

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA**

**Alejandro Alvarez Reina**

**Producción y lanzamiento del disco  
“CAMINOS”**

**COMPOSICIÓN COMERCIAL X**

**Gilberto Martínez Ojeda  
Facultad de Artes**

**2016**

## Tabla de Contenidos

Marco Teórico	3
Justificación	11
Objetivos	12
Metodología	12
Desarrollo Musical:	13
Me Gustas Demasiado	13
Despedida (Camino)	15
Falsa Poesía	19
7 Vidas	22
A Pesar	25
Porque Sí	27
Hasta el Cielo	29
Casualidad	32
Mi Adiós	34
Memorias y Conclusiones	36
Créditos	37
Bibliografía	38

Desde que tengo uso de razón, la música ha sido el único medio por el cual he podido expresar con exactitud todas las sensaciones, experiencias y sentimientos que han formado mi vida. A lo largo de mi caminar en este mundo ella ha sido la principal herramienta que me ha permitido construir y exponer una identidad y un relato de vida propios, que desde muy corta edad se han ido forjando a partir de historias, secretos y sentimientos muy profundos que me han marcado. Marcas que las palabras aun no han podido describir.

A partir de esta experiencia vital con la música, nació, desde muy temprana edad, mi deseo de formarme como músico profesional, con el objetivo de dedicar mi vida a contar esos relatos que marcaron los diferentes caminos que he recorrido en la vida. De allí viene el propósito de realizar un proyecto de vida como artista y cantautor.

“CAMINOS” es un trabajo discográfico que nace de las experiencias personales y musicales que me han definido, y recibe este nombre porque cada canción representa una etapa y un sentimiento que en su conjunto fueron creando las diferentes rutas por las que mi vida ha transitado. Es una representación sonora de mi identidad, de lo que me define no sólo como músico y artista, sino también como ser humano; con un pasado, una historia y miles de pasiones y sentimientos que son expresados a través de melodías, letras y armonías.

### **Marco Teórico**

Este trabajo discográfico tiene como base musical el pop y el rock. En estos géneros se fundamenta principalmente el manejo estilístico de la sección rítmica, ligando en un segundo plano diferentes detalles rítmicos y sonoros, e incorporando tratamientos armónicos y melódicos propios de diversos estilos musicales que han ido de la mano del pop a lo largo de la historia de la industria discográfica, tales como el reggae, el funk, el góspel, el blues y el hip hop, entre otros.

Para hacer referencia a un momento histórico de la música desde el cual se pueda empezar a hablar de este género tan amplio, es necesario remontarse a mediados del siglo XX, en donde el *rhythm and blues* toma fuerza como una representación de la identidad musical afroamericana, proveniente de una expresión artística en contra del racismo y la esclavitud en la época de las plantaciones algodoneras en los siglos XVIII y XIX. Éste fue el nacimiento de los *spirituals* y la música góspel, géneros que trataban temas puramente bíblicos y religiosos, abordados desde el punto de vista de los esclavos africanos evangelizados, que plasmaban en cantos o “canciones de trabajo” (*worksongs*) su dolor y esperanza hacia la salvación.

Estos cantos se hacían a manera de pregunta y respuesta entre un solista y lo que se podría llamar un coro. Su instrumento principal acompañante era el banjo, que había sido desarrollado a partir del “halam”, un cordófono (Hornbostel, Sachs. 1961) hecho de calabaza y proveniente de Senegal, que llegó a norteamérica de la mano de la población africana. El “halam” evolucionó en un instrumento con cuerdas y caja de resonancia metálicas, gracias a

la labor de Joel Walker Sweeney (1810 – 1860), músico y uno de los primeros intérpretes de “*blackface minstrels*”<sup>1</sup>, también conocido por ser el primer instrumentista blanco de banjo.

Años más adelante, hacia 1900, los esclavos asentados en el suroeste de los Estados Unidos, principalmente hacia la región de Misisipi y Luisiana, lograron tener acceso a los instrumentos musicales de las bandas de guerra, entre los cuales estaban el pífano, la corneta y el redoblante. Sin embargo, también accedieron a instrumentos provenientes de Europa, puesto que además de tener contacto con los militares de los estados confederados de América, su ubicación geográfica, localizada entre el río Mississippi y el Golfo de México, favoreció el encuentro cultural con la civilización europea, de donde llegaron el violín y la armónica (Davis, 2003).

Todo este bagaje instrumental fue llegando poco a poco a las manos de la población negra, quienes al no tener un conocimiento alguno de la música occidental, buscaron obtener sonidos, principalmente en la guitarra y el banjo, tratando de simular los llantos y gemidos emitidos por la voz humana. Fue en ese entonces cuando nació el blues, entre “*bends*”, “*slides*”, sonoridades y melodías melancólicas provenientes de la fusión entre el góspel y las canciones de guerra, en medio del color pentatónico característico de los cantos afroamericanos que se exaltaban mediante el brillante sonido de la armónica y vibraban con ritmos que rememoraban sus raíces africanas.

La etapa más importante del desarrollo de este género se dio desde comienzos del siglo XX, cuando una gran cantidad de habitantes afroamericanos del sur de Estados Unidos migraron hacia el norte del país, especialmente al territorio de Illinois, debido a la segregación, la discriminación y el racismo que se vivía en los territorios del sur. Más de un millón de personas se desplazaron en búsqueda de un nuevo estilo de vida, aprovechando que el norte, durante la guerra de secesión, fue el que encabezó la lucha para la abolición de la esclavitud. Así, la mayoría de la población migrante se estableció en Chicago, y así el blues fue permeando esta zona y sus habitantes.

Hacia la década de los cuarenta, un empresario judío, Phill Chess, impactado por el notable movimiento cultural que había empezado a surgir en la región, decide ponerse en contacto con Alan Lomax, un etnomusicólogo de Texas, considerado como uno de los más grandes recopiladores de canciones populares del siglo XX. Lomax había viajado, siendo parte de un proyecto para la biblioteca del Congreso, a las plantaciones de algodón en Nueva Orleans para grabar a algunos de los artistas de blues que había encontrado en los plantíos. Entonces fue contactado por Chess para planear un viaje con el objetivo de visitar a estos músicos y convencerlos de viajar con ellos a Chicago para presentarlos como los artistas pioneros en la industria del blues. Este fue el caso de Muddy Waters (1913 – 1983), conocido como una de las leyendas de este género (Davis, 2003).

---

<sup>1</sup> Género musical y teatral de carácter cómico, en el que se hacían mofas y se ridiculizaba a la población negra por parte de los amos blancos, los cuales se pintaban el rostro completamente de blanco.

“Aun así, siendo una representación artística totalmente racista, este género permitió la yuxtaposición entre dichas culturas, permitiendo la aparición de algunas de las formas básicas del jazz, como el Ragtime y el Cakewalk. Géneros que surgieron de la amalgama musical entre elementos estilísticos a partir de la idea incorrecta de lo que era la música original negra” (TDA, Bean, Hatch y McNamara, 1996).

