

EURITMIA: ESTRATEGIA PARA LA COMUNICACIÓN ENTRE EL CANTANTE Y LA
AUDIENCIA

DIANA MARCELA HERRERA CALDERÓN

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE ARTES
CARRERA DE ESTUDIOS MUSICALES
Bogotá D.C.
2018

EURITMIA: ESTRATEGIA PARA LA COMUNICACIÓN ENTRE EL CANTANTE Y LA
AUDIENCIA

Trabajo de grado

Diana Marcela Herrera Calderón

Director

Holman Alvarez

Pontificia Universidad Javeriana

Facultad De Artes

Carrera De Estudios Musicales

Bogotá D.C.

2018

DEDICATORIAS

*A mi madre que con su amor inconmensurable
y su trabajo constante,
me ha inspirado a ser parte de lo que más amo en la vida,
la música.*

AGRADECIMIENTOS

A Tobías mi ángel, que desde pequeña ha estado junto a mí en este camino, mi madre Edilma Calderón que ha luchado porque siempre esté encaminada a lo que realmente me apasiona, a Luis Felipe Leño ya que gracias a su apoyo y a su visión del mundo me ha llevado a ser una mejor versión de mí, a mi hija Gabriela por llegar para transformar mi vida y darme todos los días la oportunidad de ser mejor, y a mis guías académicos Holman Álvarez y Clemencia Villa por la paciencia y dedicación.

Tabla de contenido

TABLA DE CONTENIDO	5
INTRODUCCIÓN	8
¿POR QUÉ ESTE TEMA?	8
INQUIETUDES Y EXPERIENCIA	9
REFERENTES	10
PUNTO DE PARTIDA.	10
CUERPO Y CANTO.	10
TWANG.	14
NEUTRAL.	14
CURBING.	15
OVERDRIVE.	16
EDGE.	16
EL PROCESO CREATIVO	18
MIS COMPOSICIONES.	18
LA PROPUESTA	23
EL CONCIERTO	23
FORMATO.	23
REPERTORIO.	23
LA INTENCIÓN.	23
LA MÚSICA.	24

	6
EL ESPACIO.	28
LA ESTRATEGIA	28
LA PUESTA EN ESCENA	34
CONCLUSIONES	36
BIBLIOGRAFÍA	38
ANEXOS	38

*“Las obras de arte son vistas por la gente.
La gente las escucha.
La gente las siente.
No son sólo el forraje de un grupo cerrado de iniciados.
Son el alimento del alma para todos”.*

L. Ronald Hubbard

Euritmia: Estrategia Para La Comunicación Entre El Cantante Y La Audiencia

Introducción

¿Por qué este tema?

Durante el proceso de formación profesional de quien aquí escribe, como cantante de Jazz y músicas populares en la Pontificia Universidad Javeriana, surgen inquietudes en torno a la comunicación entre el cantante y el público, las que se fueron profundizando al ritmo de mi propia experiencia en este mismo campo laboral.

De tal manera que hacen presencia aquí algunos conceptos tales como medios, técnicas, tácticas o recursos, intenciones, sentimientos, estrategias, que sin duda son utilizadas por los cantantes para contar sus historias y transmitir a través de su canto sensaciones y emociones, que puedan llegar al público en general y/o al espectador en particular. Las reacciones que se generan en ellos durante un concierto en vivo, o incluso a través de una pantalla, son el resultado de una determinada interpretación.

Es bien sabido que el cantante debe inspirar a sus oyentes, crear inquietudes, pensamientos, ideales y sueños, al tiempo que sean impactados y llevados a una dimensión consciente y capaz de sentir y/o percibir su vida a otro nivel. Pero, ¿de qué manera los cantantes logran despertar esas sensaciones que la música puede generar en los oyentes, ya sean negativas o positivas tales como amor, pasión, odio, tristeza, entre otras?

Es así como a partir de esta reflexión se genera la inquietud de investigar sobre algunas estrategias y/o recursos existentes en el acto de cantar.

¿A quiénes va dirigido este trabajo?

Pensar en la importancia y calidad de la capacidad comunicativa del cantante y su público y las estrategias que subyacen en este diálogo, es una forma de responder a inquietudes personales y del contexto de los cantantes. De tal manera que este trabajo pretende llegar a todas las personas iniciadas en el canto con el propósito de aportarles en este tema específico y/o de compartir lenguajes comunes relacionados con la parte interpretativa.

Propósitos.

- Esclarecer estrategias y/o recursos vocales interpretativos que enriquezcan la comunicación entre el cantante y su público.
- Realizar un ejercicio de introspección sobre las rutinas de estudio y/o preparación de repertorio desde mi experiencia como profesional del canto.
- Diseñar y realizar un concierto que me permita en calidad de cantante, poner en práctica lo investigado, a la vez que lograr un diálogo de emociones con el público, como resultado de este mismo propósito.

*“El Arte es una palabra que resume
LA CALIDAD DE LA COMUNICACIÓN”.*
(hubbard, 1998, pg. 49)

Inquietudes y experiencia

En el transcurso de las clases de canto fui recibiendo insumos que me permitieron conocer técnicas aplicables, de tal manera que durante el proceso de formación profesional como estudiante de canto jazz y músicas populares, encontré bajo la guía de los profesores, derroteros que me llevaron a eliminar obstáculos técnicos y posibilitaron el encuentro de nuevas alternativas aplicables en la relación entre cantante y obra. Simultáneamente, al poner en práctica todos aquellos conocimientos fui descubriendo la relación con el público y encontrando que en el acto de cantar se generaba la necesidad de un diálogo con el mismo.

En este contexto surgen inquietudes que planteo a manera de pregunta, buscando encontrar respuestas que enriquezcan este ejercicio investigativo, que finalmente redundará en ilustraciones mayores de cara a la necesidad del cantante:

- ¿La interpretación es consciente o inconsciente?
- ¿La interpretación está relacionada íntimamente con la técnica?
- ¿Será que no es suficiente cantar desde el alma en el aquí y el ahora de un escenario, sino que es necesario una planeación de estrategias para lograr tal fin?

Referentes

Punto de partida.

Cantar es un acto familiar para la raza humana. La historia de la humanidad reporta la presencia de la música en todos los tiempos y para este tema específico también da cuenta de la canción como expresión local de los pueblos, aldeas o simplemente congregaciones enmarcadas en las diferentes épocas.

El acto de cantar se resalta en circunstancias especiales de la vida, como en celebraciones, ciertas labores de trabajo, festividades, entre otros.

El canto es notablemente una actividad del hombre como animal racional y para ello utiliza determinados órganos de su cuerpo, los que tienen misiones fisiológicas específicas como por ejemplo los pulmones con la respiración. Los seres humanos han ido articulando progresivamente sonidos laríngeos, logrando desarrollar una forma destacada que constituye el lenguaje, desde el cual las personas se comunican de manera concreta ya sea hablada o entonada y en este último caso acercándose al acto de cantar, que pese a la facilidad antes aludida, fruto de un largo proceso evolutivo, es un acto complejo, en el que se ponen en funcionamiento e interdependencia varios sistemas y órganos muy distintos de nuestro cuerpo, tantos que puede decirse sin ninguna exageración que cantamos con todo el cuerpo. Pero esto es poco: el cantar es un acto de la voluntad y de la inteligencia humana, por lo que además hay que decir que cantamos con toda nuestra persona, en el sentido total. Incluso es más importante en el acto de cantar lo inteligente y racional sobre lo meramente somático o fisiológico, aspecto que a veces olvidan los profesores de canto. (Rodríguez, 2013, pag.257)

Cuerpo y canto.

El aparato vocal consta de muchos nervios, músculos, vasos sanguíneos, cartílagos, entre otros. Se puede hablar de tres aparatos que intervienen en el canto: El aparato respiratorio, el aparato fonador y el aparato resonador. Ahora bien, si se piensa en cada uno de ellos hay que tener en cuenta que:

- El *aparato respiratorio*, donde se almacena y circula el aire. Es un conjunto de varios órganos por los que el oxígeno incluido el aire entra, se retiene momentáneamente y luego se expulsa.

Los órganos principales son la nariz, la boca, la tráquea, y los pulmones. Estos últimos están contenidos en la caja torácica a la que se encuentran unidos por ligamentos e igualmente a los músculos intercostales y al diafragma, el que no es un músculo del aparato respiratorio, sin embargo le da presión al aire contenido en los pulmones en su salida.

- El *aparato fonador*, donde el aire se transforma en sonido está constituido por la laringe. Este es un órgano cartilaginoso situado en la parte superior de la tráquea y en su interior se encuentran los pliegues vocales (cuerdas vocales) fijados respectivamente a una y otra pared lateral de la laringe.

En el acto de cantar las cuerdas se tensan, se juntan y se separan generando vibración que a su vez produce sonido alimentado por una columna de aire.

En los sonidos agudos las cuerdas están más tensas y toman una forma alargada, estos sonidos requieren menos presión de aire, pero el esfuerzo muscular es mayor. Para los sonidos más graves las cuerdas están menos tensas y su estado es levemente encogido exigiendo del cantante más esfuerzo respiratorio. Es decir que si este debe emitir una nota en registro bajo necesitará más aire que si emite una nota de igual duración en registro agudo.

Ahora bien, en el caso de no fonación, las cuerdas están distendidas y la glotis que es el espacio entre las dos cuerdas vocales está abierta.

- El sonido que se produce por el aire en vibración es débil en intensidad y bajo en calidad, lo que requiere del *aparato resonador* que es donde se amplía adquiriendo cuerpo, calidad y características determinadas tal como sucede con los instrumentos musicales. En el cuerpo humano estos sitios huecos o resonadores se localizan en diferentes partes y los más importantes se encuentran en la cabeza:
 - La boca: por donde sale el sonido. Hace la función de pabellón final en el proceso de la producción del mismo y el cantante tiene el dominio para manejar su apertura, por ejemplo, su posición horizontal o vertical, del mismo modo que la posición de las comisuras de los labios, lo que influye en las características del sonido.
 - El paladar óseo (hacia los dientes): como el resto de resonadores tiene una forma fija que no podemos variar.

- Los senos esfenoidales, frontales e incluso craneales u occipitales y cavidades óseas diseminadas por detrás de la cara, entre la mandíbula superior y la frente: son los resonadores superiores.
- Las cavidades faríngea y pectoral: aquí suelen resonar los sonidos más graves. Se puede afirmar que el esqueleto entero hace parte de la resonancia que requiere el sonido, lo que explica y/o justifica el planteamiento que afirma que el intérprete canta con el cuerpo.

Así las cosas y con el propósito de complementar lo dicho anteriormente, es importante aclarar cómo se relacionan entre sí los aparatos que intervienen en la producción de la voz, a la luz de las afirmaciones de Ricardo Rodríguez en su libro Dirección de Coro (2013):

Al inspirar, el aire pasa por la laringe (con la glotis abierta en posición de no fonación), y la tráquea hasta los pulmones; éstos se llenan de aire totalmente, hasta su parte más baja; por el ensanchamiento pulmonar el diafragma es obligado a descender y se pone en tensión. Al expirar, el diafragma tiende a subir a su posición normal, empujando el aire hacia la laringe; la glotis se cierra por la tensión de las cuerdas vocales que vibran por la acción del nervio recurrente; la columna de aire pasa a través de la glotis más o menos cerrada, poniéndose en vibración y por tanto produciéndose el sonido en ese momento. El aire convertido en sonido, se dirige hacia los resonadores, donde adquiere su amplitud y su calidad antes de ser expulsado.

Los seres humanos no pensamos para respirar, es decir que la respiración es una acción vital espontánea que nos acompaña desde el nacimiento. Esta respiración normal o habitual es suficiente para la vida; espontáneamente se enlentece cuando la actividad vital es poca, como en el sueño, o se amplifica en actividad vital importante como en el deporte. (Rodríguez, 2013, pg.267)

Sin embargo, el cantante maneja una respiración consciente en la que debe trabajar arduamente pues es la base del sonido.

La respiración que se maneja en el canto es una respiración más profunda que la cotidiana, pues el cantante debe tomar una cantidad precisa de aire para poder emitir el

sonido con una duración específica y con calidad; es respiración diafragmática también denominada Costodiafragmática, Abdominal o Costoabdominal. Se produce en la parte más baja del tórax y la más alta del abdomen, siendo así la zona que tiene mayor control voluntario por parte del cantante en el momento de la respiración, el diafragma desciende y empuja las vísceras abdominales hacia abajo y delante. Ahora bien, el movimiento amplio del diafragma aumenta el espacio torácico, junto con los intercostales y transversales, de este modo los pulmones alcanzan la máxima dilatación llenándose completamente de aire, de manera rápida y sin generar tensiones.

El control de la espiración es más importante que el aumento de la capacidad inspiratoria, pues se necesita mantener el control de la columna de aire para asegurar la calidad sonora. “De hecho, a causa de la elasticidad de las estructuras torácicas y pulmonares, una inhalación demasiado amplia provoca probablemente un retroceso elástico excesivo y también alteraciones en la presión subglótica y en el volumen de salida del aire”. (Torres, Gimeno, 2008, p.39)

Este control de la columna de aire es también llamado *apoyo*, término utilizado por muchos docentes del canto, refiriéndose así a la dosificación del aire expulsado por el cantante, quien debe manejarlo dejando las costillas en posición abierta mientras se espira, sin generar tensión en el abdomen. De tal manera, debe cuidar que la apertura de las mismas se mantenga el mayor tiempo posible para garantizar el espacio que necesitan los pulmones llenos de aire, a fin de que este alcance hasta terminar la línea melódica en interpretación.

Las características o colores del sonido se crean en el tracto vocal que consta del espacio que existe entre la parte superior de las cuerdas vocales hasta los labios, incluyendo el conducto nasal. Cada cantante tiene un tracto vocal de diferente tamaño y forma, por lo tanto, cada uno tiene un color diferente en el sonido, pues si el tracto vocal es más grande el color será más oscuro y tendrá más cuerpo, mientras que si es pequeño el sonido será más delgado y claro. El tracto vocal se puede alterar en muchas direcciones modificando la forma del esfínter Ariepliglótico, la posición de la laringe, variando la forma y/o posición de la lengua, la abertura y/o forma de la boca, la posición del velo del paladar, la apertura o cierre del conducto nasal. Por lo que hay muchas maneras de cambiar el color del sonido a partir de la configuración del tracto vocal.

Las modificaciones que se llevan a cabo en el tracto vocal son llamadas configuraciones del tracto vocal. Están basadas en dos métodos (Estill voice Training y Complete vocal Technique) de los muchos que existen. Algunas de estas son:

Twang.

Es una configuración del tracto vocal que se asemeja al sonido de un pato. En esta configuración se utiliza el mecanismo de voz de cabeza, mecanismo en el que actúa el cartílago Tiróides inclinándose hacia delante para alcanzar notas agudas y la laringe toma una posición alta, donde los pliegues vocales verdaderos tienen una cuerpo y cobertura fina. El Twang se produce directamente en las cuerdas vocales en un espacio llamado *laringofaringe*, también denominado *embudo epiglótico*. Está formada por la epiglotis y un músculo esfínter en el borde, es el *pliegue ariepiglótico*, el que estrecha la laringofaringe formando una cámara resonante la cual permite la formación de una clara resonancia concentrada, el Twang. Este tiene un efecto similar a cuando se ajusta la boquilla del extremo de una manguera; el cantante puede ajustar el enfoque necesario dependiendo de la canción y la frase que se está interpretando.

El Twang puede confundirse erróneamente con la nasalidad por el sonido brillante y claro que se produce y la sensación de reverberación a través del paladar duro y la cavidad nasal, sin embargo tiene una ventaja y es que se puede dirigir a través de la cavidad bucal obteniendo un color más profundo con mayor proyección, utilizando poca presión de aire aumentando hasta un 600% el volumen sin mayor esfuerzo, que no se puede desarrollar con la nasalidad. (Robinson, 2014)

Según el libro Complete Vocal Technique de Carolina Sadolin (2012), el uso de la voz puede dividirse en cuatro configuraciones de tracto vocal o modos: *Neutral*, *Curving* (contenido), *Overdrive* (sobremarcha), *Edge* (anteriormente denominado Belting). Estos modos se diferencian por el grado de brillo y pueden usarse libremente cambiando de un modo a otro para así sacar el mayor provecho de las ventajas específicas.

Neutral.

Esta es la única configuración con poco brillo y tiene un carácter suave como cuando se canta una canción de cuna. Es la única que se puede cantar con una calidad de voz aspirada sin afectarla, pues se consigue relajando la mandíbula. Se puede producir una

voz Neutral con aire o sin aire en voz de pecho (registro medio y grave, cartílago Cricóides activo).

La configuración del tracto vocal del modo Neutral es pliegues vocales verdaderos tienen cobertura gruesa, los pliegues vocales falsos en medio, los cartílagos Tiróides y Cricóides en medio, el esfínter Arieplglótico ancho, la laringe en medio, la lengua media, velo del paladar alto.

En la música popular, el Neutral con aire se usa para pasajes sosegados cuando se quiere producir un sonido aspirado. En la música clásica, el Neutral con aire solo se usa como efecto poco habitual. En la vida cotidiana, el Neutral con aire se usa al hablar con voz aspirada o susurrada. (Sadolin, 2012, p.8) mientras que el Neutral sin aire se usa en la música popular cuando se requiere un sonido no brillante, claro y no aspirado. En el canto lírico es usado tanto por hombres como por mujeres en pasajes que requieren de una dinámica decreciente o en pianísimo. En la vida cotidiana, se usa para hablar suavemente sin aspiración.

