rock Emo Pop

Rock

[Regina Spektor - Far](#)

2009|CD, DVD|Sire Records Company|5197482

Regina Spektor Far Sire Records Company 519748-2 CD Album DVD DVD-Video US

23 Jun 2009 Folk, World

13.BIBLIOGRAFÍA

Textos Online:

- PERRICONE, Jack, “ *Melody in Songwriting: Tools and Techniques for Writing hit songs*” from Berklee Shares.com. p 2.
- "Melody." In *The Oxford Dictionary of Music*, 2nd ed. rev., edited by Michael Kennedy. *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e6700> (accessed October 21, 2009).
- POTTER, John. "Singer-songwriter." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46855> (accessed October 25, 2009).
- WHITTALL, Arnold. "Composition." In *The Oxford Companion to Music*, edited by Alison Latham. *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e1531> (accessed October 20, 2009).
- The *Oxford Paperback Thesaurus*. Ed. Maurice Waite. Oxford University Press, 2006. *Oxford Reference Online*. Oxford University Press. Pontificia Universidad Javeriana - Biblioteca General. 20 October 2009 <<http://www.oxfordreference.com/views/ENTRY.html?subview=Main&entry=t24.e2336>>
- Carl Dahlhaus, et al. "Harmony." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50818> (accessed October 21, 2009).

- Richard Middleton, et al. "Pop." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46845> (accessed October 20, 2009).

Otros Textos:

- DOEZEMA, Robert. *Arranging 1*. Berklee Collage of Music P.1-6
- ALDWELL, Edgard y SCHACHTER, Carl. *Harmony and voice leading*. Third Edition. México D.F: Thomson, Wadsworth, 2003, p.63-78.
- ADLER, Samuel. *The study of orchestration*. Third Edition. New York: Norton & Company, 2002, p 52, 66,76, 84.
- BRAHENY, John. *The craft and business of songwriting*. Second Edition. Writers Digest Books, 2001. Los Angeles. P.1-36.

14. ANEXOS

Adjunto al documento se encuentran las partituras de cada una de las composiciones mencionadas anteriormente.