Fue así como Chess y su hermano Leonard fundaron en 1950 la disquera “Chess Records”, empresa con la que empezaron a contratar a los grandes músicos del blues, generando la primera industria discográfica alrededor del género.

Paralelamente a sus inicios, hacia el año 1931, se empezaba a gestar todo el desarrollo de la guitarra eléctrica a partir de la transformación de la guitarra acústica original, que fue traída a Norteamérica en 1830 por Christian Frederick Martin, quien desarrolló el llamado refuerzo en “x” para mejorar la estructura original del instrumento europeo.

Fue en este mismo año (1931) cuando Paul Barth y George Beauchamp, empleados de la “National String Instrument Corporation” (compañía que introdujo el “resonador”<sup>2</sup> creado por su fundador John Dopyera en 1925), se asociaron con Adolph Rickenbacker para crear la “Rickenbacker International Corporation”, conocida como la primera empresa en comercializar instrumentos electrónicos.

Estos personajes crearon guitarras de acero y aluminio fundido, conocidas con el nombre de “sartenes” por su forma circular y alargada, que se empezaron a utilizar en la Chess Records junto con las guitarras “Dobro”. Ello se debió a que el sonido de la guitarra original de los grandes músicos del blues clásico tales como Brownie McGhee (1915 -1996) y Robert Johnson (1911 – 1938), se perdía entre el ruido de la gran ciudad y era una necesidad imperante utilizar un sonido con mayor intensidad y potencia que permitiera llevar una sonoridad urbana más fuerte.

Este cambio fue el que permitió que surgiera un nuevo sonido electrificado, conocido como el sonido de Chicago, utilizado en sus primeras etapas por Muddy Waters en su famosa canción “*Mannish Boy*”, producida en 1955 por Chess Records. Esta canción lo posicionaría como uno de los grandes en la historia del blues, y establecería un sello distintivo en la música de mediados del siglo XX, sello que desembocó posteriormente en el rock and roll.

*“Muddy Waters haría de Chess Records un movimiento gigantesco, siendo uno de los mas grandes representantes, que en 1948 sacaría su primer sencillo con dicha disquera conocido como “Rollin’ Stone”, tema que sería la principal influencia para que Mick Jagger, Keith Richards, Bill Wyman, Ian Stewart y Charlie Watts conformaran en 1962 la banda que hasta la actualidad lleva su nombre”*(Uribe, 2012).

El blues fue un movimiento artístico bastante repudiado por las altas elites, que empezó siendo un fenómeno “*underground*” debido a las reminiscencias que dejaría toda la historia de la segregación y la discriminación en norteamérica; por lo tanto, todas las producciones

---

<sup>2</sup> Aditamento que permitía amplificar el sonido de la guitarra mediante la vibración de tres conos de aluminio montados sobre un puente metálico.

Tras la invención del resonador en 1925, se introdujo la guitarra “Dobro” a cargo de la “National String Instrument Corporation”, fundada por Dopyera y sus hermanos en 1929. Esta se empezó a producir de forma masiva como una serie que llevaba el nombre de “Dopyera Brothers”, abreviada como “Do.Bros”.

Esta marca que aparecía en el clavijero, acabó por dar el nombre al primer instrumento que se utilizaría en el blues de industria y sería el antecesor de la primera guitarra eléctrica.

que iban naciendo en la nueva industria afroamericana se conocerían con el nombre de “*Race Records*”.

Este termino tendría vigencia hasta 1948, cuando Jerry Wexler, un periodista y comentarista musical de la revista Billboard, le cambiaría el nombre a “*rhythm and blues*”, término que se empezaría a utilizar como categoría en las listas de éxitos de 1949 y que aun permanece hasta la actualidad abreviado como R&B. Una vez establecido en la industria musical, este género dio origen a todo tipo de corrientes musicales y sería la génesis de la música popular de occidente.

Para ese entonces, el *rhythm and blues* ya se había extendido por diferentes ciudades, incluyendo Nueva York, ciudad que se establecería junto a Chicago como uno de los principales centros de desarrollo de la industria norteamericana, y donde posteriormente el rock and roll encontraría su momento de mayor esplendor y difusión.

Así, Wexler se convirtió en uno de los productores ejecutivos más importantes de la industria a mediados del siglo XX. Este personaje haría parte en 1953 del grupo directivo del sello discográfico “Atlantic Records”, con sede en Nueva York, y sería el responsable del nacimiento de grandes artistas como Ray Charles, Aretha Franklin, Led Zeppelin y Bob Dylan, entre los más reconocidos.

Bajo este exitoso panorama, el *rhythm and blues* sería la base principal para consolidar la música popular que conocemos hoy en día. Así mismo, llegaría a Inglaterra para fundar la corriente del rock anglosajón, teniendo importantes exponentes como Los Rolling Stones, Erick Clapton, Led Zeppelin y Los Beatles, entre otros; y sería también la raíz principal de lo que en América se conocería como pop.

Otra persona que influyó de manera importante a los nuevos artistas que fundaron el rock and Roll, fue Chester Arthur Burnett (1910-1976), conocido como “Howlin’ Wolf”, perteneciente a la misma disquera de Waters. Burnett fue la principal influencia de Erick Clapton y del rey del rock and roll, Elvis Presley. Además, fue quien impuso el estilo vocal característico del rock, gracias a su potencia vocal, su famoso *falsetto* conocido como el aullido del lobo (por el cual recibió su nombre artístico), y su estilo rasgado al cantar.

*“Fue tanto el poder y la magia que llegó a transmitir el blues, que dejó en su historia grandes estrellas que marcarían la genealogía de la música occidental actual, tales como, Billie Holiday, Etta James, Aretha Franklin y Janis Joplin (quien decía estar enterrada viva en el blues). Mostrándole al mundo cuál sería la verdadera raza que dominaría eternamente el mundo de la industria musical”* (Uribe, 2012).

Como se mencionó al inicio, a mediados del siglo XIX llegaron instrumentos de origen europeo a los Estados Unidos, gracias a los movimientos migratorios que se dieron principalmente por ingleses, irlandeses, alemanes y judíos, debido a la finalización de las guerras napoleónicas y a la industrialización del viejo mundo. Este abanico de instrumentos consolidó el estilo musical propio del folclore de la costa este, que a principios del siglo XX se fusionó con la música afroamericana y con el blues. De esta unión nacería la música

country, que más adelante se fusionó con el *rhythm and blues* proveniente de Chicago y el swing de las grandes *Big Bands* de Nueva Orleans, dando así nacimiento al rock and roll.

A mitad del siglo XX, un Disc Jockey de la estación de radio WAKR de Akron (Ohio), llamado Alan Freed, famoso por promover entre la audiencia juvenil la música afroamericana, acuñó el término “rock and roll”, para referirse a la nueva corriente musical del *rhythm and blues*. Según Larry Birnbaum en su libro “*Before Elvis: The Prehistory of Rock ‘n’ Roll*” (2013), el término nació a partir de las palabras rockin’ y rollin’ que se usaban con frecuencia en las letras de las canciones más populares de la época, y fue utilizado por Freed para quebrantar la noción racial que subyacía al nombre del *rhythm and blues*, al cual se le seguía conociendo como “música negra”, con una connotación evidentemente negativa entre la población blanca.