El Neutral es el modo o configuración que se puede aplicar a cualquier vocal. Este se enseña con mayor frecuencia a mujeres y suele usarse en coros de iglesia y colegios.

Curbing.

Es la única configuración semi-brillante. La voz tiene una característica ligeramente quejumbrosa, asemejando la queja de un dolor de estómago. Esta se puede conseguir estableciendo una retención en el sonido.

La configuración de este modo es igual que el neutral, la única diferencia es que el esfínter Arieplglótico está en una posición menos ancha que el neutral, es decir que por la activación de este esfínter el modo consigue un poco de brillo en su color.

Esta configuración se utiliza en música popular como el Soul o R&B, cuando se requiere un volumen medio y se quiere un cierto grado metálico en el sonido. En el canto lírico los hombres usan el Curbing en volumen medio sobre todo su registro y las mujeres en volumen fuerte en registro medio y grave de la voz. En la vida cotidiana las personas lo usan cuando se quejan o gimen.

El color del sonido puede alterarse bastante. Las vocales tienen que ser «UO» (como en «residuo»), «UH» (como en inglés «hungry») o «IE» (como en inglés «sit») para mantener el modo. El volumen en Curbing se queda más o menos en el nivel medio comparado con los demás modos, de medio suave (*mp*) a medio fuerte (*mf*). En este modo no se puede cantar a un volumen muy suave ni a uno muy fuerte. (Sadolin, 2012, p.14)

Overdrive.

Es una configuración totalmente brillante. Suele ser fuerte y directa como al gritar para llamar a alguien que se encuentra lejos. Se usa para cantar en registro grave y medio de la voz en volumen fuerte.

La configuración de Overdrive, se caracteriza por que el esfínter Arieplglótico está estrecho y la laringe esta en medio, para este la lengua y el velo del paladar están altos, los pliegues vocales verdaderos tienen cobertura gruesa y los falsos están en medio. En este modo se utiliza el mecanismo de voz de pecho en el registro medio y grave.

Esta configuración es común en el Rock, donde se necesita un volumen fuerte y se requiere de un alto grado metálico en el sonido. En el canto lírico los hombres lo usan cuando cantan a un volumen medio y fuerte, mientras que las mujeres solo lo usan al cantar en el registro grave. En la vida cotidiana se usa al gritar.

El Overdrive es el modo más limitado en términos de tono, especialmente para las mujeres. El límite superior para las mujeres es D5/Eb5 y para los hombres, C5. No hay un límite inferior. Las vocales deben modificarse a «E» (como en «elevar») y «O» (como en «ojo»). El color del sonido, sin embargo, puede alterarse hasta cierto grado. El volumen en Overdrive va de medio fuerte (*mf*) a muy fuerte (*ff*), aunque se pueden conseguir volúmenes relativamente suaves en la zona grave de la voz. Cuanto más agudas sean las notas, más marcado será el carácter fuerte y gritón. (Sadolin, 2012, p.17)

Edge.

Es una configuración del tracto vocal totalmente brillante, tiene carácter agresivo, afilado, y chillón. El Edge se puede lograr activando el esfínter Arieplglótico, el cual se utilizará en

músicas populares principalmente en el registro agudo de la voz, como Rock, Góspel y Teatro Musical. Este modo se utiliza cuando el volumen tiene que ser fuerte.

En el canto lírico los hombres lo utilizan en el registro agudo cuando cantan en volumen alto, mientras que las mujeres no lo usan en este estilo. En la vida cotidiana se utiliza cuando chillamos.

La configuración de este modo se caracteriza por: inicios y finales de los pliegues vocales verdaderos con golpe glótico y aspirado, con cuerpo y cobertura gruesa (voz de pecho), cartílago Tiróides vertical y cartílagos Cricóides inclinado, esfínter Arieplglótico estrecho, lengua, veo del paladar y laringe altosE

Solo se pueden usar las vocales con el esfínter Arieplglótico estrecho, ya que uno de los requisitos del modo Edge es el uso del mismo. Eso significa que las vocales deben modificarse por «IE» (como en inglés «sit»), «AE» (como en inglés «and»), «E» (como en «elevar») y «OE» (como en inglés «herb»). El color del sonido solo se puede alterar un poco. En la zona aguda de la voz no debes alterar el color claro y afilado del sonido. El volumen en Edge va de medio fuerte (*mf*) a muy fuerte (*ff*). Cuanto más agudas son las notas, más marcado será el carácter estridente. (Sadolin, 2012, p.20)

Una herramienta que los cantantes pueden utilizar para subrayar la expresión o el estilo de un género, es el manejo de efectos, los cuales son producidos en el tracto vocal y ya que cada cantante tiene diferencias en su anatomía, su fisiología, su físico, nivel de energía y temperamento, los efectos se deben diseñar específicamente.

Los efectos más usados son: Distorsión, Creak (crujir), Rattle (traqueteo), Growl (gruñido), Grunt, Chillidos, rupturas vocales intencionadas, aire añadido a la voz, vibrato, y ornamentaciones o melismas.

Tanto las configuraciones de tracto vocal y los efectos en la voz, son recursos y/o herramientas para lograr darle vida a una palabra, frase o texto en la música. Pues las palabras pasan de ser simplemente cantadas a tener un mayor sentido, logrando conectarse con la realidad del oyente.

El Proceso Creativo

Inicié componiendo textos de canciones, ya que en anteriores episodios de inquietudes creativas descubrí que para mí era más fácil empezar por las letras. Luego diseñé la estructura de dichas composiciones, así como la de todo el recital que será requisito de grado y entendí que para encontrar el punto de comunicación con el público debía buscar estrategias que mantuvieran la atención de este, procurando que tuviera pocas posibilidades de desconectarse entre una canción y otra.

Así que pensé en evitar silencios no planeados, es decir, que cada canción ya interpretada entregará a la siguiente una sensación de continuidad, generando un hilo conductor que al paso del repertorio marcara un mayor énfasis en dicha sensación, dando cuerpo al espíritu del concierto, es decir a una historia: mi historia.

Así las cosas, ese hilo conductor tendría la misión de comunicar al público mi intención de mantener el tema situacional entendido como el proceso emocional donde cada canción es un estado anímico que evoluciona desde una situación dolorosa hasta un desenlace donde encuentra la felicidad.

Mis composiciones.

La historia que aquí me ocupa es la de una pareja que empieza con el encanto del cortejo, siguiendo con la presencia de una agresión o maltrato psicológico convirtiéndose en violencia emocional y sentimental, para culminar con la tranquilidad, felicidad y estabilidad que ofrece un nuevo amor.

En este contexto compuse tres canciones diferentes entre sí en tanto el estado emocional ya explicado anteriormente, de tal manera que al pensar en el concierto diseñado en tres partes, cada una se ubica en una de ellas recogiendo la intención que exige el hilo conductor.

En las siguientes gráficas se muestra:

- El sentido y/o motivo de la composición, acorde con el hilo conductor de la temática que se evidenciará en el concierto de grado. De tal manera, recoge estados emocionales sobre una vivencia de quien aquí escribe.
- Las características más relevantes de la composición y arreglos musicales.

- El texto

LO QUE NO ME GUSTA	
<p>El motivo:</p> <p>Es la situación crítica donde se evidencia el maltrato psicológico y espiritual del que fui víctima, al punto de sentir que la autoestima no podía descender más y empecé a desconfiar...dudé de todo.</p>	<p>Sobre la música:</p> <p>-Blues -Estructura armónica tradicional del Blues menor, con ii- V relacionados al iv grado y un sustituto tritonal en los cuartos tiempos de los primeros cuatro compases de la forma. -La letra no sigue con la estructura repetitiva del Blues tradicional, sino que siempre cambia, por tal razón la armonía y la melodía cambia mínimamente. -En la B (2da forma) aparecen cortes en los instrumentos que tienen sensación de métrica ternaria por los tresillos.</p>
<p>ESTROFA I</p> <p>No fue casualidad Tenerte por aquí, Fingiendo perfección te conocí. Amabas alardear Que eras el mejor burlándote seguido de mi honor. Tú eras el disfraz que golpeaba mi valor al sonreír.</p> <p>ESTROFA II</p> <p>Alucinaba sin razón Teniendo en mi nariz La causa verdadera del dolor. Se hundía a prisa La poca dignidad, El suelo se sentía A un paso nada más, Rasgabas mi interior Dañando con mentiras de traición.</p> <p>ESTROFA III</p> <p>Por eso me alejé Sin besos ni por qué, Sin arrepentimiento así lloraras, Porque un suspiro mío Callado en el vacío Valía más que tu palabra.</p>	

Por eso adiós y hasta nunca.

Gracias a ti sé

Lo que no me gusta.

HOY

El motivo:

Canción que nació a partir de una situación que perduró.
 Cuando un niño nace viene con luz propia que se va perdiendo al paso de los años. Surgen entonces dudas y miedos contra los que se lucha fuertemente con apoyo de un sesgo espiritual, descubriendo la esencia del yo interior, la calidad humana y la seguridad perdida.

Sobre la música:

-Pop.
 -Métrica: 6/8.
 -Motivo melódico triádico representativo en la guitarra.
 -Armonía con acordes usuales en el género como son el Vsus4 que resuelve a V7, los acordes de bVII Y bVI.
 -Dentro de su estructura tiene pre-coro que es común en el género.
 -La batería en 6/8 tiene una sensación de ritmo shuffle.

ESTROFA I

Hoy puedo ver la luz que brillaba escondida,
 Sintiendo invisible su cuerpo se iba muy lento,
 Como agua entre los dedos desaparecía,
 Como arena al viento.

ESTROFA II

Recuerdo en el espejo esa sombra parada,
 Que abrazaba mis noches robando mis sueños,
 El fantasma se alimentaba en silencio
 De mil ilusiones que en mi alma existieron.

CORO

Y entonces fue que apareciste tú,
 Para mostrarme en el espejo esa luz,
 La joya que gritaba en el tiempo,
 Ahogaba al miedo,
 Dejándolo lejos.

ESTROFA III

Los malos ratos suelen ser pasajeros,
 Depende del dueño el tiempo de estancia,
 Fueron años luchando sin gloria sin nada,
 Pidiéndole al cielo no caer en batalla.

CORO

Y entonces fue que apareciste tú,
 Para mostrarme en el espejo esa luz,

La joya que gritaba en el tiempo,

Ahogaba al miedo,

Dejándolo lejos.

PRE-CORO

Hoy miro a los ojos sin miedo,

burlando al problema,

viviendo con fuerza.

CORO

TODO ESTO LO SIENTO MÍO

El motivo:

Canción impregnada por la nostalgia de mi tierra. Logré describirla sin mencionar su nombre sino más bien lo que inspira, lo que extraño, lo que añoro. En este proceso de creación reafirmo las raíces y la identidad.

Sobre la música:

-Salsa.
-Décimas como método de composición para las estrofas.
-Cambio de clave salsa a clave rumba en una sección.
-Cambio de Salsa a Guaguancó en Solo de voz.
-Típica armonía de son con re-armonización al final de las estrofas.
-El Mambo que usualmente está en los vientos, se adapta a los instrumentos incluida la voz.

ESTROFA I

Vengo del sur de mi país,

Visto el alma de colores,

De caña pinté tambores,

Que sonaban cuando nací.

En tierra fértil crecí,

De Lulada son mis ríos,

Donde el calor espanta el frío,

Las palmas bailan con tumba' o,

Con ritmo e' salsa y currulao,

Celebrando en el bohío.

CORO

Todo esto lo siento mío,

Como mi voz al cantar,

Nostalgia siento cuando revivo,

Mi tierra al recordar.

ESTROFA II

Las noches piden canciones

Para arrullar las estrellas,

Las calles riman con ellas
Cantando nuevos pregones.
Septiembre regala flores
De alegres guayacanes,
Cálida brisa en las tardes
Acompañan los amores,
Que con risa y sin dolores
Se dedican sus cantares.

CORO-PREGONES

Todo esto lo siento mío,
Como mi voz al cantar,
Nostalgia siento cuando revivo,
Mi tierra al recordar.

Todo es nada sin su gente,
con vivaz acento abraza,
hace sentir como en casa
hasta un viajero de oriente.

CORO...

Mezcla de razas sonrientes
Combinan cuerpo y folclor,
Regalando enorme sabor
Al instante más corriente.

CORO...

Mis recuerdos no los dejo
Y de todo los protejo,
Cada océano se agita
Cuando mi alma es la que grita.

CORO

La Propuesta

El concierto

Formato.

Consta de una guitarra, un bajo, una batería, un teclado y la voz principal. Algunos de los temas tienen participación de coros y se refuerza la percusión con las congas y cajón.

El formato está diseñado para que cada canción del concierto quepa dentro de una sonoridad similar gracias a los instrumentos escogidos. El reto de llegar a dicha sonoridad sin afectar los diferentes géneros y/o aires de las obras seleccionadas se ve reflejado en cada uno de los arreglos de los temas escogidos, lo que me llevó a adaptar ciertos patrones, líneas melódicas y ritmos, a instrumentos que difieren de los tradicionales.

Repertorio.

Es bien sabido que el repertorio de un concierto usualmente debe tener algo en común entre una canción y otra, que normalmente se evidencia en la parte musical. Sin embargo, el concierto que aquí nos ocupa está pensado desde los textos de las canciones, pues las líricas están relacionadas entre sí ya que como se había explicado en párrafos previos, el concierto refleja un proceso emocional donde la letra describe el estado en el que se encontraba la protagonista-cantante.

La intención.

Se pretende que el público no se disperse en los espacios usuales entre canción y canción, así que se creará una línea expresiva contada a manera de historia a través de canciones de diferentes géneros musicales, que como ya se mencionó anteriormente reflejarán el estado de ánimo de una persona. Este se podrá evidenciar durante el transcurso del concierto, teniendo en cuenta que nunca es de un solo color, tempo, tonalidad, ritmo, sino que

cambia rápido o lentamente dependiendo de la situación emocional descrita en cada canción. En los espacios que generalmente se crean entre canción y canción, llenándose muchas veces de silencio o aplausos por parte del espectador, se transforman en transiciones instrumentales y vocales, unas improvisadas, otras escritas, las que harán las veces de puente musical para cambiar de ambiente emocional de una canción a otra.

La música.

En la parte musical se muestra una variedad de géneros que reflejan el estado de ánimo de la protagonista, dándole así diferentes matices al concierto. Cada arreglo musical es consecuente con las dinámicas y los colores que sugieren los textos, haciendo las veces de acompañamiento con el objetivo definido de comunicar un mensaje y/o contar una historia.

Pretende mantener al público en actitud expectante y receptiva ante la propuesta sonora, al tiempo que desde el diseño propiamente dicho la autora cuida no caer en demasiada originalidad, pues “Demasiada originalidad causa que el público caiga en una falta de familiaridad y, por lo tanto, en desacuerdo, ya que la comunicación contiene duplicación”. (Hubbard, 1998, pg.49), por lo tanto, en la presente propuesta los arreglos musicales son sencillos, subordinados por la letra pretendiendo que sea asequible a todo tipo de público. Desde esta intención, la voz tendrá configuraciones de tracto vocal, recursos vocales o efectos, que darán sentido y posibilidades interpretativas según lo que se vaya contando, en procura de una comunicación más real, a fin de que logre recrear emociones en el espectador.

En el siguiente cuadro cada canción tiene un color específico que representa la tensión emocional del texto y la intención del arreglo musical a través de características musicales

sobresalientes. Se titula en una frase cada momento anímico del concierto y se muestran algunos recursos vocales con su descripción del tracto.

Título/ Autor/ Color de estado emocional	Características Musicales sobresalientes	Momentos Del concierto	Recurso Vocal/Efecto Conexión Técnica- interpretación	Descripción Configuración de tracto vocal
Lo que no Me gusta/Diana Herrera	<ul style="list-style-type: none"> -Blues -Estructura armónica tradicional del Blues menor, con ii- V relacionados al iv grado y un sustituto tritonal en los cuartos tiempos de los primeros cuatro compases de la forma. -La letra no sigue con la estructura repetitiva del Blues tradicional, sino que siempre cambia, por tal razón la armonía y la melodía cambia mínimamente. -En la B (2da forma) aparecen cortes en los instrumentos que tienen sensación de métrica ternaria por los tresillos. 	“Situación crítica”	<ul style="list-style-type: none"> Rupturas vocales intencionales/ Creak -Estos recursos ayudan a intensificar el sentimiento de ira, dolor, tristeza y desesperación en la canción. -También porque en el blues se habla de una situación cotidiana donde la voz refleja las expresiones utilizadas en el diario vivir. 	<p>R.V.I.: Es el paso inmediato de registro un grave a uno agudo y viceversa, ejerciendo un inicio con golpe glótico.</p> <p>Creak: P.V.V. inicio con aire.</p> <ul style="list-style-type: none"> -P.V.F. en medio -cuerpo y cobertura de los P.V.V. gruesa -Cartilago Tiroides vertical -Cartilago Cricoides inclinado. -Esfinter Arieplglótico estrecho -Laringe media -velo del paladar alto
No habrá nadie en el mundo/Javier Limón	<ul style="list-style-type: none"> -Rumba Catalana -Corte en la 2da corchea del 1er tiempo en varias secciones, que amplifican el dramatismo de la canción. -El arreglo tiene como instrumento principal la voz y la guitarra, típico del género. -Acentúa en los instrumentos base la 2da corchea del 2do tiempo, dando sensación de anticipo armónico. 	“Por qué me haces daño si te quiero tanto”	<ul style="list-style-type: none"> Llanto - En la canción española es común que el canto suene a llanto. Este recurso añade a la interpretación un sentimiento de tristeza e incomprensión. 	<ul style="list-style-type: none"> -P.V.V. con inicios y finales con aire y golpe glótico simultáneamente. -P.V.F. en medio. -cuerpo y cobertura de los P.V.V. fina. -Cartilago Tiroides inclinado. -Cartilago Cricoides vertical. -Esfinter Arieplglótico ancho. -Laringe baja. -Lengua y velo del paladar altos.
Poquita Fe/Bobby Capo	<ul style="list-style-type: none"> -Bolero a $\frac{3}{4}$ como Vals. -Cambios de Métrica en la introducción de $\frac{4}{4}$ a $\frac{3}{4}$. - Aunque se toca como Vals (parte rítmica), tiene la guitarra como uno de los instrumentos principales típico del Bolero -La armonía es la tradicional del Bolero interpretado con una pequeña re-armonización al final de la A, para dibujar un Line Cliché sobre el 5to grado de los acordes. 	“Pérdida de confianza cuando el amor se desdibuja”	<ul style="list-style-type: none"> Rupturas vocales intencionales/ Creak -En el bolero usualmente se canta con la voz limpia y con un color más oscuro. Sin embargo, se escogieron estos recursos para hacer hincapié en las palabras claves de la canción. 	<p>R.V.I.: Es el paso inmediato de registro un grave a uno agudo y viceversa, ejerciendo un inicio con golpe glótico.</p> <p>Creak: P.V.V. inicio con aire.</p> <ul style="list-style-type: none"> -P.V.F. en medio -cuerpo y cobertura de los P.V.V. gruesa -Cartilago Tiroides vertical -Cartilago Cricoides inclinado. -Esfinter Arieplglótico estrecho -Laringe media -velo del paladar alto

Silencio/Carlos Gardel	<p>-Métrica 5/4 -Tonal con sonoridad modal en la mayoría de la armonía. - La guitarra tiene melodías que van acompañando el texto, desde lo agradable hasta lo dramático. -La batería cambia su Groove en la sección C simulando una banda de guerra. -Los coros solo aparecen en la última sección cuando se habla de coros de madres. -Los silencios en la pieza dan evidencia de las situaciones que cuenta el texto y de los inicios de algunas secciones.</p>	“Muerte trágica del sentimiento”	Neutral con y sin aire - Como se está hablando de la muerte, se trata de recrear un ambiente hostil y desértico desde la voz, teniendo como recurso la presencia y la ausencia de aire en la voz, jugando de la mano con las dinámicas en cada sección.	N. con aire: -P.V.V. inicio con aire -P.V.F. en medio -cuerpo y cobertura de los P.V.V. tiesa -Cartilago Tiroides vertical -Cartilago Cricoides vertical -Esfinter Ariepliglótico ancho -Laringe y lengua en medias -Velo alto N. sin aire: -P.V.V. inicio con golpe glótico -P.V.F. en medio -cuerpo y cobertura de los P.V.V. gruesa -Cartilago Tiroides vertical -Cartilago Cricoides vertical -Esfinter Ariepliglótico ancho -Laringe y lengua en medias
Hoy/Diana Herrera	<p>-Pop. -Métrica: 6/8. -Motivo melódico triádico representativo en la guitarra. -Armonía con acordes usuales en el género como son el Vsus4 que resuelve a V7, los acordes de bVII Y bVI. -Dentro de su estructura tiene pre-coro que es común en el género. -La batería en 6/8 tiene una sensación de ritmo shuffle.</p>	“Reencuentro la luz perdida”	Twang/Creak -El efecto Creak se utiliza en las estrofas en donde se describe la parte amarga de la historia, mientras que el Twang al ser un recurso donde la voz tiene más brillo, se utiliza en el coro donde se encuentra la luz.	Twang: P.V.V. con inicio glótico y con aire al mismo tiempo -P.V.F. retirados -P.V.V. fino -Cartilago Tiroides inclinado -Cartilago Cricoides vertical -Esfinter Ariepliglótico estrecho -laringe, lengua y velo del paladar arriba. Creak: P.V.V. inicio con aire. -P.V.F. en medio -cuerpo y cobertura de los P.V.V. gruesa -Cartilago Tiroides vertical -Cartilago Cricoides inclinado. -Esfinter Ariepliglótico estrecho -Laringe media -velo del paladar alto
Despedida/Petronio Álvarez	<p>-Landó (12/8) -Motivo melódico similar a la introducción constante en el bajo, que se repite en algunas secciones en la guitarra. -Anticipación armónica en la sexta corchea. -Re-armonización: segundos-quintos relacionados, sustitutos tritonales, y tensiones que dan sonoridades jazz a este ritmo afroperuano.</p>	“Acepto y dejo ir”	Curving/ Twang -El modo Curving se utiliza en su mayoría en las estrofas, pues tiene un color un poco brillante como de cantadora, la que ayuda al intérprete a establecer	Twang: P.V.V. con inicio glótico y con aire al mismo tiempo -P.V.F. retirados -P.V.V. fino -Cartilago Tiroides inclinado -Cartilago Cricoides vertical -Esfinter Ariepliglótico estrecho -laringe baja -lengua y velo del paladar arriba.

			conexión con la letra que evoca al pacífico. El Twang se utiliza en el coro donde se tocan notas más agudas, pero sin dejar de sonar brillante como es común en los cantos afro.	Curving: igual que el Neutral, pero con el Esfinter Arieplglótico estrecho (sonoridad más metálica)
Soledad y el mar/Natalia Lafourcade	<ul style="list-style-type: none"> -Bolero -Guitarra con slide. -Énfasis al cuarto grado en el coro -Pregones al final del tema -Cortes, ritardandos y tempos lentos como articuladores de expresión en los finales de los coros. -En este tema la guitarra sigue siendo protagonista como lo es común en el género, sin embargo, el Slide permite que ese protagonismo se desdibuje en algunas secciones para tener un rol de acompañante creando ambiente. 	“Plenitud de la soledad”	<p>Neutral con y sin aire</p> <p>-En esta canción donde se quiere reflejar la tranquilidad y soledad que se siente frente al mar, se utiliza una voz aireosa en su mayoría, como un susurro, como la brisa en la playa. Con intensidad relajada y poca rigurosidad al cantar.</p>	<p>N. con aire:</p> <ul style="list-style-type: none"> -P.V.V. inicio con aire -P.V.F. en medio -cuerpo y cobertura de los P.V.V. tiesa -Cartilago Tiroides vertical -Cartilago Cricoides vertical -Esfinter Arieplglótico ancho -Laringe y lengua en medias -Velo alto <p>N. sin aire:</p> <ul style="list-style-type: none"> -P.V.V. inicio con golpe glótico -P.V.F. en medio -cuerpo y cobertura de los P.V.V. gruesa -Cartilago Tiroides vertical -Cartilago Cricoides vertical -Esfinter Arieplglótico ancho -Laringe y lengua en medias
Todo esto lo siento mío/Diana Herrera	<ul style="list-style-type: none"> -Salsa. -Décimas como método de composición para las estrofas. -Cambio de clave salsa a clave rumba en una sección. -Cambio de Salsa a Guaguancó en Solo de voz. -Típica armonía de son con re-armonización al final de las estrofas. -El Mambo que usualmente está en los vientos, se adapta a los instrumentos incluida la voz. 	“Lo propio, la esencia”	<p>Twang</p> <p>-Se utiliza el mecanismo de voz de pecho con más brillo y el Twang para estar dentro del estilo.</p> <p>-El brillo y redondez evidencian el carácter de un género que en este caso está permeado por la alegría de sentir su esencia y la nostalgia de tenerla lejos.</p>	<p>Twang: P.V.V. con inicio glótico y con aire al mismo tiempo</p> <ul style="list-style-type: none"> -P.V.F. retirados -P.V.V. fino -Cartilago Tiroides inclinado -Cartilago Cricoides vertical -Esfinter Arieplglótico estrecho -laringe baja -lengua y velo del paladar arriba.
Tu si sabes quererme/Natalia Lafourcade	<ul style="list-style-type: none"> -Aguabajo -Anticipaciones típicas del aire en la melodía y la armonía en muchas ocasiones. -Re-armonización en segundo coro que le da expresividad al texto donde se ubica. -Improvisación vocal. -Cortes anticipados y otros a tierra acompañando la melodía 	“Nuevo amor”	<p>Twang</p> <p>-Se utiliza la voz de pecho brillante y el Twang para continuar con el folclor afro. También para aumentar el sentimiento de felicidad por encontrar un nuevo amor y terminar el concierto</p>	<p>Twang: P.V.V. con inicio glótico y con aire al mismo tiempo</p> <ul style="list-style-type: none"> -P.V.F. retirados -P.V.V. fino -Cartilago Tiroides inclinado -Cartilago Cricoides vertical -Esfinter Arieplglótico estrecho -laringe, lengua y velo del paladar arriba.

	-Contra-melodías que simulan las melodías que toca usualmente la marimba de chonta.		con una curva anímica arriba.	
--	---	--	-------------------------------	--

El espacio.

Estará dispuesto de tal manera que permita llevar al público al “vacío itinerante” (Devlin, 2017) que logre en él la sensación de miedos, carencias, entre otros, que se llenará luego con la música. Para tal fin se ambientará sonoramente la entrada del público con latidos del corazón desde un vientre materno, escuchados por un bebé.

La intención es generar una disposición emocional que lo traslade a una experiencia previa que permita una apertura con su pasado y que cree una actitud de receptividad hacia la música de tal manera que suscite mundos en un solo espacio.

La disposición del público en círculo sin jerarquías, donde junto con el artista comparten sensaciones tal vez reviviendo esos recuerdos del pasado, generará una comunicación espontánea creando y siendo parte simultánea del escenario.

La luz – la iluminación será de los colores que el intérprete visualiza con cada emoción, y el foco será el mensaje y la persona que lo emite a través de su arte, el artista.

La estrategia

El público entra a un espacio en penumbra donde solo sobresalen pequeñas esferas que contienen una luz tenue y titilante, se siente un ambiente conocido, como si fuese un djavu o un recuerdo que inunda el cuerpo de intriga.

Se oyen los latidos del corazón de la madre escuchados por el feto desde el útero, este sonido nos devuelve a momentos pasados, es una manera de recordar aquello que el ser humano conoce desde su concepción y que le permite al público disponerse a la experiencia de sentir.

Aquí empieza el concierto; el piano, encargado de la introducción musical, refleja el enamoramiento que en la mayoría de las situaciones es encantador y romántico, sin embargo este va transformando su intención y sonoridad a algo más oscuro y turbulento, aterrizando así en el primer tema del repertorio: *Lo que no me gusta*. Un blues, género de naturaleza triste que ha permitido expresar miles de aflicciones cotidianas, en esta oportunidad escrito con las entrañas del recuerdo de una situación amorosa crítica en la que la protagonista es herida emocionalmente y su autoestima quebrantada. Esta canción tiene la misión de narrar cómo ella fue dañada y de qué manera decide desprenderse de esa situación recogiendo del suelo los pedazos de sí misma, diciendo adiós y a su vez agradeciendo porque así supo qué era lo que no deseaba para su vida.

Este blues en particular está en modo menor, con sensación rítmica atresillada (simulando una métrica de 12/8), de sensación pesada y con cortes que resaltan la letra en la segunda parte de la canción. El solo de voz está pensado para describir con scat, gritos y sonidos un discurso de angustia, rabia, cansancio y tristeza. La voz contiene recursos ya mencionados como son, Rupturas Intencionales y Creak.

Después de terminado el tema, éste se enlaza con una transición que es hecha por el contrabajo, conduciendo al público de una emoción a otra, de un blues a una rumba catalana, de la rabia a la tristeza de no comprender por qué una persona hizo tanto daño si hubo tanto amor.

Esta canción, *No habrá nadie en el mundo*, tiene cortes que acentúan la segunda corchea del primer tiempo, revelando la energía y expresividad gestual propia de la danza española, y a su vez la voz convertida en un llanto cantado dibuja el dramatismo invocado

por la lírica desde el desamor. El solo de guitarra acústica baila entre melodías con toques españoles y al finalizar la canción se encarga de enlazarla con el siguiente tema, manteniendo la sensación anterior transformándola en desconfianza, pues se desdibujó la fe que se tenía en el amor.

Así pues, comienza *Poquita fe*, un bolero (métrica 4/4) que inicia con una introducción virtuosa de la guitarra y que se transforma en un vals (métrica 3/4). La voz a través de recursos tales como el Creak, rupturas intencionadas y juego de dinámicas, cuenta que ya no cree en el amor y le es difícil amar porque ha sido burlado su corazón.

La transición entre esta canción y la siguiente es un viento frío (hecho con voz) y su sentido es la muerte que ronda, que amenaza y hiela todo a su paso. Una melodía se escucha anunciando la partida de un ser. De esta manera se llega a *Silencio*, originalmente tango y que en esta versión es tocada en métrica 5/4, tonal con sonoridad modal contando así una historia que trata de cinco hijos que mueren.

Esta canción en particular tiene melodías en la guitarra que reflejan el contexto de una historia triste, valiéndose de melodías de solo corcheas en intervalos de tritono, ambientando una escena de guerra que es narrada en la tercera parte de la pieza. La voz permanentemente juega con el aire, que puede o no intervenir el sonido que emite, juega también con las dinámicas de las secciones y la intención fúnebre del texto. Un coro de voces aparece en la última parte arrullando con suaves melodías la esperanza que yace en una cuna... “silencio en la noche, silencio en las almas”.

Nuevamente un leve soplo del viento introduce la continuación de esta historia narrada en *Hoy*. Un Pop en métrica 6/8 que evoca un tenue sin sabor inspirado por aires del pasado noventero que describe la pérdida de la luz con la que nace un ser, esa luz innata

que no conoce el miedo, ni la rabia, ni sentimiento negativo que le impida hacer lo que su corazón dicta.

Las estrofas de la canción tienen un motivo melódico triádico, formado por tres corcheas (sol#, do#, mi) escritas sobre acordes de I y iii grado de la tonalidad (A y C#m respectivamente). Este motivo cargado de tristeza y soledad es uno de los principales elementos musicales de los cuales partió la creación de esta composición. Este se transforma pasando por varios grados de la tonalidad, uniendo las notas que anteriormente estaban en posición de triada mediante grados conjuntos para así llegar al coro, donde la historia da un giro hacia la luz, la joya que se había perdido ahora logra ahogar al miedo y volver a brillar.

Las voces de las coristas tienen un papel importante en las dinámicas del coro y el pre-coro, la relación interválica que tienen las dos voces del coro va desde segundas mayores hasta sextas menores, teniendo momentos disonantes y otros consonantes.

La armonía de esta canción tiene acordes que responden al lenguaje del género, tales como sus4 o los enlaces por grados conjuntos (I- VIIb-VI). La voz tiene frases cuya expresión va desde la calma y la resignación (modo Neutral), incrementando la emotividad hasta estallar en el coro con una sensación victoriosa y brillante (Twang).

Esta canción termina con el mismo motivo melódico, que modula de La mayor a Re menor.

Suena el cajón tocando en métrica de 12/8 para iniciar *Despedida*, un Landó peruano.

Ésta comienza con una melodía tocada por todos los instrumentos que llaman a la voz quien despide todo aquello que fue suyo; viene entonces una analogía entre el adiós a la

tierra natal y el desarraigo de los sentimientos negativos, aquellos que una vez dejen de pertenecerle, dejarán de existir.

A lo largo de casi toda la pieza se repite la melodía inicial, el bajo y la guitarra se alternan para tocarla. Esta es interrumpida por un corte en el que participa toda la banda y que marca un cambio de sección que conduce al coro, en este corte se resalta el texto y brinda espacio a la melodía de la voz. El solo del piano acústico cuenta la tristeza que se siente al despedirse y a la vez la tranquilidad de liberarse de una carga que se habría llevado por mucho tiempo. Este tema termina con el motivo inicial, y un *glissando* descendente con slide de guitarra, conduciendo al público a un lugar desértico y lleno de tranquilidad, donde la *Soledad y el mar* tienen el protagonismo. Aquí la letra describe la plenitud de la soledad y la felicidad de no tener que cargar con el peso de sentimientos negativos. La música a través del ritmo de bolero, con melodías en la guitarra con slide, transporta al público a otro escenario de sensaciones ambientadas por una progresión armónica sencilla E- C#m – F#m – B – E en las estrofas, dándole relevancia a la lírica que saluda al presente y deja atrás el pasado. La voz con dinámicas suaves, mucho aire y una audible sonrisa de libertad le da intensidad a la canción.