Los pioneros del género fueron principalmente Little Richard (1926) y Chuck Berry (1932), quienes llevaron el *rhythm and blues* al ritmo del *Country-Swing*, y brindaron un carácter frenético y acelerado a sus versiones de canciones de Muddy Waters y Nat King Cole, entre otros. Berry firmaría con Chess Records, con la que produjo su éxito “*Johnny B. Goode*” en 1958 y Richard firmaría con Specialty Records en Nueva Orleans, con la cual grabó en 1955 su canción más famosa, titulada “*Tutti Frutti*”. Ambos llegarían a la fama por crear un nuevo sonido, que luego, gracias a las grandes compañías disqueras, sería reproducido de manera similar por artistas blancos: ello representaba mayores ganancias que producir a los artistas afroamericanos originales.

Productores como Milt Gabler de Decca Records y Sam Phillips de Sun Records, se encargaron de masificar esta nueva sonoridad en el mercado, “blanqueándola” y produciendo artistas como Bill Haley (1925–1981), quien sería el interprete de la famosa canción “*Rock Around the Clock*”, producida por Gabler en 1954. Esta sería la canción que internacionalizó el rock and roll poco antes del *boom* de Elvis Presley.

Otro artista importante en los inicios del rock and roll, producido bajo el sello de Sun Records, fue Jerry Lee Lewis (1935), quien en 1957 logró gran reconocimiento con su éxito musical “*Great Balls of Fire*”, siendo conocido a nivel mundial como el “*Matador*” (*The Killer*) del rock, debido a su fuerza en el escenario.

Este fue el género que cautivó a los jóvenes por su inigualable energía, derribando el muro de la segregación entre las nuevas generaciones. Fueron ellos quienes buscaron una nueva forma de expresión que los diferenciara del oscuro panorama de conflicto racial que se vivía en Norteamérica, tomándolo, además, como un símbolo de rebeldía, debido a que cargaba en su espíritu y en sus intensas letras un ritmo y un carácter catártico, proveniente de sus raíces negras.

Adicionalmente, algunas de estas canciones tenían contenido erótico, debido al trasfondo cultural de la comunidad afroamericana, donde aún se daba importancia al baile como medio de expresión, en el cual se exaltaba el erotismo y se rendía culto al cuerpo. Por esta razón, las expresiones culturales de la población negra eran consideradas pecaminosas y se mantenían marginadas en medio de una sociedad conservadora proveniente de las corrientes protestantes anglosajonas. Esta marginalidad sería además un factor sumamente llamativo para los jóvenes, siendo otra de las razones por las cuales esta música los conquistaría.

En este panorama histórico hace su aparición Elvis Presley, un joven proveniente de la población blanca de inmigrantes de Tupelo Misisipi, quien firmó en 1954 con la disquera Sun Records, tras haberse mudado con su familia a Memphis, Tennessee. En su infancia, Presley se veía fuertemente influenciado por la música góspel y la música country, muy populares en su tierra natal. No obstante, su influencia musical principal llegaría años más adelante con la magia del *rhythm and blues*.

Presley era un adolescente muy curioso por la música, al que le gustaba pasar horas enteras en las tiendas de discos escuchando música nueva y escabulléndose en los bares que conformaban la escena blues de Memphis en Bale Street, para escuchar algunos de los grandes interpretes. Se veía influenciado por artistas como B.B. King (1925 – 2015) y Arthur Crudup (1905 – 1974).

Cuenta Larry Birnbaum (2013), que en 1953 Elvis llegaría a las instalaciones de Sun Records para pagar algunos minutos de grabación y realizar un disco como regalo a su madre, o esa sería la excusa para llegar a oídos de Sam Phillips. El joven fue llamado por Phillips el 5 de julio del mismo año para una audición poco exitosa, en la que le escucharon cantar baladas. A pocos momentos de terminar, Presley tomó su guitarra y empezó a cantar un blues de Crudup, “*That’s All Right*”. Fue en ese instante cuando Phillips vio en él al artista blanco con sonido y sentimiento negro que tanto buscaba para vender millones de discos en la industria.

Presley masificaría el movimiento del rock and roll a nivel mundial, siendo uno de los primeros íconos sexuales entre las jóvenes de la época, debido a su apariencia y a su forma tan peculiar de bailar, rompiendo múltiples paradigmas de la sociedad americana que aún guardaban la esencia del pensamiento puritano, donde todo lo que hacía referencia al cuerpo y al placer era prohibido y pecaminoso. Esto lo consolidó como el rey del género y marcó el nacimiento de los conceptos de ídolo y de estrella en la industria musical.

Así, el Rock empezó a desarrollarse a partir del rock and roll: en Norteamérica con Presley, Jimmy Hendrix y Bob Dylan, entre los muchos exponentes del género; de la mano de la corriente Anglo en Inglaterra, con exponentes como Led Zeppelin, los Rolling Stones y Los Beatles, dando nacimiento, hacia 1970, al gran Freddie Mercury y su banda Queen.

Por otro lado, en Detroit, la ciudad más grande del estado de Michigan, continuó desarrollándose la industria musical afroamericana con el nacimiento de Motown Records, fundada en 1959 por Berry Gordy (1929). Detroit fue rival acérrima de Chicago, donde hacia la década de los sesenta ya se había establecido un sonido negro hecho para blancos, conocido como el “sonido suntuoso” (Lush Sound), popularizado en voces como la de Etta James, con canciones como “*I’m so Sorry for You*” (1960), “*Fool That I Am*” (1961) o “*At Last*” (1960), quizás su balada mas famosa. Este sonido nace de lo que los hermanos Chess llamarían *el endulzamiento*, combinando los elementos del blues con tratamientos instrumentales de la Balada Americana, utilizando las cuerdas y coros del sonido blanco, transformándolo en un sofisticado *Soul*. Esto daría origen al concepto de la música interracial, y de allí a lo que conocemos actualmente como balada pop.



En Motown Records, Gordy y su compositor Lamont Dozier (1941) lanzarían al mercado una agrupación de tres mujeres negras que cautivó por su sonido melancólico y dulce, llamado Las Supremes, con el protagonismo de Diana Ross. Ellas posicionaron a Detroit en la industria musical por encima de Chicago, utilizando la misma herramienta del endulzamiento en el *Soul*.

Las Supremes, bajo el liderazgo de Diana Ross, encabezaron la “100 Hot List” de éxitos de Billboard con 10 de sus sencillos, entre los cuales se destacan “Baby Love” (1964), “Where Did Our Love Go” (1964) y “You Can’t Hurry Love” (1966). Fue de esta manera como se convirtieron en el segundo grupo musical de habla inglesa más exitoso de la década, después de los Beatles. Ellas serían las encargadas de establecer el tratamiento de voces y acompañamiento vocal que se conserva hoy en día en muchas de las baladas pop, y sería la principal influencia de grupos actuales como Destiny’s Child, donde inició la carrera musical de Beyoncé, al estilo de una Diana Ross del siglo XXI.

Junto a las Supremes hubo otros artistas y agrupaciones que ayudaron a que Motown Records conquistara la industria musical, entre los cuales se destacan Marvin Gaye, The Miracles, Martha and The Vandellas y The Four Tops. Mientras tanto, Chess Records se vio eclipsado por el rotundo éxito de Motown, teniendo así que imitar el sonido de Detroit. Fue en ese entonces cuando produjeron “Rescue Me” en la voz de Fontella Bass.

Motown tendría una pequeña crisis hacia 1968 con la guerra de Vietnam y el auge del movimiento por los derechos civiles: se rumoraba que Gordy vivía en una burbuja de éxito y fama, ignorando la situación real del país. Ello tendría como consecuencia el desprendimiento de las audiencias y la renuncia de su equipo inicial de compositores “Holland-Dozier-Holland” integrado por Lamont Dozier y los hermanos Brian y Eddie Holland. No obstante esto no detendría a Gordy, quien conformaría un nuevo grupo de compositores y escritores, con los que crearía su éxito con un mensaje social “Love Child” (1969) en la voz de Diana Ross y Las Supremes.

Con esta canción demostraría que su compañía era capaz de adaptarse y cambiar con los tiempos. Poco después se trasladó a Los Ángeles, donde una nueva generación de compositores y productores llevó con gran éxito la temática social a sus canciones. Así, el imperio de Gordy entra en una segunda edad de oro. No obstante, el sonido que había condensado el optimismo y el espíritu de los años 60 ya había terminado en el viejo Motown. La segunda edad de Oro de Motown llega con la evolución del *Soul*, trayendo consigo el nacimiento del Funk. Este era un nuevo sonido cargado de fuerza y energía, que había sido desarrollado y perfeccionado con una brillante generación de cantantes, músicos y productores negros, en donde se destacan Marvin Gaye, The Temptations y Stevie Wonder. El Funk era una música de catarsis en la que su sección rítmica, los vientos y las guitarras expresaban el sentimiento de la sociedad afroamericana de la post guerra, siendo la banda sonora de tiempos conflictivos, disturbios callejeros, asesinatos y guerras civiles.

El padre del Funk sería James Brown, quien le daría vuelta al *Soul*, abandonando sus raíces de blues y góspel, destacando el ritmo en lugar de la melodía y poniendo todo el acento del funk en el primer tiempo del compás, conocido como el “down beat”, que distaba del “up beat” utilizado en el R&B. Brown ya era toda una estrella de *Soul* bajo la firma de la disquera

King Records (Cincinnati, Ohio), hasta que en 1965 grabo su primer clásico funk “*Papa’s Got a Brand New Bag*”, donde le dio importancia y trascendencia a la línea del bajo y al acompañamiento rítmico de la batería. Brown sedujo inicialmente a la audiencia afroamericana, hasta que tuvo la oportunidad de llevar su sonido a la sociedad americana más tradicional en el programa de Ed Sullivan, donde conquistaría los corazones de la sociedad blanca.

Con la finalización de la década de los sesenta y la llegada de los años setenta, el mundo recoge una gran variedad de movimientos sociales que afectan directamente el sentir de las poblaciones y por ende sus formas de expresión, siendo la música la primera en verse afectada. Con la terminación de la guerra de Vietnam, Estados Unidos vivió movimientos muy diversos y plurales en busca de la libertad de expresión y la inclusión racial: la lucha por los derechos civiles, las marchas feministas, la liberación gay, el movimiento hippie y el nacimiento de nuevas espiritualidades.

La música vivió entonces el esplendor del rock y el nacimiento de la música Disco, proveniente directamente de la evolución del Funk y el *Soul*. Este fue el momento en el que la tecnología empujó enormemente el crecimiento de la nueva sonoridad pop, con la unión de la síntesis FM y la creación de los sintetizadores y la caja de ritmos.

En 1967 John Chowning, un compositor e inventor de la Universidad de Stanford, inventaría la síntesis FM, haciendo posible la manipulación de diferentes tipos de frecuencias para producir nuevos sonidos. Este invento le permitiría crear una gran variedad de timbres nuevos y emular diferentes sonidos de instrumentos reales, como el órgano Hammond, el teclado Wurlitzer y el Ondes Martenot, entre muchos otros. En 1973 vendió su patente a la compañía japonesa Yamaha, la cual se encargó de producir masivamente nuevos instrumentos conocidos como sintetizadores y teclados eléctricos, que usaban el algoritmo de Chowning. Paralelamente Roland, la competencia directa de Yamaha, creó bajo los mismos parámetros un instrumento que se encargó de producir sonidos electrónicos de percusión, para lograr la primera caja de ritmos Roland CR-78.

Todos estos avances permitieron que la música encontrara nuevos timbres y nuevas formas de expresión, logrando así el nacimiento de múltiples géneros musicales. Hacia la década de los ochenta, Chicago y Detroit lograron unificarse bajo una nueva sonoridad, traída por la mezcla del Funk, la música Disco, el *Soul* y los sonidos de la nueva era, conociéndose como música electrónica, de la cual surgieron inicialmente el House y el Techno.

Finalmente llega al panorama uno de los productores más importantes en la industria musical, encargado de promover varios éxitos del pop en las voces de algunos de los artistas más grandes del género, como Michael Jackson, Stevie Wonder, Marvin Gaye, Frank Sinatra y Donna Summer; quien se encargaría de recopilar todo este pasado musical y transformarlo en el sonido de la era moderna: Quincy Jones (1933).

Jones provenía de todo el movimiento musical que se había gestado en Chicago y había crecido con una fuerte influencia de la música gospel y el blues. Inicialmente trabajó como arreglista, productor y escritor de bandas de Jazz que tocaban en los clubes nocturnos de Nueva York, y allí conoció a artistas como Charlie Parker, Billie Holiday, Ray Charles y

Miles Davis. A mediados de la década de los cincuenta se trasladó a París, donde estudió composición con Oliver Messiaen y Leonard Bernstein. Allí tendría acceso a la música académica y ampliaría sus conocimientos sobre la música de vanguardia.

En 1961 regresó a Nueva York y empezó su carrera como productor de música pop, siendo uno de los pioneros en utilizar los sintetizadores en sus producciones. Es conocido en el mundo de la industria musical por producir tres de los álbumes más exitosos del rey del pop Michael Jackson, *“Off the Wall”* (1979), *“Thriller”* (1982) y *“Bad”* (1987). Jones invertiría los roles de la sección rítmica y pondría la batería al servicio de los *beats* electrónicos, además de apoyar el bajo con sonidos sintetizados.