La transición hecha por el piano pasa de un bolero tranquilo a una fusión de guajira cubana con salsa y guaguancó, va de la libertad de dejar atrás el pasado para recordar la esencia, lo propio, diciendo: *¡Esto lo siento mío!*

Esta canción tiene dos estrofas iniciales que fueron compuestas a partir de las décimas, una forma literaria común en la poesía. La armonía inicial es aquella propia del son (I – IV – V – IV - I), la estabilidad y sencillez de la armonía y la melodía resaltan la letra cambiante. Al final de la estrofa se contrasta la simplicidad armónica inicial con un

movimiento cromático hecho por el bajo que asciende desde el primer grado hasta el quinto grado de la tonalidad, incrementando la tensión para llegar al coro. En éste la armonía y la letra se vinculan, pues en la progresión armónica del coro se hace énfasis al sexto grado representando así la nostalgia, que al ser mencionada no deja de evocar la felicidad de aquello que nos pertenece pero que a la vez se encuentra lejos.

En el solo de la conga se aumenta la velocidad y el tempo se duplica, llegando a la salsa, la alegría de recobrar la identidad. El mambo, sección melódica que usualmente tocan los vientos, esta vez es interpretado por la voz y el piano, el bajo y la guitarra. Los dos pregones iniciales hacen parte de una estrofa con forma de décima que se dividió por la mitad (cinco frases para cada uno de los pregones), el tercero es diferente pues hace las veces de un pre-coro dándole un cambio de dinámica que engaña al oyente haciéndolo creer que le conduce al coro, no obstante pasa a una sección diferente interpretada en ritmo de guaguancó, donde la voz hace improvisación evocando con emoción de añoranza el sonido de las cantaoras del pacífico colombiano.

La voz transita constantemente entre mecanismo de cabeza y pecho, siempre con un timbre brillante, por lo que en muchas ocasiones se utiliza el Twang.

La canción termina con un corte que es usual en el género y se une a una línea de bajo que modula de Do mayor a Do sostenido menor, para iniciar la canción final de esta historia, *Tu si sabes quererme*. La música ahora transformada en Aguabajo tiene tintes sonoros afro combinados con melodías fuera de este lenguaje, describiendo el momento en el que la vida da una nueva oportunidad de amar, esta vez de una manera honesta aceptando las nuevas situaciones y a la nueva persona tal cual es.

Como es típico en el Aguabajo y en las músicas afro, la armonía siempre va anticipada desde el cuarto tiempo del compás. La mayoría de los cortes son tomados de la canción “Parió la luna” en versión de Herencia de Timbiquí. El solo de teclado está inspirado en la marimba de chonta, tomando un timbre similar y las curvas melódicas de la misma. La voz varía entre Twang y voz de pecho brillante y redonda, dando sonoridad de voz madura y proyección que tienen las cantoras del pacífico. La última sección se convierte en fiesta, la textura se reduce tocando solamente bajo y percusión, luego de un corte entran todos los instrumentos para iniciar una sección de pregunta - respuesta entre el coro y la voz principal que improvisa con Scat, para así terminar el concierto en tutti diciendo, “quererme como a mí me gusta”.

La puesta en escena

Parte del trabajo que se realizó para poder transmitir y comunicar las sensaciones y/o emociones mencionadas al público de manera vívida, fue el trabajo escénico, que si bien no se profundizó, fue determinante para lograr una mayor apropiación de la historia. Para lograr esto se realizaron varias sesiones donde se entrenó la memoria emotiva. En cada canción se recordó un momento importante para el intérprete que permitiera generar una emoción determinada, de esta manera se utilizó para dar credibilidad y lograr que el texto de cada pieza se sintiera real. También se revisó el manejo del espacio con relación al público, llenando los espacios del escenario y trabajando la espacialidad empleando la mirada con intención y energía. Del mismo modo se revisaron recursos corporales que serían útiles para la interpretación, como el uso de los brazos, manos, puño, dedos, entre otros.

Al final y ya con el trabajo escénico hecho, intuitivamente se dio intensidad, energía y emoción a las líricas narradas en cada una de las piezas del repertorio.

Conclusiones

Después de trabajar y estudiar el tema enfocado en la experiencia de cantar, buscando estrategias que permitieran trascender la comunicación usual que existe entre cantante y público, se deduce que:

- Sí se pueden afectar las emociones y llegar más allá de los parámetros comunes de receptividad del espectador pasivo.
- Para lograrlo es importante considerar varios aspectos entre ellos los recursos que apoyan y/o permiten afectar su emocionalidad y viabilizar ese estado que trasciende al siguiente momento. Estos recursos pueden ser letras de canciones, arreglos musicales, formato instrumental, escenografía, vestuario, luces, puesta en escena, entre otros.
- Ese siguiente momento es el de la comunicación propiamente entre cantante y público y se logra a través de estrategias analizadas y estudiadas previamente.
- Dichas estrategias dependen de la intención o manera de cómo se quiere entregar el mensaje y de cómo se quiere afectar al público, así que se centran en recursos vocales subordinados por el texto, trabajando la técnica y la intención requerida

simultáneamente. Así entonces, se parte de la premisa de que el dominio de la técnica en el arte es primordial para lograr transmitir un mensaje “Una vez la persona sea capaz de ejecutar la pericia técnica para esa forma de arte, puede concentrarse en el mensaje. A menos que esté ahí primero la forma profesional, el mensaje no se podrá transmitir”. (Hubbard, 1998, pg. 57).

- Finalmente se puede afirmar que sí se debe estar conectado al ahora. En todos los aspectos de la vida es ideal estar en el presente, sobre todo cuando hablamos de música.

- También se puede interpretar una canción y lograr establecer ese diálogo con el espectador al cual intentamos llegar de manera genuina. Sin embargo, la planeación, el estudio y la práctica llevan al artista a una imagen más clara del camino que puede elegir para interpretar, creando así una comunicación verdadera con el público “Ya que aquel que puede comunicarse verdaderamente, es un ser superior que construye mundos nuevos”. (Hubbard, 1998, pg. 59).

Bibliografía

- Bustos Sánchez, Ines. (2013). *Intervención logopédica en trastornos de la voz*. Badalona, España: Editorial Paidotribo.
- Dadich, Scott. Neville, Morgan. O'Connor, Dave. (2017). *Es Devlin: Stage Design* [serie de televisión]. Estados Unidos: Netflix.
- Hubbard, L. Ronald. (1991). Art. Los Angeles, Estados Unidos: Bridge Publication, Inc.
- McDonald Klimek, Mary. (2005). *Estill Voice Training Nivel dos*. Combinación de las Figuras para seis calidades vocales. Estados Unidos: Still Voice Training System International.
- Rodríguez Palacios, Ricardo. (2013). *Dirección de Coro*. La ciencia, la técnica, el arte, las costumbres. Andalucía, España: Junta de Andalucía. Consejería de educación, cultura y deportes.
- Robinson, Daniel K. (2014). *Do you have enough Twang in your voice?*. [Video Podcast] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=iPTBdcYiMy4&t=17s>
- Sadolin, Cathrine. (2012). *Complete Vocal Technique*. Recuperado de www.completevocalinstitute.com
- Torres Gallardo, B., & Gimeno Pérez, F. (2008). *Anatomía de la voz*. Badalona, España: Editorial Paidotribo.

Anexos

LO QUE NO ME GUSTA

DIANA HERRERA

INTRO

$\text{♩} = 100$ $\text{♩} = \text{♩}^3$

VOZ

No

QUITARRA DE JAZZ

$Bb m^7$ B^7 $Bb m^7$ B^7 $Bb m^7$ B^7 $Bb m^7$ B^7

PIANO

$Bb m^7$ B^7 $Bb m^7$ B^7 $Bb m^7$ B^7 $Bb m^7$ B^7

(VIENE DE IMPRO ENAMORAMIENTO A MALTRATO)

BATO

INTRO

$\text{♩} = 100$ $\text{♩} = \text{♩}^3$

BATERIA

5 **A**

VOZ

FUE CA SUA LI DAD TE - NER TE POR A QUI FIN - GIEN DO PER FEC CIÓN TE CO NO - CI A -

Bbm7 B7 Bbm7 B7 Bbm7 B7 Fm7(b5) Bb7(b9)

QUIT. JAZZ

(RESPUESTAS MELÓDICAS)

PNO.

Bbm7 SIMILE B7 Bbm7 B7 Bbm7 B7 Fm7(b5) Bb7(b9)

BAT.

Bbm7 B7 Bbm7 B7 Bbm7 B7 Fm7(b5) Bb7(b9) (FILL)

A SIMILE (FILL)

DR.

9

VOZ

MA BAS A LAR DEAR QUE E RAS EL ME TOR BUR-LAN DO TE SE QUI DO DE MIHO-NOR TU

Ebm7 Ebm7 Bbm7 Bbm7

QUIT. JAZZ

Ebm7 Ebm7 Bbm7 Bbm7

PNO.

Ebm7 (WALKING) Ebm7 Bbm7 Bbm7

BAT.

(WALKING-RIDE)

DR.

13

VOZ

E-RAS EL DIS-FRAZ QUE GOL-PEA-BA MI VA-LOR AL SON-RE-IR A-LU-CI-

3

QUIT. JAZZ

PNO.

BAT.

DR.

17 **B**

VOZ

NA BA SIN RAZÓN TE NIENDO EN MINARIZ... LA CAUSA VERDADERA DEL DO-LO - 0-0 OR SE HUN

QUIT. JAZZ

PNO.

BAT.

DR.

B

21

3

VOZ

DI A PRI SA A-A-A A LA PO CADIG NI DAD EL SUE LO SE SEN TIA AUN PA SO NA DAMÁS RAS

EBm7 Ebm7 Bbm7 Bbm7

QUIT. JAZZ

PNO.

EBm7 Ebm7 Bbm7 Bbm7

BAT.

DR.

25

VOZ

GA-BAS MIIN-TE-RIOR DA - ÑAN-DO CON MEN-TI-RAS DE TRAI-CIÓN POR

Gb7 F7 Bbm7 Cm7(b5) F7

GUIT. JAZZ

IMPRO 1. VOZ, 2. GUITARRA. A LA B ON CUE!

PNO.

IMPRO 1. VOZ, 2. GUITARRA. A LA B ON CUE!

BAT.

IMPRO 1. VOZ, 2. GUITARRA. A LA B ON CUE!

DR.

IMPRO 1. VOZ, 2. GUITARRA. A LA B ON CUE!

29 **C**

VOZ

E SO MEA LE JE SIN BE SOS NI POR QUES SIN A RRE PEN TI MIEN TOA SI LLO - RA RAS POR

Bbm7 B7 Bbm7 B7 Bbm7 B7 B7

QUIT. JAZZ

Bbm7 B7 Bbm7 B7 Bbm7 B7 B7

PNO.

Bbm7 B7 Bbm7 B7 Bbm7 B7 B7

BAT.

C

DR.

33

VOZ

QUE UNSUS PI RO MI O CA - LLA DO EN EL VA CI - O VA - LI - AMÁS QU E TU PA LA BRA _____ PO RE SO A

The vocal line consists of four measures. The first two measures contain the lyrics 'QUE UNSUS PI RO MI O CA - LLA DO EN EL VA CI - O' and the last two contain 'VA - LI - AMÁS QU E TU PA LA BRA _____ PO RE SO A'. The notes are in a 4/4 time signature with a key signature of three flats. The last two measures feature triplet markings over the notes.

Ebm⁷ Ebm⁷ Bbm⁷ Bbm⁷

QUIT. JAZZ

The jazz guitar part consists of four measures of rhythmic accompaniment, represented by diagonal slashes. The key signature is three flats.

Ebm⁷ Ebm⁷ Bbm⁷ Bbm⁷

PNO.

The piano part consists of two staves (treble and bass clef) with four measures of rhythmic accompaniment, represented by diagonal slashes. The key signature is three flats.

Ebm⁷ Ebm⁷ Bbm⁷ Bbm⁷

BAT.

The bass drum part consists of four measures of rhythmic accompaniment, represented by diagonal slashes. The key signature is three flats.

DR.

The drum part consists of four measures of rhythmic accompaniment, represented by diagonal slashes. The key signature is three flats.

37

VOZ

3 3 3

DIOS_YHAS-TA NUN-CA GRA-CIAS A TI SE_ LO QUE NO_ ME GUS- TA

QUIT. JAZZ

PNO.

BAT.

DR.

G \flat 7 F7 >> B \flat m7 Cm7(\flat 5) F7

G \flat 7 F7 >> B \flat m7 Cm7(\flat 5) F7

G \flat 7 F7 >> B \flat m7 Cm7(\flat 5) F7

41

VOZ



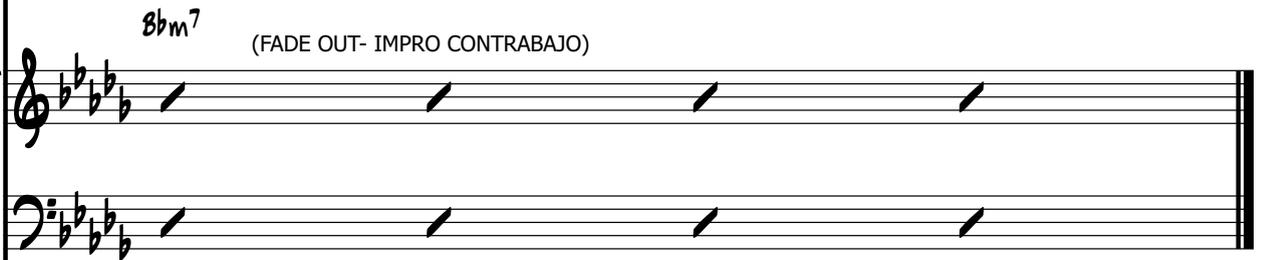
QUIT. JAZZ

Bbm7 (FADE OUT- IMPRO CONTRABAJO)



PNO.

Bbm7 (FADE OUT- IMPRO CONTRABAJO)



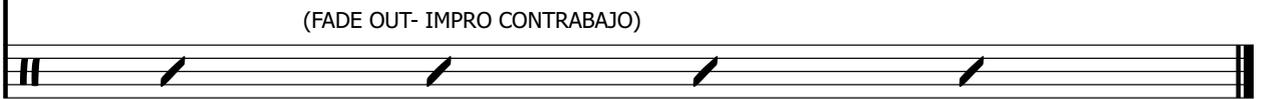
BAT.

Bbm7 (FADE OUT- IMPRO CONTRABAJO)



DR.

(FADE OUT- IMPRO CONTRABAJO)



No Habrá Nadie en el Mundo

♩ = 120

Javier Limón

INTRO

ON CUE

B♭m

B♭m

B♭m

B♭m(maj7)/A

Voice



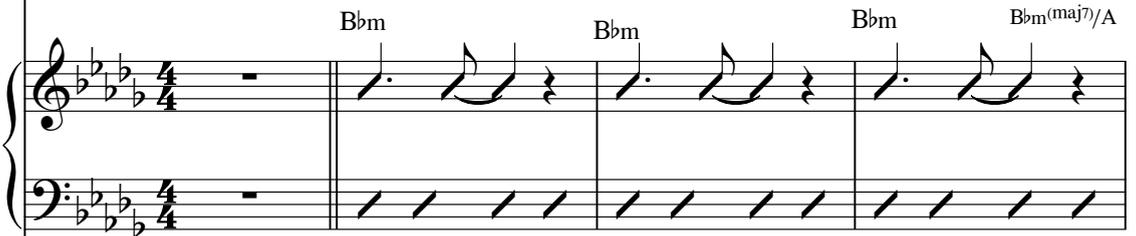
Staff for Voice, showing rests and a bar line.

Guitarra acústica



Staff for Guitarra acústica, showing rhythmic notation and a bar line.

Piano



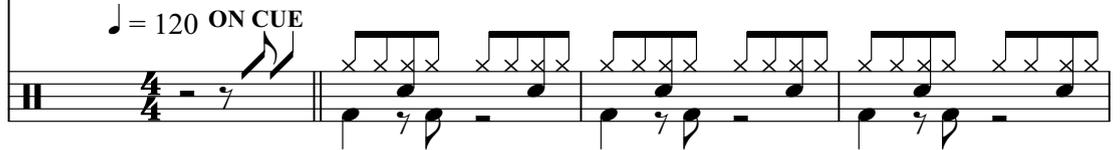
Staff for Piano, showing melodic and rhythmic notation.

Bajo vertical



Staff for Bajo vertical, showing melodic and rhythmic notation.

Conjunto de batería



Staff for Conjunto de batería, showing rhythmic notation.

5 A^b G^b D^b E^bm E^{o7}

Voice

Guit. ac. A^b G^b D^b E^bm E^{o7}

Pno. A^b G^b SIMILE D^b E^bm E^{o7}

Bajo vert. A^b G^b SIMILE D^b E^bm E^{o7}

Bat. SIMILE

9 F⁷ F⁷ F⁷ F⁷

Voice

Guit. ac. F⁷ F⁷ F⁷ (CONTRAMELODÍAS) F⁷

Pno. F⁷ F⁷ F⁷ F⁷ SIMILE

Bajo vert. F⁷ F⁷ F⁷ F⁷ SIMILE

Bat. SIMILE

A ESTROFA

Des-de que el a-gua es li-bre li-bre en-tre ma-nan

13

Voice

G \flat F 7 G \flat A \flat B \flat

tia-les vi - ve jaz-mi-nes han llo-ra - do (y) yo no com

Guit. ac.

Pno.

Bajo vert.

Bat.

17

Voice

E \flat m E \flat m (corte) A \flat 3 B \flat m

pren-do co-mo en tus o-jos ni - ño so-lo hay de-sier - to

Guit. ac.

Pno.

Bajo vert.

Bat.