Jones, además de ser el padre del pop, también se constituyó en la principal influencia de uno de los grupos latinos más reveladores de los ochenta, *“Miami Sound Machine”*, de donde saldría Emilio Estefan como productor musical. Estefan fue uno de los encargados de trasladar el sonido del pop americano a la escena latinoamericana, combinándolo con ritmos y sonidos latinos en artistas como Ricky Martin, Thalía y Shakira, con quien produjo el álbum que la lanzaría al estrellato a nivel mundial, *“Donde Están Los Ladrones”* (1998).

Por su parte, durante lo transcurrido del siglo XXI, el pop latino se ha encargado de mezclar el pop de los Estados Unidos con diferentes ritmos provenientes de Suramérica y el Caribe: Reggae, Vallenato, Bolero, Bachata, Salsa, etc. Productores como Gustavo Santaolalla, Estefan y Julio Reyes, entre otros, han sido nombres clave para el desarrollo y el posicionamiento de la industria discográfica latina en el ámbito mundial. Han sido estas grandes figuras quienes han recopilado el pasado y el presente de la música *“Mainstream”* norteamericana, enriqueciéndola con las raíces y el folclore latinos, para traer a la actualidad el sonido de Latinoamérica.

### **Justificación:**

La música plasmada en este álbum germina a partir de las principales influencias musicales que he tenido durante mi vida, y es el testimonio musical de lo que han sido estos últimos ocho años, en los que he tenido una relación estrecha con la música. Está fuertemente influenciado por los artistas latinos más sonados de los años noventa y de principios de este siglo, quienes acompañaron mi infancia y mi adolescencia, y marcaron mi identidad con sus canciones. Artistas reconocidos por encabezar las listas Billboard de éxitos, difundidos masivamente por las principales estaciones radiales del país: Shakira, Fito Páez, Luis Miguel, Miguel Bosé, Laura Pausini, Ricky Martin y Jon Secada, entre otros. También esta marcado por artistas pertenecientes a la onda anglo, que también han ayudado a definir mi identidad musical como artista y cantautor: Adele, Jason Mraz, Jack Johnson, Macy Gray y John Mayer.

## **Objetivos:**

### Generales (a largo plazo):

- Crear un producto que pueda ocupar un espacio en la industria musical actual, con un concepto visual y auditivo claro que pueda llegarle de manera concreta a un público específico.
- Aplicar mis conocimientos musicales para desempeñar el papel de compositor y productor de mi propio disco.
- Generar una identidad musical propia a través de mis canciones para consolidarme como un artista en la industria pop latinoamericana.
- Componer y escribir de forma adecuada para los diferentes ensambles e instrumentos propuestos.
- Manejar la estética del pop actual con el concepto de fusiones.

### Específicos (a corto plazo):

- Consolidar un proyecto musical a largo plazo.
- Interpretar mi música en los diferentes espacios culturales reconocidos de la ciudad.
- Tener un grupo de seguidores que se identifiquen con mi música.
- Lograr que se emitan mis canciones en la radio colombiana.
- Obtener apoyo de una compañía discográfica.
- Reflejar lo que soy como artista.

## **Metodología:**

El proyecto nació a partir de una introspección, en la cual pude conocerme como artista y compositor. Esta me permitió encontrar el género musical con el cual me identifiqué y a partir de ahí se realizó una investigación histórica del mismo.

Seguidamente se hizo una observación del comportamiento de este género en la industria musical, para moldear las canciones de acuerdo a las directrices que lleva la producción musical actual de dicha música.

La etapa de grabación se llevó a cabo bajo el método de capas o “*Multitracking*”, que según palabras de Moses Avalon, es uno de los métodos de producción más efectivos en la industria musical del pop (2009).

Inicialmente se grabó la sección rítmica principal (bajo y batería), sobre las maquetas realizadas previamente, que serían el soporte y trabajarían las frecuencias bajas del espectro sonoro. En algunas canciones la batería fue la encargada de proponer el manejo rítmico, realizando un papel protagónico; en otras, con un sonido más dirigido hacia el electropop,

fueron los *beats* y la programación los encargados de liderar esta labor, quedando la batería supeditada a los patrones por ellos propuestos.

Después de haber grabado la sección rítmica, se continuó con la grabación de los instrumentos armónicos que ocuparían el plano sonoro intermedio “*middleground*” (guitarras, sintetizadores y teclados), en los cuales el papel principal es el manejo de la textura, el color y la armonía. Las guitarras eléctricas fueron grabadas directamente del amplificador, para capturar el sonido y la distorsión característica del rock. Así mismo, se grabó la guitarra electroacústica con técnica de microfónica estéreo (A-B), para apoyar el brillo y el color característico del pop. En algunos casos se grabó en mono, aplicando la duplicación de canales en estéreo.

A continuación se agregaron los ensambles que apoyarían el concepto propio de cada canción, como el trío de saxofones de “Despedida”, las cuerdas de “A Pesar”, el coro góspel de “Mi Adiós” y la sección de vientos de “Porque Sí”. Estos apoyaron el concepto de la fusión entre cada canción, dándole el color de los instrumentos requeridos para cada una. La sección de *Brass* le dio el color Reggae y Ska a “Porque Sí”. El trío de saxofones le dio el color de R&B a “Despedida”, mientras que el coro góspel y las cuerdas le dieron el color de balada y blues a “Mi Adiós” y “A Pesar”.

Por último, se procedió a grabar la voz principal y los coristas, para finalizar con el proceso de mezcla y masterización.

## Desarrollo Musical

### Me Gustas Demasiado:

Esta canción nace directamente del Funk. Tiene influencias en el pop latino con Luis Miguel, con su canción “Suave” (1993) y su versión “Será que no me amas” (1990) de la canción de los Jackson 5 “*Blame it on the Boogie*” (1978). También esta fuertemente influenciada por la corriente funk moderna de artistas como Daft Punk, con su canción “*Get Lucky*” (2013), “*You Give me Something*” (2001) de Jamiroquai y “Corazón Tatú” de la banda venezolana Los Amigos Invisibles (2013).

### Construcción y Formato:

Esta canción maneja un formato instrumental tradicional, el cual se construye a partir de sección rítmica (batería y bajo eléctrico), guitarra electroacústica, guitarra eléctrica, órgano, coros y percusión menor. Para resaltar una sonoridad similar a la utilizada por Jamiroquai, Daft Punk y Los Amigos Invisibles, fue esencial utilizar sonidos sintetizados, por lo que se utilizó un sintetizador MicroKorg XL que ayudó a enriquecer la sonoridad del coro final, además de usar un *sample* de *snare* mezclado con ruido blanco. Incluso, los teclados Wurlitzer y *Clav* tradicionales que se venían manejando con las anteriores canciones, fueron transformados en el proceso de mezcla mediante diferentes filtros y procesos (*flanger*, *chorus*, trémolo y *phaser*), que ayudaron a diferenciarlos un poco del sonido original.

Lo más importante de esta canción fue resaltar el “downbeat” característico del funk, tanto las guitarras como la sección rítmica fueron las encargadas de marcar el primer pulso del compás con acentos y golpes interpretativos. El bajo fue interpretado con técnica de *finger-style* alternando con *slap* y algunas notas en *slide*, moviéndose de forma ágil entre la armonía (ilustración 7), la guitarra acústica, que presenta la sonoridad y el ritmo al inicio de la canción, se encargó acentuar el “*downtempo*” para después ser imitada por la guitarra eléctrica, el bajo y la batería, que lo marca con el *kick* y el *hi hat*.

Ilustración 7: Comportamiento Rítmico y armónico del Bajo.

Hacia el segundo verso entra el teclado Wurlitzer que acentúa el segundo y cuarto tiempo, además de hacer un apoyo sincopado de la armonía. Sumado a este llega el

*sample* de *snare* procesado que realiza los mismos acentos y empieza a transformar la sonoridad, abriendo paso al sintetizador que entra hacia el tercer coro.

Otro aspecto importante para resaltar en la instrumentación de esta canción, fue el uso de la guitarra eléctrica, que se encargó de darle una sonoridad más cercana al rock latino. Esta cumplió con un papel solista en la sección del puente, utilizando el pedal de *overdrive*, para brindar un color distorsionado, muy al estilo de Carlos Santana.

Ilustración 8: Patrones de la percusión menor.

La percusión menor también se encarga de marcar el “*downtempo*” y aporta un sonido latino mediante el uso de bongos, los cuales realizan subdivisiones del compás en semicorcheas y resaltan los tiempos débiles del mismo. Hacia el coro final se suma el cencerro marcando el pulso en negras, del mismo modo como se realiza en la música tropical (Ilustración 8).

Finalmente entran los teclados y los sintetizadores hacia el segundo coro y el coro final, donde aumenta la textura y se puede percibir una sonoridad un poco más completa.

### Consideraciones Armónicas:

A diferencia de las demás canciones del disco, esta tiene la particularidad de iniciar las frases y secciones principales con un acorde de Dominante con agregados (C11). Esta consideración armónica le da cierta dualidad tonal a la canción y le brinda un color bastante propio del jazz y del funk. En los coros utiliza un énfasis hacia el sexto grado menor (Dm), mediante un acorde de Dominante con novena bemol (Ab9), utilizando así mas colores propios del estilo. Así mismo, utiliza una dominante secundaria que enfatiza el quinto grado de la tonalidad (G7 – C11), el cual evade su resolución y vuelve al énfasis de sexto grado (Ab9).

Como se puede ver, es una progresión diferente a las que se han utilizado en todo el disco, que apoya el concepto de evadir la resolución a la tonalidad principal.

## Textura y Forma:

Me Gustas Demasiado maneja una textura inicial conformada por guitarra electroacústica, guitarra eléctrica, batería y Wurlitzer. A medida que va avanzando hacia las diferentes secciones, va sumando sonoridades. En los instrumentos armónicos va adicionando al órgano y al sintetizador, en la percusión menor aumenta el patrón rítmico de acompañamiento, y en las voces realiza doblamiento por octava, realizando algunos motivos en respuesta a la voz principal.

En cuanto a la forma es tradicional y conserva una estructura simple de verso, coro y estribillo que conecta con el coro final.

Tabla 1: Estructura de “Me Gustas Demasiado”

Estrofa (1 - 7)	Coro I (8 - 20)	Estrofa II (21 - 27)	Coro II (28 - 40)	Puente (41 - 47)	Coro III (48 - 70)	Estribillo (Outro) (71 - 79)
A	B	A'	B	B'	B	B'
F: {V(11) - Ima7} - vi7 - V7/V - V(11) - Ima7	V(b9)/vi - vi - V7/V - V(11)	Misma Progresión	Misma Progresión	Misma Progresión del Coro	Misma Progresión	
Presentación melodía de las estrofas.	Presentación melodía del Coro. ( <i>motivo a</i> armonizado en voces).	Acople de segunda voz ----- Respuestas y colchón armónico		Presentación <i>motivo b</i> armonizado en voces.	Variación melódica principal Acompañamiento y respuestas de los coristas con repetición de <i>motivos a y b</i> .	Repetición <i>Motivo b</i> armonizado.
Ritmo armónico en blancas (Acompañamiento rítmico principalmente en negras, bajo en corcheas)		Percusión menor principalmente corcheas	Percusión menor en semicorcheas	Mantiene ritmo armónico de coros anteriores	Clav figuración en semicorcheas.	Mantiene ritmo armónico de coros anteriores
Guitarra Acústica ---- -> R.S. Guitarra Eléctrica.	R.S. guitarras---- ->Coros	R.S. Guitarras, wurlitzer, pandereta---->bongó	R.S.,Beats, Guitarras, Wurlitzer, Clav, Organo y Pandereta, Bongo y Shaker	Textura Completa		Reducción en la textura

	Tratamiento Voces
	Materiales Armónicos/motivos

	Comportamiento Rítmico
	Tratamiento Textural

## Despedida (Caminos):

Esta canción tiene raíces en el R&B, y viene de mis influencias tales como Fito Páez, Macy Gray y Jason Mraz, fuertes exponentes de este género que han logrado mezclarlo con el pop y otras corrientes musicales.



Ilustración 1: Patrón rítmico R&B

La Sección Rítmica realiza primordialmente patrones del R&B, resaltando los tiempos débiles del compás (up beat) y acentuando las diferentes subdivisiones sincopadas de la métrica. La batería utiliza el *hi hat* marcando la subdivisión del pulso en semicorcheas, mientras el *snare*, en compañía del bajo eléctrico, se encargan de acentuar los

pulsos débiles y las sincopas dándole el toque “afro” característico del Soul y el R&B (Ilustración 1). La percusión menor utiliza instrumentos propios del estilo tales como la pandereta, los huevos y adicionalmente se utilizan *samples* electrónicos de “*finger snaps*” o chasquidos, que son típicos en la interpretación de este género, realizados de manera tradicional por los coristas. Además se agregó el cencerro para integrar un sonido un poco más latino.

#### Construcción y Formato:

Siguiendo con la lógica del género, se utilizaron diferentes instrumentos, técnicas interpretativas y efectos que apoyaron la sonoridad “afro” que se estaba buscando. En el bajo eléctrico se realizó la técnica “*finger*” propia del género, en los teclados se utilizó el teclado Wurlitzer y el órgano Hammond (utilizando el vibrato V3 y resaltando los armónicos superiores), propios de la sonoridad del góspel, el funk, el R&B y el Soul. Adicionalmente, en la guitarra eléctrica se utilizó el pedal de *Wah-wah*, técnica utilizada en la mayoría de canciones de disco, funk y R&B (Bill & Jones, 2010).