SIMILE

SIMILE

B ESTROFA

21

Voice

Her-mo-sa e-ra la tar-de_____ cuan-do en-tre los o - li-vos na- die_____

Guit. ac.

Pno.

Bajo vert.

Bat.

Bbm F7 F7 Gb7 3

Bbm F7 F7 Gb

Bbm F7 F7 Gb

Bbm F7 F7 Gb

B

25

Voice

na-die vio co-mo yo a ti te qui - se_____ co-mo te

Guit. ac.

Pno.

Bajo vert.

Bat.

F7 F7 Gb Ab Bb 3 3 3

F7 F7 Gb Ab Bb

F7 F7 Gb Ab Bb

F7 F7 Gb Ab Bb

29

Voice

quie ro — hoy los o-li-vos duer - men — y yo no duer - mo

Guit. ac.

Pno.

Bajo vert.

Bat.

C **CORO**

33

Voice

No ha - brá na die en el mun - do que cu rela he ri - da que de jo tu or gu

Guit. ac.

Pno.

Bajo vert.

Bat.

C

Chords: Ebm, Ebm (corte), Ab, Bbm, Bbm, Bbm(maj7)/A, Bbm (SIMILE), Bbm(maj7)/A

Measure 33 includes a triplet of eighth notes in the voice part.

37 A^b G^b D^b $E^b m$ C^7/E

Voice
- llo yo no com prendo que tu me las - ti mes con to do to do y el a mor que tu me

Guit. ac. A^b G^b D^b $E^b m$ C^7/E

Pno. A^b G^b D^b $E^b m$ C^7/E

Bajo vert. A^b G^b D^b $E^b m$ C^7/E

Bat.

41 1. F^7 2. F^7 **D** SOLO GUITARRA $B^b m$ $B^b m$ $B^b m(maj^7)/A$

Voice
— dis - te. No dis - te.

Guit. ac. F^7 F^7 SOLO GUITARRA $B^b m$ $B^b m$ $B^b m(maj^7)/A$

Pno. F^7 F^7 SOLO GUITARRA $B^b m$ $B^b m$ $B^b m(maj^7)/A$

Bajo vert. F^7 F^7 SOLO GUITARRA $B^b m$ $B^b m$ $B^b m(maj^7)/A$

Bat. 1. 2. **D** SOLO GUITARRA

45

Ab Abm D^{o7}/A Gb Ebm E^{o7}

Voice

Guit. ac.

Pno.

Bajo vert.

Bat.

49

E ESTROFA

F⁷ F⁷ F⁷ F⁷

Voice

Pa cuan-do tu vol - vie-ras pen-sé en can-tar-te

Guit. ac.

Pno.

Bajo vert.

Bat.

E ESTROFA

p ————— *mf*

53

Voice

co-plas vie- jas e - sas que ha- blan de a mo re' y de su- fri

Guit. ac.

Pno.

Bajo vert.

Bat.

57

Voice

mien- to cuan- do tu vuel- vas ni ño te co mo a be - sos

Guit. ac.

Pno.

Bajo vert.

Bat.

Chords: Gb, F7, Gb, Ab, Bb, Ebm, (corte), Ab, Bbm (SIMILE)

61

Voice

y vo-la-re-mos al - to — don-de las nu-bes van des-pa- cio —

Guit. ac.

Pno.

Bajo vert.

Bat.

65

Voice

des-pa-cio va mi bo - ca — so-bre tu

Guit. ac.

Pno.

Bajo vert.

Bat.

69

Chords: Ebm Ebm (corte) Ab 3 Bbm

Voice: cuer-po tan len-to que se gu - ro_ se pa-ra el tiem - po.

Guit. ac. Ebm Ebm Ab Bbm

Pno. Ebm Ebm Ab Bbm

Bajo vert. Ebm Ebm Ab Bbm

Bat.

73

CORO

Chords: Bbm Bbm Bbm 3 Bbm Bbm(maj7)/A

Voice: No ha brá na die en el_ mun - do que cu re la he ri - da que de jo tu or gu

Guit. ac. Bbm Bbm Bbm Bbm Bbm(maj7)/A (corte solo 1era vez)

Pno. Bbm Bbm Bbm Bbm Bbm(maj7)/A (corte solo 1era vez)

Bajo vert. Bbm Bbm Bbm Bbm Bbm(maj7)/A (corte solo 1era vez)

Bat. (corte solo 1era vez)

77

Ab Gb Db Ebm C7/E

Voice

- llo yo no com preno que tu me las - ti mes con to do to do y el a mor que tu me

Guit. ac.

Pno.

Bajo vert.

Bat.

81

1.2.3. F7 4. F7 (corte)

Voice

— dis - te. No dis - te.

(va a solo de guitarra para enlazar con el siguiente tema)

Guit. ac.

F7 F7 Bbm

(va a solo de guitarra para enlazar con el siguiente tema)

Pno.

F7 F7 Bbm

(va a solo de guitarra para enlazar con el siguiente tema)

Bajo vert.

F7 F7 Bbm

(va a solo de guitarra para enlazar con el siguiente tema)

Bat.

1.2.

(va a solo de guitarra para enlazar con el siguiente tema)

Poquita Fé

Bobby Capo

INTRO

♩=75

Voice

Guit. G E7 Am

Piano G (ABIERTO) E7 Am

Bajo G E7 Am

Batería

♩=75

INTRO

5

Voice

Guit. F#7 Bm Bm F#7 Em

Pno. F#7 Bm (CERRADO) Bm F#7 Em

Bajo el. F#7 Bm Bm F#7 Em

Bat. (FILL)

♩=

9

Voice
 Guit. E7 A7 F#7 G/B D7
 Pno. E7 A7 F#7 G/B D7
 Bajo el. Em A7 F#7 G/B D7
 Bat.



A

13

Voice
 Yo se que siem - pre du - das de mia - mor
 Guit. G (CONTRAMELODÍAS) Em Am
 Pno. G (ABIERTO) Em Am
 Bajo el. G G Em Am
 Bat. (FILL) **A**

17 D⁷ G C B⁷ Em

Voice: y no te cul - po y sé que nohas lo -

Guit. D⁷ G C B⁷ Em

Pno. D⁷ G C B⁷ Em

Bajo el. D⁷ G C B⁷ Em

Bat. (SIMILE)

21 Em B⁷ B⁷ C

Voice: gra-doha-cer de mi que - rer lo que tua-mor so - ñó

Guit. Em B⁷ B⁷ C

Pno. Em B⁷ (SIMILE) B⁷ C

Bajo el. Em B⁷ (SIMILE) B⁷ C

Bat. (SIMILE)

25

Bm^{7(b5)}
E⁷
Am
Am
E⁷

Voice

yo sé que fue muy gran - de lai - lu - sión

Guit.

Bm^{7(b5)}
E⁷
Am
Am
E⁷

Pno.

Bm^{7(b5)}
E⁷
Am
Am
E⁷

Bajo el.

Bm^{7(b5)}
E⁷
Am
Am
E⁷

Bat.

29

E⁷
Am
Am
A

Voice

queen mi for - jas - te pa - ra lue - goen - con -

Guit.

E⁷
Am
Am
A

Pno.

E⁷
Am
Am
A

Bajo el.

E⁷
Am
Am
A

Bat.

33

trar des - con - fian - zay frial - dad en mi que - rer

A⁺ A⁶ A⁷ D

A⁺ A⁶ A⁷ D

A⁺ A⁶ A⁷ D

A⁺ A⁶ A⁷ D

Bat.

37

com - pren - de que mia -

D⁺ D⁺ G

D D⁺ D⁺ G

D D⁺ D⁺ G

D D⁺ D⁺ G

(FILL) B

Bat.

41

Em Am D7 G

Voice

mor bur - la - do fue tan - tas ve - ces

Em Am D7 G

Guit.

Em Am D7 G

Pno.

Em Am D7 G

Bajo el.

Bat.

45

C B7 Em Em B7

Voice

que seha que-da-doal fin mi po-bre co - ra - zón

C B7 Em Em B7

Guit.

C B7 Em Em B7

Pno.

C B7 Em Em B7

Bajo el.

Bat.

49 **B7** **C** **Bm7(b5)** **E7** **C**

Voice: con tan po-qui-ta fé tu tie-nes quea-yu-

Guit. **B7** **C** **Bm7(b5)** **E7** **C**

Pno. **B7** **C** **Bm7(b5)** **E7** **C**

Bajo el. **B7** **C** **Bm7(b5)** **E7** **C**

Bat.

53 **C#m7(b5)** **F#7** **F#7** **G**

Voice: dar - mea con - se - guir la fé que con en -

Guit. **C#m7(b5)** (CONTRAMELODÍA QUE REFLEJE EL TEXTO) **F#7** **F#7** **G**

Pno. **C#m7(b5)** **F#7** **F#7** **G**

Bajo el. **C#m7(b5)** **F#7** **F#7** **G**

Bat.

57 F E7 E7 Am

Voice

ga - ños yo per - dí me tie - nes quea - yu -

Guit.

Pno.

Bajo el.

Bat.

61 Am D7 D7 G **D.S. a B**

Voice

dar de nue - voa - mar ya per - do - nar

Guit.

Pno.

Bajo el.

Bat.

rit. (FINAL) (IMPRO VOZ CON VIENTO PARA PASAR A SILENCIO) (MELODÍA FINAL) (IMPRO VOZ CON VIENTO PARA PASAR A SILENCIO) (IMPRO VOZ CON VIENTO PARA PASAR A SILENCIO) **D.S. a B**

Silencio

Alfredo Le Pera

Carlos Gardel/Horacio Pettorossi

♩ = 130

A

The musical score is arranged in six staves. The top staff is for the voice (Voz), with lyrics: "Si-len cio en la no che ya to do está en cal ma el mús cu - lo duerme". The alto staff (Alto) contains rests. The electric guitar (Guitarra eléctrica) staff includes a reverb effect and chords: Fm⁶, Fm⁶, and C7(b9sus4). The keyboard (Teclado) staff shows chords in the right hand and rhythmic patterns in the left hand. The electric bass (Bajo eléctrico) staff features a bass line with chords: Fm⁶, Fm⁶, and C7(b9sus4). The drum set (Conjunto de batería) staff shows a rhythmic pattern. A second 'A' section marker and tempo '♩ = 130' are located at the bottom of the score.

5

Voz

la ambi cióndescansa me cien do una cu-na u na ma-dre can-ta

A.

Guit. el.

C7(b9sus4) Fm6 Fm6 F7 F7 F7 Bbm6

Pno.

C7(b9sus4) Fm6 Fm6 (SIMILE) *pp* F7 F7 F7 Bbm6

Bajo el.

C7(b9sus4) Fm6 Fm6 (SIMILE) F7 F7 F7 Bbm6

Bat.

(SIMILE)

9

Voz

un can- to que ri - do que lle ga hasta el al ma por que enes - a cu na

A.

Guit. el.

Bbm⁶ Bbm⁶ Gm⁹(b6) Gm⁹(b6) C7(b9sus4) C7(b9sus4) Bbm⁶

mf

Pno.

Bbm⁶ Bbm⁶ Gm⁹(b6) Gm⁹(b6) C7(b9sus4) C7(b9sus4) Bbm⁶

Bajo el.

Bbm⁶ Bbm⁶ Gm⁹(b6) Gm⁹(b6) C7(b9sus4) C7(b9sus4) Bbm⁶

Bat.

B

4

13

Voz

es tá su es pe ran za E ran cin co her ma nos e lla e ra u- na san ta

A.

Guit. el.

C7(b9sus4) Fm6 Fm6 Eb7 Eb7 Abmaj7

Pno.

Bajo el.

C7(b9sus4) Fm6 Fm6 Eb7 Eb7 Abmaj7

B

Bat.

(FILL)

17

Voz

e ran cin- cobe sos de ca - da ma ña na ro sa - ban muy tier nos las e - bras de pla ta

A.

Guit. el.

Pno.

Bajo el.

Bat.

$A\flat$ maj7 $E\flat$ 7 $E\flat$ 7 $A\flat$ maj7 $A\flat$ maj7 C 7(b 9sus4) C 7(b 9sus4) F m6
 $A\flat$ maj7 $E\flat$ 7 $E\flat$ 7 $A\flat$ maj7 $A\flat$ maj7 C 7(b 9sus4) C 7(b 9sus4) F m6

21

Voz

de e sa_ vie - je - ci - ta_ de ca - nas muy blan cas e - ran cin - co hi - jos

A.

Guit. el.

Fm⁶ Bbm⁶ Bbm⁶ Bbm⁶ Fm⁶ Fm⁶ C7(b9sus4)

Pno.

Bajo el.

Bat.

25

Voz

que al ta - ller mar cha ban si - len cio en la no che

A.

Guit. el.

C7(b9sus4) Fm6 Fm6 Fm6 Fm6

Pno.

Bajo el.

C7(b9sus4) Fm6 Fm6 Fm6 Fm6

(FILL REDOBLANTE) (GROOVE COMO BANDA DE GUERRA)

Bat.

29

Voz

ya to do esta encalma elmúscu - loduerma ambi cióntraba ja uncla rín se o - ye

A.

Guit. el.

C7(b9sus4) Fm⁶ Fm⁶ C7(b9sus4) C7(b9sus4) Fm⁶ Fm⁶

pp

Pno.

C7(b9sus4) Fm⁶ Fm⁶ C7(b9sus4) C7(b9sus4) Fm⁶ Fm⁶

Bajo el.

C7(b9sus4) Fm⁶ Fm⁶ C7(b9sus4) C7(b9sus4) Fm⁶ Fm⁶

Bat.

33

Voz

pe li - gra la pa - tria y al gri - to - de gue - rra

A.

Guit. el.

Fm⁶ Fm⁶ Bbm⁶ Bbm⁶ Bbm⁶ Gm⁹(b6)

Pno.

Fm⁶ Fm⁶ Bbm⁶ Bbm⁶ Bbm⁶ Gm⁹(b6)

Bajo el.

Fm⁶ Fm⁶ Bbm⁶ Bbm⁶ Bbm⁶ Gm⁹(b6)

Bat.

f

rit.

37

Voz

los hom bres se ma - tan cu brien do _ de san - gre los cam pos _ de Fran cia

A.

Guit. el.

Gm⁹(b6) C7(b9sus4) C7(b9sus4) Bbm⁶ C7(b9sus4) Fm⁶ Fm⁶

Pno.

Gm⁹(b6) C7(b9sus4) C7(b9sus4) Bbm⁶ C7(b9sus4) Fm⁶ Fm⁶

ff *p*

Bajo el.

Gm⁹(b6) C7(b9sus4) C7(b9sus4) Bbm⁶ C7(b9sus4) Fm⁶ Fm⁶

Bat.

rit.
(CAMPANA RIDE)

41 **D**

A tempo

Voz

Hoy to do ha pa sa do re na cen las plan tas un him no de vi da los a - ra - dos can tan

A.

Guit. el.

Chords: Eb7 Eb7 Abmaj7 Abmaj7 Eb7 Eb7 Abmaj7

Pno.

Bajo el.

Chords: Eb7 Eb7 Abmaj7 Abmaj7 Eb7 Eb7 Abmaj7

D

A tempo

Bat.

Voz

y la vie - je - ci - ta de ca - nas muy blan - cas se que dó muy so - la

A.

Guit. el.

A♭maj7 C7(b9sus4) C7(b9sus4) Fm⁶ Fm⁶ B♭m⁶ B♭m⁶

Pno.

A♭maj7 C7(b9sus4) C7(b9sus4) Fm⁶ Fm⁶ B♭m⁶ B♭m⁶

Bajo el.

A♭maj7 C7(b9sus4) C7(b9sus4) Fm⁶ Fm⁶ B♭m⁶ B♭m⁶

Bat.

(HACER TODA LA DURACIÓN CON PLATOS)

49

Voz

con cin-co-me-da-llas que por cin-co hé-roes la pre-mio la pa-tria

A.

Guit. el.

Bbm6 Fm6 Fm6 C7(b9sus4) C7(b9sus4) Fm6 Fm6

Pno.

Bbm6 Fm6 Fm6 C7(b9sus4) C7(b9sus4) Fm6 Fm6

Bajo el.

Bbm6 Fm6 Fm6 C7(b9sus4) C7(b9sus4) Fm6 Fm6

Bat.

E

53

Voz

Si - len cio en la no-che ya to do es tá en cal-ma el mús cu - lo duer-me

A.

Guit. el.

Fm6 Fm6 C7(b9sus4) Fm6 Fm6 C7(b9sus4)

Pno.

Fm6 Fm6 C7(b9sus4) Fm6 Fm6 C7(b9sus4)

Bajo el.

Fm6 Fm6 C7(b9sus4) Fm6 Fm6 C7(b9sus4)

E

(GROOVE UN POCO ABIERTO)

Bat.

57

Voz

la am-bi ción des-can-sa un co - ro__ le-ja-no de ma dres que can-tan

A.

Guit. el.

Pno.

Bajo el.

Bat.

C7(b9sus4) Fm6 Fm6 F7 F7 F7 Bbm6

rit..

Voz

me cen en sus cu nas nue vas es - pe ran zas si len cio en la no che

A.

Guit. el.

Bbm⁶ Bbm⁶ Gm⁹(b6) Gm⁹(b6) C7(b9sus4) C7(b9sus4)

Pno.

Bajo el.

Bbm⁶ Bbm⁶ Gm⁹(b6) Gm⁹(b6) C7(b9sus4) C7(b9sus4)

Bat.

rit..

65

(VIENTO CON LA VOZ PARA PASAR A HOY)

Voz

si - len - cio en las al - mas.

A.

Guit. el.

C7(b9sus4) Fm6 Fm6 (VIENTO CON LA VOZ PARA PASAR A HOY)

Pno.

C7(b9sus4) Fm6 Fm6 (VIENTO CON LA VOZ PARA PASAR A HOY)

Bajo el.

C7(b9sus4) Fm6 Fm6 (VIENTO CON LA VOZ PARA PASAR A HOY)

Bat.

HOY

Diana Herrera

INTRO

♩=150

Voz Solo



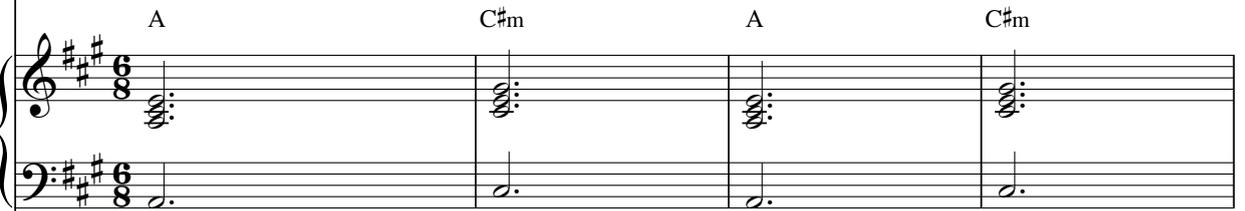
Voces



Guitarra



Teclado



A C#m A C#m

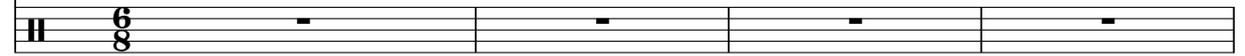
Bajo Eléctrico



INTRO

♩=150

Batería



5

V. Solo

Voces.

Guit. Ritm.

Tecl.

Bajo El.

Bat.

9

V. Solo

Voces.

Guit. Ritm.

Tecl.

Bajo El.

Bat.

13

V. Solo

Voces.

Guit. Ritm.

Tecl.

Bajo El.

Bat.

A ESTROFA I Y II

17

V. Solo

Voces.

Guit. Ritm.

Tecl.

Bajo El.

Bat.

pue - do ver la luz que bri-lla-baes-con-di-da sin-
 cuer - do en el es-pe - joe-sa som-bra pa - ra-da que

21

V. Solo

tien - do in - vi - si - ble su cuer - po se i - ba muy
a - bra - za - ba mis no - ches ro - ban - do mis sue - ños el

Voces.

Guit. Ritm.

A A C#m C#m

Tecl.

A A C#m C#m

Bajo El.

A A C#m C#m

Bat.

25

V. Solo

len - to co - mo a - gua en - tre los de - dos de - sa - pa - re
fantas - ma se - a - li - men - ta - ba en - si - len - cio de mil i - lu

Voces.

Guit. Ritm.

Bm Bm D D

Tecl.

Bm SIMILE Bm D D

Bajo El.

Bm Bm D D

Bat.

29

V. Solo

Voces.

Guit. Ritm.

Tecl.

Bajo El.

Bat.

ci - a
sio-nes

co - moa - re - nal-vien-to
queen mial-mae-xis - tie-ron

re-

1.

B CORO

33

V. Solo

Voces.

Guit. Ritm.

Tecl.

Bajo El.

Bat.

yen ton - ces fue quea - pa - re - cis - te tu

2.

A A G

E A A G

E A A G

2.

SIMILE

SIMILE

37

V. Solo

pa - ra mos-trar - meen el es - pe - joesa luz

G A A G

Voces.

Guit. Ritm.

G A A G

Tecl.

Bajo El.

Bat.

41

V. Solo

la jo - ya que gri - ta - baen el tiem - po

G F F Dm

Voces.

Guit. Ritm.

G F F Dm

Tecl.

Bajo El.

Bat.

45

V. Solo

aho-ga - ba al mie-do de-jan - do - lo le- jos

Voces.

Guit. Ritm.

Tecl.

Bajo El.

Bat.

C ESTROFA III

49

V. Solo

los ma - los ra - tos sue - len ser pa - sa - je-ros

Voces.

Guit. Ritm.

Tecl.

Bajo El.

Bat.

53

V. Solo

Voces.

Guit. Ritm.

Tecl.

Bajo El.

Bat.

de - pe - n - de del due - ñoel tiem - po des - tan - cia

57

V. Solo

Voces.

Guit. Ritm.

Tecl.

Bajo El.

Bat.

fue - ron a - ños lu - chan - do sin glo - ria sin na - da

61

V. Solo

ro-gan - do - leal cie - lo no ca - er en ba - ta - lla

Voces.

Guit. Ritm.

Tecl.

Bajo El.

Bat.

65

D CORO

V. Solo

yen ton - ces fue quea - pa - re - cis - te tu

Voces.

Guit. Ritm.

Tecl.

Bajo El.

Bat.

69

V. Solo

Voces.

Guit. Ritm.

Tecl.

Bajo El.

Bat.

pa - ra mos-trar - meen el es - pe - joesa luz

G A A G

73

V. Solo

Voces.

Guit. Ritm.

Tecl.

Bajo El.

Bat.

la jo - ya que gri - ta - baen el tiem - po

G F F Dm

G F F Dm

F SIMILE Dm

77

V. Solo

aho-ga - ba al mie-do de-jan - do - lo le- jos

Voces.

Guit. Ritm.

Tecl.

Bajo El.

Bat.

81

E SOLO GUITARRA

V. Solo

Voces.

Guit. Ritm.

Tecl.

Bajo El.

Bat.

E SOLO GUITARRA

E SOLO GUITARRA

E SOLO GUITARRA

85

V. Solo

Voces.

Guit. Ritm.

Tecl.

Bajo El.

Bat.

C#m A A C#m

C#m SIMILE A A C#m

C#m SIMILE A A C#m

SIMILE

89

V. Solo

Voces.

Guit. Ritm.

Tecl.

Bajo El.

Bat.

C#m Bm Bm D

C#m Bm Bm D

C#m Bm Bm D

SIMILE

93

V. Solo

Voces.

Guit. Ritm.

Tecl.

Bajo El.

Bat.

D F#m F#m E

D F#m F#m E

D F#m F#m E

D F#m F#m E

PRE-CORO

97

V. Solo

Voces.

Guit. Ritm.

Tecl.

Bajo El.

Bat.

F

Hoy mi - roa_ los o - jos_ sin mie-do

G#m7 G#m7 F#m7

E G#m7 G#m7 F#m7

E G#m7 F#m7

E G#m7 F#m7

F (sonoridad abierta)

p

109

V. Solo

pa - ra mos-trar - meen el es - pe - joesa luz

Voces.

G A A G

Guit. Ritm.

G A A G

Tecl.

Bajo El.

Bat.

113

V. Solo

la jo - ya que gri - ta - baen el tiem - po

Voces.

G F F Dm

Guit. Ritm.

G F F Dm

Tecl.

Bajo El.

Bat.

117

V. Solo

aho-ga - ba al mie-do de-jan - do - lo le - jos

Voces.

Guit. Ritm.

Tecl.

Bajo El.

Bat.

121

V. Solo

H

gliss.

Voces.

Guit. Ritm.

Tecl.

Bajo El.

Bat.

125

V. Solo

Voces.

Guit. Ritm.

Tecl.

Bajo El.

Bat.

129

V. Solo

Voces.

Guit. Ritm.

Tecl.

Bajo El.

Bat.

133

V. Solo

Voces.

Guit. Ritm.

Tecl.

Bajo El.

Bat.

C#m Em7 A7 Dm7

C#m Em7 A7 Dm7

C#m

137

V. Solo

Voces.

Guit. Ritm.

Tecl.

Bajo El.

Bat.

Dm7 A7 A7 Dm7

Dm7 A7 A7 Dm7

(CAMBIO A CAJÓN Y EMPIEZA LENTAMENTE A ENTRAR EL LANDÓ)

141

V. Solo

A musical staff in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The staff contains a single measure with a whole rest.

Voces.

A musical staff in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The staff contains a single measure with a whole rest.

Guit. Ritm.

A musical staff in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The staff contains a single measure with a whole rest.

Tecl.

A grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The treble clef part contains a whole note chord labeled "Dm7". The bass clef part contains a whole note bass line.

Bajo El.

A musical staff in bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The staff contains a single measure with a whole rest.

Bat.

A musical staff with a double bar line at the beginning and a single measure with a whole rest.

Despedida

Petronio Alvarez

Petronio Alvarez

INTRO LANDÓ

A ESTROFA

♩ = 100

Voz Solo

Guitarra acústica

Piano

Bajo vertical

Cajón

A

5 Dm7

V. Solo

jo a leg ras por - te ños es ta can ción de mi lo - coa fán Bu en ven tu

Gui. ac.

Dm7 Bbmaj7 Dm7 Bbmaj7 Dm7 Bbmaj7 A7 Bb13

Pno.

(libertad en melodías y en colores para la armonía)

Bajo vert.

Dm7 Bbmaj7 Dm7 Bbmaj7 Dm7 Bbmaj7 A7 Bb13

Cajón

9

V. Solo

- ra__ demis en - sueños__ que con el tiem - po re - corda rán que fue el cri o

Guit. ac.

A⁷ SIMILE A⁷ A⁷ Dm⁷ B^bmaj⁷

Pno.

A⁷ SIMILE A⁷ A⁷ Dm⁷ B^bmaj⁷

Bajo vert.

A⁷ A⁷ A⁷ Dm⁷ B^bmaj⁷

Cajón

SIMILE

13

V. Solo

- llo__ que en u na__ noche__ en que su al - mase estre me - ció__ mientras la

Guit. ac.

Dm⁷ B^bmaj⁷ Dm⁷ B^bmaj⁷ Am⁷(b⁵) D⁷ Gm⁷

Pno.

Dm⁷ B^bmaj⁷ Dm⁷ B^bmaj⁷ Am⁷(b⁵) D⁷ Gm⁷

Bajo vert.

Dm⁷ B^bmaj⁷ Dm⁷ B^bmaj⁷ Am⁷(b⁵) D⁷ Gm⁷

Cajón

17 Gm E7 A7/C# Dm7 G7 Em7(b5) A7 Dm7

V. Solo
lu na con luz de plata sus cla-ros ra - yos y a meo-fre- ció

Guit. ac. Gm E7 A7/C# Dm7 G7 Em7(b5) A7 Dm7

Pno. Gm E7 A7/C# Dm7 G7 Em7(b5) A7 Dm7

Bajo vert. Gm E7 A7/C# Dm7 G7 Em7(b5) A7 Dm7

Cajón

B CORO

21 Dm7 Bbmaj7 A7

V. Solo
Bue-na-ven-tu - ra de mi lo - coa - fán
cias mí - as nohan de ser

Guit. ac. Dm7 Dm7 (CORTE SOLO 1ERA VEZ) Bbmaj7 A7 Bb13

Pno. Dm7 Dm7 Bbmaj7 (CORTE SOLO 1ERA VEZ) A7 Bb13

Bajo vert. Dm7 Dm7 Bbmaj7 (CORTE SOLO 1ERA VEZ) A7 Bb13

Cajón **B** (CORTE SOLO 1ERA VEZ)

25 Dm7

V. Solo

por que ma ña - na de mi no sea - cor - da - rán
 po que en el puer - to a mi no me ha de ver

Guit. ac. Dm7 B♭maj7

Pno.

Bajo vert. Dm7 B♭maj7

Cajón

C SOLO PIANO

29 Dm B♭maj7 A7

V. Solo

y tus cre en

Guit. ac. SOLO PIANO Dm B♭maj7 A7 B♭13

Pno.

Bajo vert. SOLO PIANO Dm B♭maj7 A7 B♭13

Cajón SOLO PIANO

33 B \flat 13 Dm7

V. Solo

Guit. ac. A7 B \flat 13 A7 B \flat 13 A7 B \flat 13 Dm7 B \flat maj7

Pno.

Bajo vert. A7 B \flat 13 A7 B \flat 13 A7 B \flat 13 Dm7 B \flat maj7

Cajón

D ESTROFA

37 1. 2. Dm7 B \flat maj7

V. Solo

el fa ro li - to___ la vie ja ca - lle___ la vie ja

Guit. ac. Dm7 B \flat maj7 Dm7 B \flat maj7 Dm7 B \flat maj7 Dm7 B \flat maj7

Pno. Dm7 B \flat maj7 Dm7 B \flat maj7 Dm7 B \flat maj7 Dm7 B \flat maj7
(libertad en melodías y en colores para la armonía)

Bajo vert. Dm7 B \flat maj7 Dm7 B \flat maj7 Dm7 B \flat maj7 Dm7 B \flat maj7

Cajón 1. 2. **D**

V. Solo

ca - sadonde na - cí _____ fue la ale grí - a _____ de aquellos tiempos cuando la luz

Guit. ac.

Pno.

Bajo vert.

Cajón

A7

Dm7 Bbmaj7 A7 A7 SIMILE A7

Dm7 Bbmaj7 A7 A7 SIMILE A7

Dm7 Bbmaj7 A7 A7 SIMILE A7

V. Solo

_____ primera _____ yo ví pero el desti - no _____ todo habo - rra do _____ ha termina

Guit. ac.

Pno.

Bajo vert.

Cajón

Dm7

A7 Dm7 Bbmaj7 Dm7 Bbmaj7 Dm7 Bbmaj7

A7 Dm7 Bbmaj7 Dm7 Bbmaj7 Dm7 Bbmaj7

A7 Dm7 Bbmaj7 Dm7 Bbmaj7 Dm7 Bbmaj7

V. Solo

- do con mi lu - sión por e - so lle vo dentro del pecho ya sin con

Guit. ac.

Pno.

Bajo vert.

Cajón

D7 Gm7 Dm7

Am7(b5) D7 Gm7 Gm E7 A7/C# Dm7 G7

Am7(b5) D7 Gm7 Gm E7 A7/C# Dm7 G7

Am7(b5) D7 Gm7 Gm E7 A7/C# Dm7 G7

E CORO

V. Solo

sue - lo mi co - ra - zón Buena ven tu - ra deti hoy medes pi - cias mí - as no han de ra de mi lo - coa

Guit. ac.

Pno.

Bajo vert.

Cajón

Em7(b5) A7 Dm7 Dm7

Em7(b5) A7 Dm7 Dm7 Bbmaj7 Dm7 Bbmaj7

Em7(b5) A7 Dm7 Dm7 Bbmaj7 (CORTE SOLO 1ERA VEZ) Dm7 Bbmaj7

Em7(b5) A7 Dm7 Dm7 Bbmaj7 (CORTE SOLO 1ERA VEZ) Dm7 Bbmaj7

E (CORTE SOLO 1ERA VEZ)

V. Solo

do por que maña - na es ta - réen el ol - vi
 ser po que en el puer - to a mi no me ha de
 fán por que maña - na de mi - no sea cor - da

Guit. ac.

Pno.

Bajo vert.

Cajón

A7 Bb13 A7 Bb13 A7 Bb13 A7 Bb13

(SIMILE)

V. Solo

do y tus cre en
 ver Buena ven tu -
 rán y tus cre en -

Guit. ac.

Pno.

Bajo vert.

Cajón

Dm7 Bbmaj7 Dm7 Bbmaj7

x2

V. Solo

Guit. ac. (GLISSANDO PARA EMPEZAR CON SLIDE Y PASAR A SOLEDAD Y EL MAR)

Pno.

Bajo vert. (GLISSANDO ÚLTIMA NOTA)

Cajón

The musical score consists of five staves. The first staff, 'V. Solo', is a treble clef staff with a flat key signature, containing two measures of whole rests. The second staff, 'Guit. ac.', is a treble clef staff with a flat key signature, containing two measures of music. The first measure has a melodic line starting on a quarter note, followed by eighth notes, and ending with a slide. The second measure continues the melodic line and ends with a slide and a fermata. The third staff, 'Pno.', is a grand staff (treble and bass clefs) with a flat key signature, containing two measures of whole rests. The fourth staff, 'Bajo vert.', is a bass clef staff with a flat key signature, containing two measures of music. The first measure has a melodic line starting on a quarter note, followed by eighth notes, and ending with a slide. The second measure continues the melodic line and ends with a slide and a fermata. The fifth staff, 'Cajón', is a percussion staff with a double bar line at the beginning, containing two measures of rhythmic notation represented by diagonal slashes. The first measure has 12 slashes, and the second measure has 6 slashes.

Soledad y el Mar

Natalia Lafourcade

A

♩ = 90

Intro AL CUE

E **C#m** **F#m** **B7** **E** **C#m**

Guitarra electro-acústica

(con slide) **E** **C#m** **F#m** **B7** **E** **C#m**

Piano

E **C#m** **F#m** **B7** **E** **C#m**

Bajo vertical

E **C#m** **F#m** **B7** **E** **C#m**

Conjunto de batería

A ♩ = 90 AL CUE

B **Estrofa**

4

F#m B7 E C#m F#m B7 E C#m

En el can-to de las o-las en-con-tré un ru-mor de luz

Guit. ac. (CONTRAMELODÍAS CON SLIDE)

Pno. (SIMILE)

Bajo vert. (SIMILE)

Bat. (SIMILE)

8

F#m B7 E C#m C B7 E C#m

por un can-to de ga-vio-tas su-pe que a - llí es-ta-bas tú.