Se quiso utilizar la guitarra electroacústica en compañía de la eléctrica, ya que el formato tradicional del pop siempre acostumbra tener una guitarra acústica de cuerdas metálicas para hacer sentir un poco más la sonoridad larga y rasgada de la misma, contrario al formato tradicional del R&B donde generalmente solo se usa guitarra eléctrica, interpretando los acordes de manera corta y precisa. También se hizo uso de algunos *samples* electrónicos y sintetizadores (*pad* y arpegiador), para darle un sonido un poco más actual a la canción, ya que el pop vigente hace énfasis en las sonoridades sintetizadas, utilizando la transformación de la onda sinodal como un recurso compositivo propio del estilo, “fundando así su identidad en esta nueva gama de sonidos artificialmente creados” (Russ, 2008, TDA) . Fue de esta manera como se logró consolidar en la composición un sonido proveniente del R&B tradicional en conjunto con el del Pop actual.

Comúnmente la sección de vientos del R&B suele estar conformada por Trompeta, Saxo Tenor y Trombón, los cuales responden a la voz principal con ataques armónicos y contra melodías que algunas veces se acoplan a la misma, enriqueciendo el espectro sonoro con la gran paleta de armónicos que brindan los metales y capturando así en un pequeño formato, aplicado al pop, la esencia y el brillo del sonido de las grandes “*Big Bands*” de los años 40 y 50, tales como la “Duke Ellington Orchestra”, o la orquesta de Count Basie (Bill & Jones, 2010).

En este caso se utilizó un trio de saxofones en la sección de vientos. Esta pequeña variación instrumental tenía como objetivo encontrar un sonido menos brillante y estridente, más propio de la balada pop, tomando como ejemplo el formato utilizado por Fito Páez en su canción “Dos En la Ciudad” de su álbum “Abre” del año 1999, producida por Phil Ramone, en donde utiliza la misma configuración instrumental complementándola con una trompeta.



### Consideraciones Armónicas:

A nivel armónico se utilizan dos recursos importantes para enriquecer la sonoridad. Se usan agregados de novenas y séptimas en algunos acordes de las guitarras, y tanto en las melodías de los saxofones, como en el acompañamiento del órgano se hace uso de las “blue notes”. Además se utilizan acordes suspendidos, tradicionales en el género, con suspensiones de segundas y cuartas. Este tipo de tratamientos son llevados a cabo de la misma manera por el teclado Wurlitzer y la guitarra electroacústica.

En cuanto a la progresión armónica hay dos herramientas de estructuración bastante importantes que ayudan a darle sentido aún más a la canción dentro del género anteriormente hablado, y así mismo apoyan el relato de la misma; estas son las retrogresiones y las mixturas. En toda la canción, exceptuando el pre-coro y el puente, se hace uso de la retrogresión ii – IV, utilizando el segundo grado menor (ii) como reemplazo del sexto grado (VI) en una de las progresiones más utilizadas en la historia del pop: I – V – VI – IV; obteniendo así una nueva progresión de la forma I – V - ii – IV.

Esta sucesión de acordes es transformada por un recurso armónico muy utilizado en el pop conocido como las mixturas, provenientes de la armonía modal en el jazz. En este caso se hace uso de la mixtura del cuarto grado menor (iv), que viene de la conformación de una escala blues sobre el mismo (ver ilustración 2); obteniendo finalmente la estructura armónica I – V – ii7 - iv7.



*Ilustración 2: Escala Blues en Re (4to grado de la tonalidad)*

También se utiliza la mixtura del sexto grado bemol mayor (VIb), tomado del modo Eólico, como acorde de paso entre la preparación de dominante (ii7) y la dominante (V7) en la sección del Pre-coro.

Según Alf Björnberg, este recurso conlleva a un cambio armónico que “descentraliza” y se opone momentáneamente a la tonalidad establecida y al comportamiento diatónico “tradicional”. Esta variación en la armonía funciona en la música occidental (bajo una connotación desde la filosofía del arte) como la codificación musical del conflicto entre el “ser” y los rasgos importantes que le inquietan por parte del sistema social actualmente dominante, el capitalismo (Björnberg, 1984). Puede decirse que este significado ha sido llevado en la música popular al campo afectivo como un medio para representar dualidades, oposiciones o momentos importantes de la narrativa. En esta canción se utiliza especialmente para enfatizar la llegada al coro, en donde se muestra un conflicto emocional interno donde se debaten el orgullo y la tristeza.

A nivel armónico la sección de vientos alterna entre tres modalidades de acompañamiento, la primera es la homofonía prolongada, más conocida con el término de “colchón armónico”, que se utiliza en la sección del Coro para llenar la sonoridad y ayudar a sostener y enfatizar la armonía; la segunda es el uso de contra melodías que responden a los motivos realizados por la voz, esta se hace presente en el Pre-Coro y en el Coro en unísono y en homofonía, simulando en algunas ocasiones el ritmo y el contorno de la melodía (Larson, 2010). También

se hace uso del acople melódico, que es la tercera modalidad, donde el acompañamiento de los saxos se une a la melodía principal en intervalos de terceras y sextas, armonizando completamente el acorde y siguiendo el comportamiento rítmico de la voz principal. Este tipo de acompañamiento es realizado en el Pre-Coro (Ver Tabla 1).

### Textura y Forma:

En cuanto al comportamiento textural, se maneja una curva expresiva ascendente que tiene su punto climático hacia el inicio del Tercer Coro, donde hace una modulación a una tonalidad lejana, correspondiente al segundo grado mayor. Este comportamiento es apoyado mediante el crecimiento del formato y la complejidad progresiva de las sonoridades y el ritmo armónico, puesto que el acompañamiento (Guitarras, teclados, percusión menor) y la sección rítmica realizan más subdivisiones del compás. Por su lado la batería hace uso de Cortes más complejos y en general aumenta la dinámica de todos los instrumentos, incluyendo el carácter de la voz principal.

Tabla 2: Estructura de "Despedida"