Guit. ac.

Pno.

Bajo vert.

Bat.

12

F#m B7 E C#m F#m B7 E C#m

Des-pi-dien do ul-ti-ma-men-te to-do lo que su-ce-dió__

Guit. ac.

F#m B7 E C#m F#m B7 E C#m

Pno.

F#m B7 E C#m F#m B7 E C#m

Bajo vert.

F#m B7 E C#m F#m B7 E C#m

Bat.

16

F#m B7 E C#m C B7 E

hoy sa-lu-do mi pre-sen-te y gus-to de es-te__ dul-ce a-dios.

Guit. ac.

F#m B7 E C#m C B7 E

Pno.

F#m B7 E C#m C B7 E

Bajo vert.

F#m B7 E C#m C B7 E

Bat.

20 **C** **Coro**

E A D⁷ 3 G#m

Voy a na-ve-gar en tu puer-to a-zul qui-sie-ra sa-ber de dón-de

Guit. ac. E A D⁷ 3 G#m

Voy a na-ve-gar en tu puer-to a-zul qui-sie-ra sa-ber de dón-de

Pno. E A D⁷ G#m

Bajo vert. E A D⁷ G#m

Bat. (FILL) **C**

24 E^b F#m G#m A B⁷ G#m G#7

vie-nes tú va-mos a de-jar que el tiem-po pa - re ver nues-tros re-cuer-dos en

Guit. ac. E^b F#m G#m A B⁷ G#m G#7

vie-nes tú

Pno. E^b F#m G#m A B⁷ G#m G#7

Bajo vert. E^b F#m G#m A B⁷ G#m G#7

Bat.

D Estrofa
A tempo

Lento

28

C#7 F#m B7 E C#m

los ma-res y es-ta so-le-dad tan pro-fun-da. Que en el can-to de las o-las

Guit. ac.

Pno.

Bajo vert.

Bat.

(FILL)

Lento

D **A tempo**

33

F#m B7 E C#m F#m B7 E C#m

me qui-sie ra__ su-mer gir__ em-bria-gán-do me en su a-ro-ma

Guit. ac.

Pno.

Bajo vert.

Bat.

37

C B⁷ E Bm⁷ Bb⁷ **E** Coro A

al-go nue-vo__ des-cu- bri.____ Voy a na-ve-gar en tu

Guit. ac.

Pno.

Bajo vert.

Bat.

Voy a na-ve-gar en tu

41

D⁷ 3 G#m Eb

puer-to a - zul qui-sie - ra sa - ber de dón-de vie-nes tú

Guit. ac.

Pno.

Bajo vert.

Bat.

puer-to a - zul qui-sie - ra sa - ber de dón-de vie-nes tú

44

F#m G#m A B7 G#m G#7

va-mos a de-jar que el tiem-po pa - re ver nues-tros re-cuer-dos en

Guit. ac.

Pno.

Bajo vert.

Bat.

47

C#7 F#m B7

los ma-res. y es - ta so-le-dad tan pro-fun-da. Que me

Guit. ac.

Pno.

Bajo vert.

Bat.

molto rall. **Lento** **A tempo**

molto rall. **Lento** **A tempo (FILL)**

F "parte C"

51

E C#m F#m B7 3 E C#m F#m B7

can te el mar un bo-le-ro de so-le-dad. Que me

Guit. ac. E C#m F#m B7 E C#m F#m B7 *gliss.*

Pno. E C#m F#m B7 E C#m F#m B7

Bajo vert. E C#m F#m B7 E C#m F#m B7

Bat. **F**

55

E C#m F#m B7 3 E C#m F#m B7

can-te el mar que an-do so-la con so-le-dad. Que me

Guit. ac. E C#m F#m B7 E C#m F#m B7 *gliss.*

Pno. E C#m F#m B7 E C#m F#m B7

Bajo vert. E C#m F#m B7 E C#m F#m B7

Bat.

59

E C#m F#m B7 E C#m F#m B7

can te el mar un bo-le-ro de so-le-dad Que me

Guit. ac. *gliss.*

Pno.

Bajo vert.

Bat.

63

E C#m F#m B7 3 E C#m F#m B7 Emaj7(add9)

can-te el mar que an-do so-la con so-le-dad. So-le-dad y el mar.

Guit. ac. *gliss.* (FADE OUT) Emaj7(add9)

Pno. (FADE OUT SE QUEDA IMPRO PIANO PARA SALSA) Emaj7(add9)

Bajo vert. (FADE OUT) Emaj7(add9)

Bat. **rit.** (FADE OUT)

Esto lo siento mío

INTRO

♩ = 180

Diana Herrera

CLAVE: 2/3

Voz

Coro

Guitarra semiacústica

Piano

C F G F C F G F

Bajo vertical

INTRO

♩ = 180

SALSA 2/3

Congas

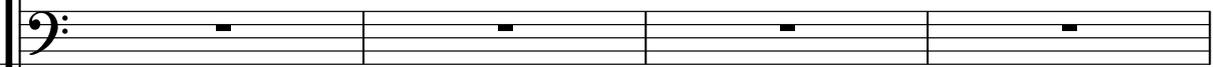
Conjunto de batería

5

Voz



Coro



Guit. semiac.



Pno.



C F G F C F G F

Bajo vert.

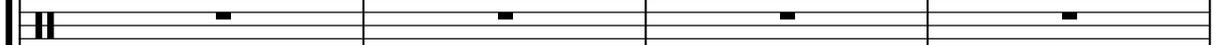


C F G F C F G F

Congas



Bat.



9 **A** ESTROFA

Voz

Ven-go del sur de mi pa-ís
Las noches pi-den canciones
vist-to el al-ma de co lo-res
pa-ra arru-llarlas es trellas

Coro

Guit. semiac.

(MELODÍA CON EFECTO)

C F G F C F G F

Pno.

C F G F C F G F

Bajo vert.

C F G F C F G F

A ESTROFA
SALSA 2/3

Congas

SALSA 2/3

Bat.

13

Voz

de ca-ña pin-te tam-bo-res que so-na-ban cuan - do na-cí
las ca-lles ri man con e-llas can tan-do nue-vos pre-go-nes

Coro

Guit. semiac.

C F G F C F SIMILE G F

Pno.

C SIMILE F G F C F G F

SIMILE

Bajo vert.

SIMILE
C F G F C F G F

Congas

SIMILE

Bat.

17

Voz

en tie - rra fer - til cre - cí de lu - la - das son mis rí - os
 septiem-bre re - ga-laflo-res dea - le-gres gua-ya - ca-nes

Coro

Guit. semiac.

C F G F C F G F

Pno.

C F G F C F G F

Bajo vert.

C F G F C F G F

Congas

Bat.

21

Voz

don-deel ca-lor es-pan-tael frí-o
cá - li - da bri-saenlas tar des_

las pal-mas bai-lancon tum-bao
a-com-pa-ñan los a - mo - res

Coro

Guit. semiac.

C F G F C F G F

Pno.

C F G F C F G F

Bajo vert.

C F G F C F G F

Congas

Bat.

25

Voz

con ritmosal say cu - rru la o ce - le - bran do en el bo - hí - o to -
 que con ri - say sin do - lo - res se de - di - can sus can ta - res

Coro

Guit. semiac.

Pno.

Bajo vert.

Congas

Bat.

APOYOS DENTRO DEL GROOVE

APOYOS DENTRO DEL GROOVE

C A/C# Dm B/D# E F F#(b5) G

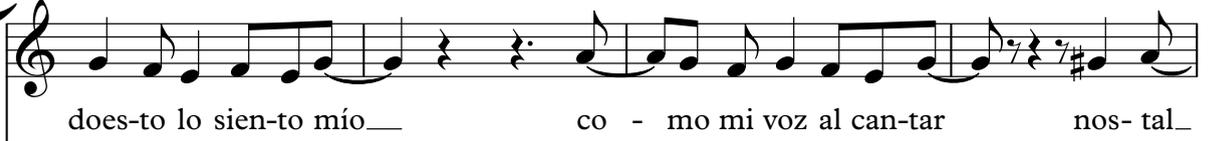
C A/C# Dm B/D# E F F#(b5) G

C A/C# Dm B/D# E F F#(b5) G

B CORO

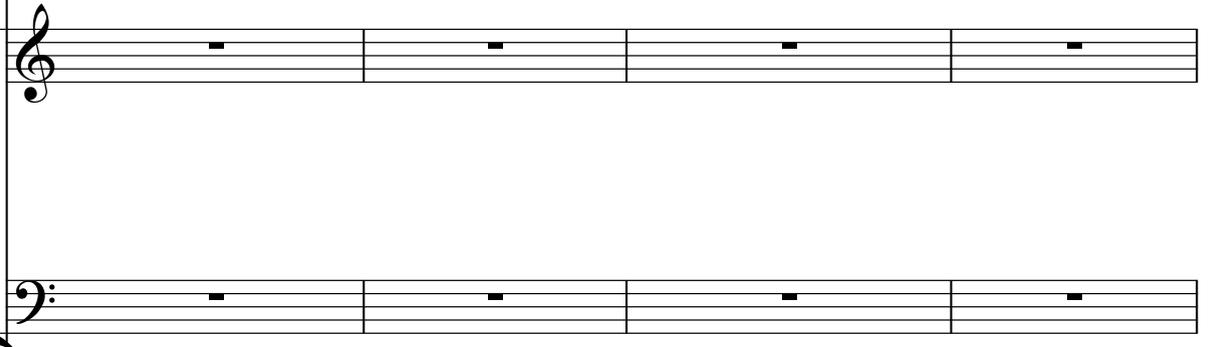
29

Voz

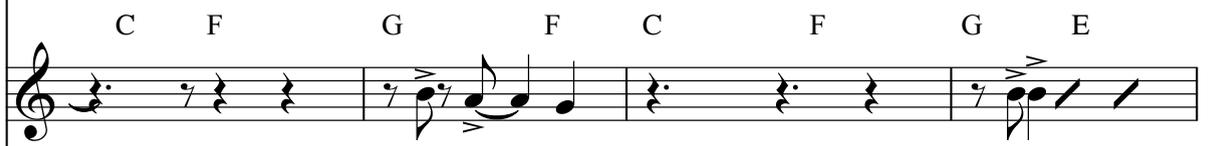


does-to lo sien-to mío___ co - mo mi voz al can-tar nos- tal_

Coro

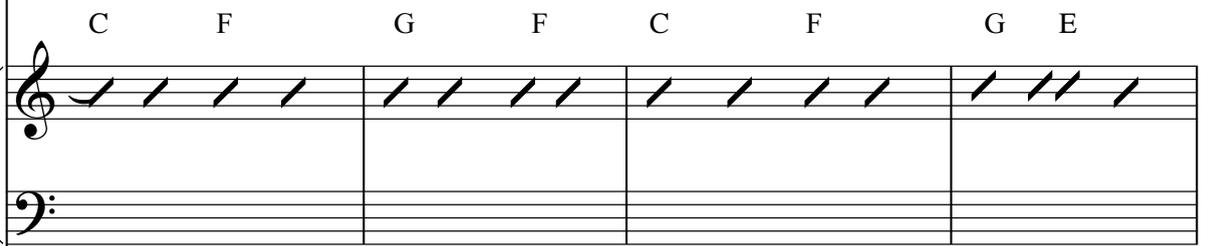


Guit. semiac.



C F G F C F G E

Pno.



C F G F C F G E

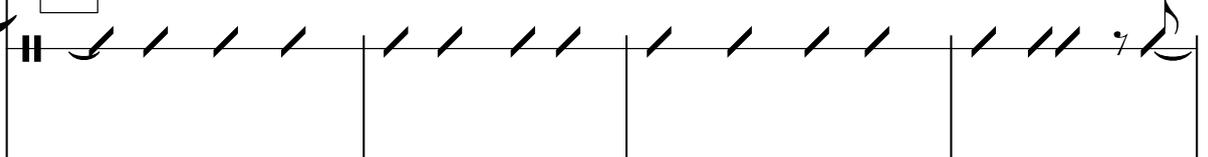
Bajo vert.



C F G F C F G E

B CORO

Congas



(CAMPANA)

Bat.



33

Voz

— gia sien - to cuan-do re-vi-vo mi tie - rra al re-cor dar—

Coro

SIMILE

Am Dm E G C F G

Guit. semiac.

SIMILE

Am Dm E G C F G

Pno.

SIMILE

Am Dm E G C F G

Bajo vert.

APOYOS DENTRO DEL GROOVE

Congas

APOYOS DENTRO DEL GROOVE

Bat.

C SOLO GUITARRA

37

Voz

Coro

SOLO GUITARRA

C F G F C F G F C

Guit. semiac.

SOLO GUITARRA

C F G F C F G F C

Pno.

SOLO GUITARRA

C F G F C F G F C

Bajo vert.

C SOLO GUITARRA

Congas

SOLO GUITARRA

Bat.

41

Voz

Coro

Guit. semiac.

C A/C# Dm B/D# E F F#(b5) G

Pno.

C A/C# Dm B/D# E F F#(b5) G

Bajo vert.

APOYO DENTRO DEL GROOVE

C A/C# Dm B/D# E F F#(b5) G

Congas

APOYOS DENTRO DEL GROOVE

(FILL)

Bat.

APOYOS DENTRO DEL GROOVE

D

SOLO CONGA

45

Voz

Coro

SOLO CONGA

(CORTE CONGAS)

Guit. semiac.

SOLO CONGA

(CORTE CONGAS)

Pno.

SOLO CONGA

(CORTE CONGAS)

Bajo vert.

D

SOLO CONGA

(CORTE PARA EL MAMBO)

Congas

SOLO CONGA

(CORTE CONGAS)

Bat.

E MAMBO

49

1.

Voz

Musical notation for the vocal part, featuring a melodic line with eighth and quarter notes, rests, and a first ending bracket at the end.

Coro

Two staves for the chorus, both containing whole rests throughout the four measures.

Guit. semiac.

Musical notation for the semi-acoustic guitar, featuring a rhythmic pattern of eighth and quarter notes with accents.

Pno.

Musical notation for the piano, featuring a complex rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes in both hands.

Bajo vert.

Musical notation for the bass, featuring a rhythmic pattern of eighth and quarter notes with accents.

E MAMBO

1.

Congas

Two staves for percussion: Congas and Bass drum. Both staves contain whole rests throughout the four measures.

53 2.

Voz

Coro

Guit. semiac.

Pno.

Bajo vert.

Congas

Bat.

C Am Dm

C Am Dm

C VUELVE A TUMBAO Am Dm

2. VUELVE A RITMO

VUELVE A RITMO

57

1. 2.

Voz

Coro

To - does-to lo sien-to mío__ co-

To - does-to lo sien-to mío__ co-

Guit. semiac.

G G C F G F

Pno.

G G C F G F

Bajo vert.

G G C F G F

1. 2.

Congas

Bat.

F CORO-PREGÓN

(SUBE A CAMPANA)

61

Voz

Coro

Guit. semiac.

C F G E Am Dm E G

Pno.

C F G E Am Dm E G

Bajo vert.

C F G E Am Dm E G

Congas

APOYOS DENTRO DEL GROOVE

Bat.

APOYOS DENTRO DEL GROOVE

65

1.2.

Voz

Coro

rra al re-cor-dar

- rra al re-cor-dar

Guit. semiac.

Pno.

Bajo vert.

Congas

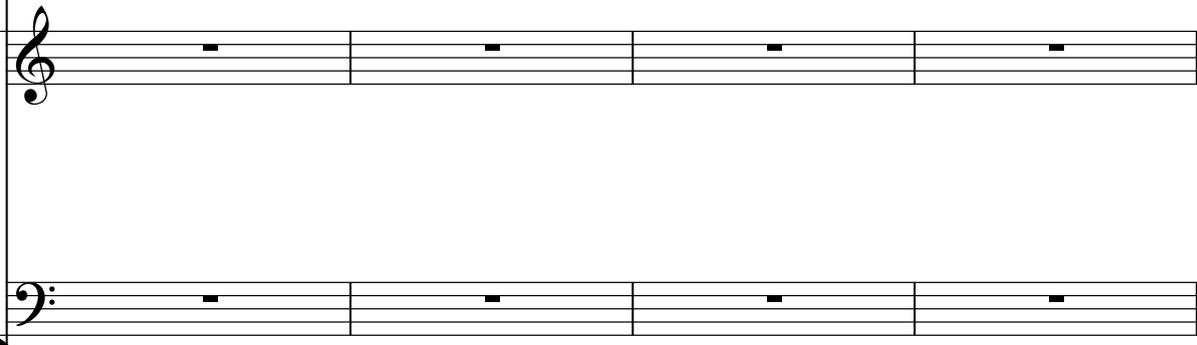
Bat.

69

Voz

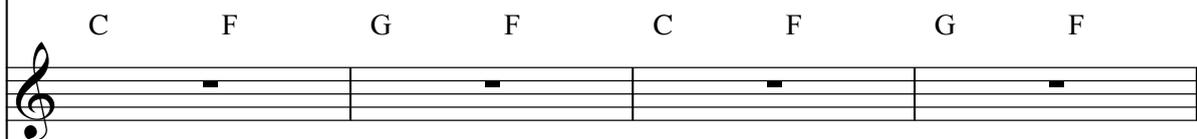


Coro



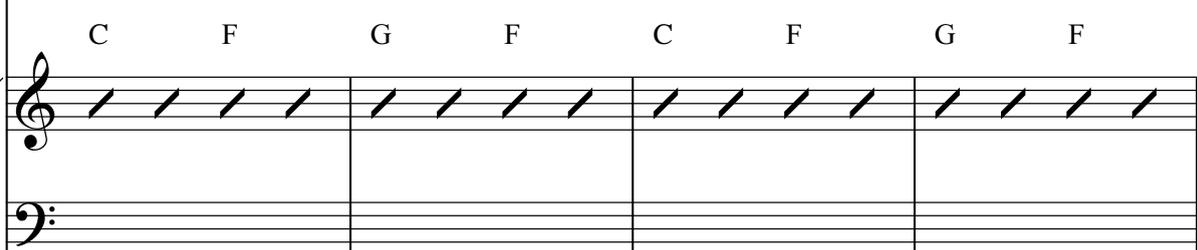
Guit. semiac.

C F G F C F G F



Pno.

C F G F C F G F

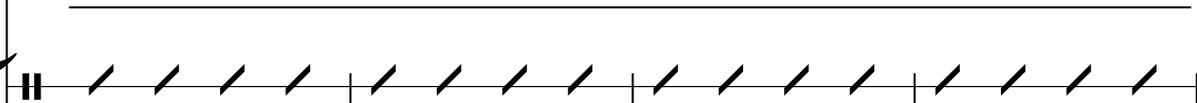


Bajo vert.

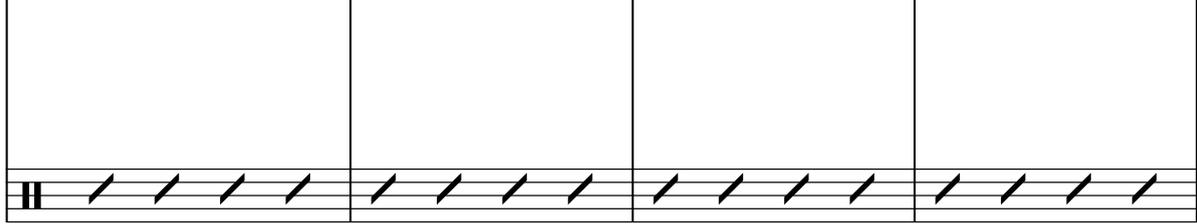
G F G F C F G F



Congas



Bat.



73

Voz

Mis re - cuer - dos no los de

Coro

To dar

To dar

Guit. semiac.

C F G F C

Pno.

C F G F G F C

Bajo vert.

C F G F G F C

Congas

Bat.

77

Voz

- jo y de to - do los pro-te - jo ca-dao - ce - a - no sea gi

Coro

Guit. semiac.

Pno.

Bajo vert.

Congas

Bat.

81

(GUAGUANCO/ CLAVE RUMBA 3/2)

Voz

- ta cuan-do mial - maes la que gri - ta
cresc.

Coro

(GUAGUANCO/ CLAVE RUMBA 3/2)

(TACET 1ERA VUELTA)

Guit. semiac.

G G Am G
cresc.
(GUAGUANCO/ CLAVE RUMBA 3/2)
(TACET 1ERA VUELTA)

Pno.

Em G Am G
cresc.
(GUAGUANCO/ CLAVE RUMBA 3/2)
(TACET 1ERA VUELTA)

Bajo vert.

Em G Am G
cresc.
(GUAGUANCO/ CLAVE RUMBA 3/2)
(TACET 1ERA VUELTA)

(GUAGUANCO/ CLAVE RUMBA 3/2)

Congas

cresc.

(GUAGUANCO CLAVE RUMBA 3/2)

Bat.

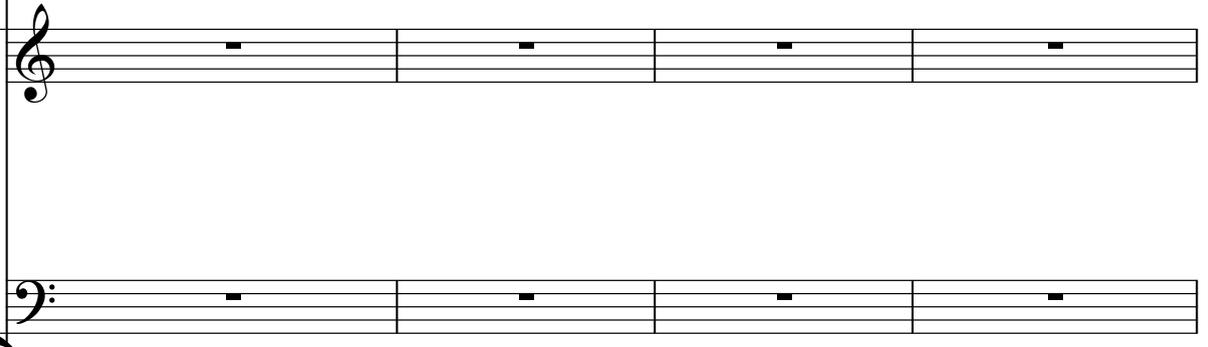
cresc.

85

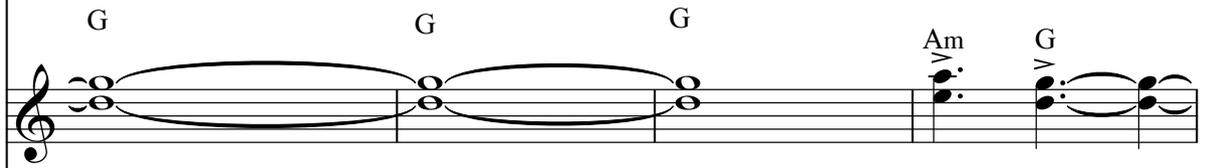
Voz



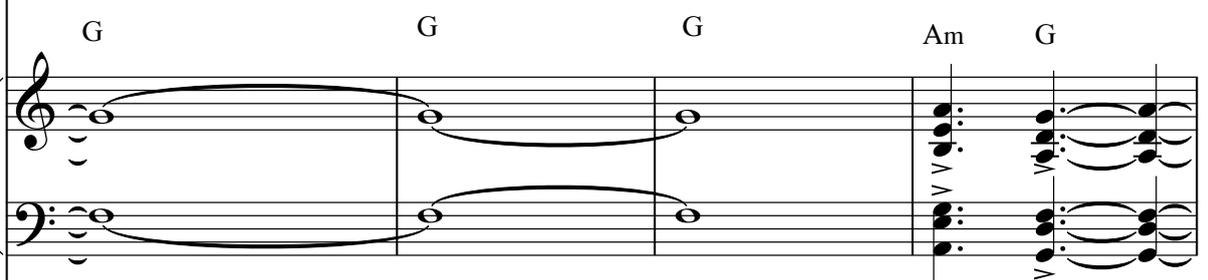
Coro



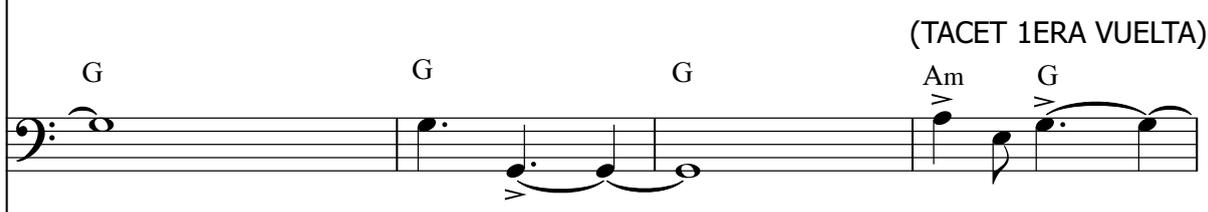
Guit. semiac.



Pno.



Bajo vert.



(TACET 1ERA VUELTA)

SIMILE

Congas



Bat.



89

1.2.

3.

Voz

Vocal staff with rests in measures 89-91. A first ending bracket covers measures 90-91, and a second ending bracket covers measure 92. A double bar line is placed at the end of measure 91.

Coro

Coro staff with rests in measures 89-91. A first ending bracket covers measures 90-91, and a second ending bracket covers measure 92. A double bar line is placed at the end of measure 91.

Guit. semiac.

Guitar semiac staff. Measures 89-91: Chord G, notes G4, B4, D5. Measure 92: Chord Am, notes A3, C4, E4. Measure 93: Chord G, notes G2, B2, D3. Accents (>) are present under the notes in measures 92 and 93.

Pno.

Piano staff. Measures 89-91: Chord G, notes G4, B4, D5. Measure 92: Chord Am, notes A3, C4, E4. Measure 93: Chord G, notes G2, B2, D3. Accents (>) are present under the notes in measures 92 and 93.

Bajo vert.

Bajo vert. staff. Measures 89-91: Chord G, notes G2, B2, D3. Measure 92: Chord Am, notes A3, C4, E4. Measure 93: Chord G, notes G2, B2, D3. Accents (>) are present under the notes in measures 92 and 93.

Congas

Congas staff with rhythmic slashes in measures 89-91. A first ending bracket covers measures 90-91, and a second ending bracket covers measure 92. A double bar line is placed at the end of measure 91.

Bat.

Bateria staff with rhythmic slashes in measures 89-91. A first ending bracket covers measures 90-91, and a second ending bracket covers measure 92. A double bar line is placed at the end of measure 91.

H CORO

93

Voz

Coro

To - does-to lo sien-to mío___ co - mo mi voz al can tar

To - does-to lo sien-to mío___ co - mo mi voz al can tar

VUELVE A SALSA

Guit. semiac.

VUELVE A SALSA

Pno.

Bajo vert.

VUELVE A SALSA

H CORO

Congas

VUELVE A SALSA

Bat.

VUELVE A SALSA

97

Voz

Coro

— nos-tal - gia sien - to cuan do re-vi-vo mi tie - rra al re-cor dar

— nos-tal - gia sien - to cuan do re-vi-vo mi tie - rra al re-cor dar

Guit. semiac.

G E Am Dm E G C F

Pno.

G E Am Dm E G C F

Bajo vert.

G E Am Dm E G C F

Congas

APOYOS DENTRO DEL GROOVE

Bat.

APOYOS DENTRO DEL GROOVE

101

Voz

1. 2.

Coro

To dar

To dar

Guit. semiac.

G F G C

Pno.

G F G C

Bajo vert.

G F G C

Congas

1. 2.

Bat.

(ÚLTIMA NOTA TOMARLA COMO EL ANTICIPO PARA INICIO DEL SIGUIENTE TEMA)

Tu si sabes quererme

Natalia Lafourcade

INTRO AGUABAJO

♩=150

1.

G#7

C D#m7(b5) G#7 C#m

Guitarra eléctrica

Piano

Bajo eléctrico

Conjunto de batería

INTRO ♩=150

1.

5

2.

C#m F#m B

Guit. el.

C#m (INICIO MELODÍA) F#m B

Pno.

C#m F#m B

Bajo el.

G#7 C#m F#m B

Bat.

2.

9

C#m C#m F#m B

Guit. el.

C#m C#m F#m B

Pno.

C#m (SIMILE) F#m B

Bajo el.

C#m C#m F#m (SIMILE) B

Bat.

(SIMILE)

13

A ESTROFA I

C#m C#m F#m B

Ha pa-sa-do tan-to tiem - po fi-nal-men-te des - cu-brí tus

Guit. el.

C#m (contramelodías) C#m F#m B

Pno.

C#m C#m F#m B

Bajo el.

C#m C#m F#m B

A ESTROFA I

Bat.

17

be-sos. Me en-re-das-te en tu mi-ra-da, me a-bra-zas-te con to-dos mis de

Guit. el. C#m C#m F#m B

Pno. C#m C#m F#m B

Bajo el. C#m C#m F#m B

Bat.

21

fec-tos. Tú sí sa-bes que-rer-me, tú sí sa-bes a-do

Guit. el. C#m C#m F#m B (melodía similar a la marimba)

Pno. C#m C#m F#m B

Bajo el. C#m C#m F#m B

Bat.

25

rar-me mi a-mor no te va-yas qué-da-te por siem-pre pa-ra siem-pre pa-ra siem

Guit. el.

Pno.

Bajo el.

Bat.

29

B CORO

-pre a-mar - te. Co-ra-zón tú sí sa-bes que-rer-me co-mo a mí me gus

Guit. el.

Pno.

Bajo el.

Bat.

B CORO

33

E A D#m7(b5) G#7

- ta__ soy la flor en-cen - di-da que da co-lor al jar-dín de__

Guit. el.

E A D#m7(b5) G#7

Pno.

E A D#m7(b5) G#7

Bajo el.

E A D#m7(b5) G#7

Bat.

37

C#m C#m F#m B

__ tu vi-da__ co - ra-zón tú__ sí sa-bes__ que - rer-me co-mo a mí me gus

Guit. el.

C#m C#m F#m B

Pno.

C#m C#m F#m B

Bajo el.

C#m C#m F#m B

Bat.

41

E A D#m7(b5) G#7

- ta__ por - fa - vor no me de - jes que soy va - lien - te en co - rres

Guit. el.

Pno.

Bajo el.

Bat.

45

C SOLO TECLADO

A G#7 C#m F#m B

- pon - der - te

Guit. el.

Pno.

Bajo el.

Bat.

(SIMILE)

(sonoridad como marimba)

C SOLO TECLADO

49 **C#m** **x4** **C#m** **C#m** **C#m**

Guit. el. **C#m** **C#m** **C#m** **C#m**

Pno. **C#m** **C#m** **C#m** **C#m**

Bajo el. **C#m** **C#m** **C#m** **C#m**

Bat.

53 **D** **ESTROFA II** **C#m** **C#m** **F#m** **B**

Ha pa-sa-do tan-to tiem - po fi-nal men-te sé que es-toy dis

Guit. el. **C#m** **C#m** **F#m** (contramelodías) **B**

Pno. **C#m** **C#m** **F#m** **B**

Bajo el. **C#m** **C#m** **F#m** **B**

Bat. **D** **ESTROFA II**

57

C#m C#m F#m B
 pues ta... es tan di fi cil en con-trar un a mor que a qui me que do con he ri das bien a

Guit. el. C#m C#m F#m B
 Pno. C#m C#m F#m B
 Bajo el. C#m C#m F#m B
 Bat.

61

C#m C#m F#m B
 bier - tas... ya no me im-por-ta lo que pien-sen los de-más a-quí me que-do pa-ra

Guit. el. C#m C#m F#m B
 Pno. C#m C#m F#m B
 Bajo el. C#m C#m F#m B
 Bat.

65

C#m C#m F#m B

ser tes-ti-go siem-pre de la vi-da a-quí por siem-pre pa-ra siem-pre pa-ra siem

Guit. el.

Pno.

Bajo el.

Bat.

69

E **CORO II**

B C#m F#m B

-pre a-mar - nos. Co-ra-zón tú sí sa-bes que-rer-me co-mo a mí me gus

Guit. el.

Pno.

Bajo el.

Bat.

E **CORO II** (SOLO LA 1ERA VEZ)

73

E A D#m7(b5) G#7

- ta__ soy la flor en-cen - di-da que da co-lor al jar-dín de__

Guit. el. E A D#m7(b5) G#7

Pno. E A D#m7(b5) G#7

Bajo el. E A D#m7(b5) G#7

Bat.

77

C#m C#m F#m B

__ tu vi-da__ co-ra - zón tú__ sí sa-bes_ que-rer-me co-mo a mí me gus

Guit. el. C#m C#m G#m7(b5) C#7 F#m F#m B

Pno. C#m C#m G#m7(b5) C#7 F#m F#m B

Bajo el. C#m C#m G#m7(b5) C#7 F#m F#m B

Bat.

81

E A D#m7(b5) G#7

- ta por - fa - vor no me de - jes que soy va - lien - te en co - rres

Guit. el.

Pno.

Bajo el.

Bat.

85

1. 2. **F** INTERLUDIO

C#m G#7 A G#7 C#m

- pon - der - te te en co - rres - pon - der - te

Guit. el.

Pno.

Bajo el.

Bat.

1. 2. **F**

89

F#m B C#m C#m

Guit. el.

Pno.

Bajo el.

Bat.

93

F#m B C#m **G** C#m

PREGONES

Guit. el.

Pno.

Bajo el.

Bat.

(GOLPE DESLIZADO POR LAS CUERDAS)

G **PREGONES**
(SOLO BOMBO)

97

F#m B C#m C#m

que - rer-me co-mo a mi me gus - ta

Guit. el.

Pno.

Bajo el.

Bat.

101

F#m B C#m C#m

que - rer-me co-mo a mi me gus - ta

Guit. el.

Pno.

Bajo el.

Bat.

105

F#m B C#m C#m

que - rer-me co-mo a mi me gus - ta

Guit. el. F#m B (SIMILE) C#m C#m

Pno. F#m B C#m C#m

Bajo el. F#m B C#m (SIMILE) C#m

Bat. (SIMILE)

AL CUE
molto rit.

109

F#m B C#m C#m

que - rer-me co-mo a mi me gus - ta

Guit. el. F#m B C#m C#m (MELODÍA FINAL)

Pno. F#m B C#m C#m

Bajo el. F#m B C#m C#m

Bat. **AL CUE**
molto rit.