Intro. (1 – 8)	Estrofas I y II (9 – 17)	Pre Coro (18 – 20)	Coro I (21 – 28)	Estríbillo (29 – 32)	Estrofas III y IV (33 – 40)	Pre Coro II (41 – 48)	Coro II (49 – 56)	Puente (57 – 64)	Coro III (65 – 81)
A	B	C	A'	A''	B	C'	A'	C''	A'''
A: I - V - ii7 - iv	I - V -ii7 - iv	li7 – iii7 –ii7 – Vlb - V	I - V -ii7 - iv	I - V -ii7 - iv	Misma progresión	Extiende la misma progresión	Misma progresión	ii – iii – IV – V - vi ... (V7/II)	Misma Progresión Modulada un Tono más arriba (Si Mayor).
	Presentación de la melodía de las estrofas.	Presentación melodía del Pre-Coro.	Presentación melodía del Coro.		Variación melódica. Acople y respuestas de los coristas	Extensión del material melódico. Acompañamiento coristas.	Acompañamiento y respuestas de los coristas	Material rítmico y armónico de los coristas.	Armonización y respuestas variadas de los coristas
Ritmo en corcheas	Decrece ritmo armónico en Blancas		crece ritmo armónico corcheas (Voz en Semicorcheas)	Decrece ritmo armónico en corcheas	Decrece ritmo armónico en Blancas		Crece ritmo armónico corcheas (Voz en Semicorcheas)	Decrece ritmo armónico en Negras	crece ritmo armónico corcheas (Voz en Semicorcheas)
Presentación motivo "a" del Saxo Alto (Armonizado con Tenor1)			Colchón Armónico (Contra melodías) <b>Motivo "b"</b>	Armonización del motivo "a" con Saxos Tenores 1 y 2		Contra melodías (al unísono)	Colchón armónico (Contra melodías armonizadas) <b>Motivo "a"</b>	Solo Saxo Alto	Colchón armónico (Contra melodías armonizadas) <b>Motivo "b" variado</b>
R.S., Guitarras, Wurlitzer, Saxos	R.S., Guitarra Acústica, Wurlitzer,		R.S., Guitarras, Wurlitzer, Saxos		R.S., Guitarra Acústica, Wurlitzer, Piano		R.S., Guitarras, Wurlitzer, Saxos, Sintés.		R.S., Guitarras, Wurlitzer, Saxos, Órgano

Convenciones:

	Materiales Armónicos/ Motivos		Tratamiento Voces		Comportamiento Rítmico		Tratamiento Saxos		Tratamiento Textural
-------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------	-------------------	-------------------------------------------------------------------------------------	------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------	-------------------	---------------------------------------------------------------------------------------	----------------------

## Falsa Poesía:

Con una mezcla de Reggae, R&B y Hip Hop, llega la canción que será considerada como el primer sencillo de todo el trabajo discográfico, titulada “Falsa Poesía”. Fue producida con el fin de atraer a la posible audiencia y posicionarla como el “*Hit*” que despegará mi carrera musical como cantautor y artista pop.

Es una composición que exige de mucha expresividad tanto instrumental como vocal, puesto que lleva un mensaje bastante emocional que nace de la rabia, la frustración y el rencor, el cual necesita ser exaltado mediante una producción musical contundente. Es por esto que la fusión entre dichos géneros ayudó a manejar toda la curva expresiva, el carácter y la intensidad de la letra, puesto que tienen en común el manejo protagónico de la sección rítmica, apoyada por *beats* electrónicos y el uso de múltiples efectos.

Esta canción tiene como influencias a dos grandes artistas del Reggae, Bob Marley y Peter Tosh, sumados a algunos representantes del R&B y el Reggae Fusión, tales como Lenny Kravitz, Bruno Mars y Shaggy.

### Construcción y Formato:

Al tener como objetivo principal el utilizar el Reggae como género base de toda la fusión, fue importante hacer uso de una guitarra eléctrica “Fender Telecaster Standard” y una “Gibson Les Paul”, para conseguir el brillo y color característicos del sonido jamaicano. Estas han sido muy utilizadas en la historia de la industria musical por los productores más famosos de Reggae, tales como Chris Blackwell, reconocido por producir uno de los discos más vendidos de Bob Marley & The Wailers, “*Uprising*” (1980), en el cual fusionó dicho género con funk y disco; y Lee Perry, pionero y fundador del “Dub”, estilo musical que nace del Reggae mediante una experimentación sonora, en la cual se manipulan las ondas del sonido por medios eléctricos, haciendo uso excesivo de diferentes efectos tales como el *delay*, la reverberación y re-utilizando tomas o materiales previamente grabados y alterados a manera de “*loops*” (Moskowitz, 2006).

Una vez logrado el sonido brillante en las guitarras, utilizando el riff característico del Reggae en el que se acentúa únicamente el contra tiempo del pulso, conocido como “*skank*” (ver ilustración 4), se usaron pedales de efectos (*chorus* y *flanger*) para variar un poco la sonoridad limpia de las guitarras. Sumado a lo anterior se utilizó una guitarra electroacústica folk (Yamaha FGX) para promover un color más cercano al pop latino, alejando un poco la identidad de la canción de los tratamientos tradicionales de dicha música popular caribeña, pero conservando de igual manera el tratamiento rítmico previamente hablado en las guitarras eléctricas.



Ilustración 4: Riff típico del Reggae (*skank*)

Del Dub se tomaron algunas sonoridades y tratamientos de referencia que fueron aplicados a líneas melódicas específicas realizadas por una de las guitarras eléctricas. Se utilizó el *delay* y la reverberación como efectos predominantes, los cuales incrementaban su intensidad a medida que la canción iba avanzando en su curva expresiva, teniendo como resultado un puente y un coro final lleno de sonidos y efectos ambientales apoyados con sintetizadores. Entre estos recursos se encuentran primordialmente melodías interpretadas mediante la técnica “*slide*” con cilindro metálico y ruidos o “*clusters*” en *glissando* que se usaron únicamente hacia el punto climático de la canción (RAP).

Fue necesario basar la estructura rítmica en la corriente del “*Skinhead Reggae*”, característico por manejar un tempo más rápido y un carácter más animado en comparación con el tradicional, tomando como ejemplo “*Could You be Loved*” de Bob Marley & The Wailers (1980), donde se fusiona con el Funk. Esto apoyó rítmicamente el carácter colérico e intenso de la letra, permitiendo además el complemento adecuado del beat electrónico que se utilizó, construido a partir de uno de los patrones básicos del Funk.

Siguiendo la estética anteriormente planteada se utilizó un beat que hiciera alusión al ritmo propio del Funk, usando como guía “*Superstition*” (1972), producida por Stevie Wonder, Malcolm Cecil y Robert Margouleff, en donde se acentuaban los pulsos débiles en el *snare* y se subdividía el pulso en semicorcheas en el *hi hat*, mientras el bombo y el bajo acentuaban el primer pulso acompañado de una una síncopa entre el tercer y cuarto tiempo del compás (ver ilustración 5).



Ilustración 5: Patrón del Funk

A partir de este esquema rítmico se hicieron algunas variaciones para conformar el patrón del beat electrónico. El bombo acentuaba las subdivisiones débiles del pulso hacia el tercer y el cuarto tiempo, acompañado del bajo, mientras el *hi*

*hat* continuó subdividiendo las semicorcheas y realizando algunas agrupaciones entre estas. Finalmente el *snare*, que en este caso pasó a ser un *sample* de “*finger-snap*”, conservó el golpe del segundo y el cuarto tiempo (ver ilustración 6).



Ilustración 6: Esquema rítmico del Beat principal

Cabe mencionar que en este caso, a diferencia de las otras canciones del disco que utilizan caja de ritmos, el beat tomó más importancia que la batería misma, fundamentando así la estructura rítmica de la composición, dejando de estar al servicio la batería como un apoyo textural para ser protagonista, ya que uno de los objetivos de esta composición era el de resaltar un sonido más eléctrico que acústico.

Originalmente se había pensado una sección intermedia donde la guitarra eléctrica con distorsión cumpliera el papel de solista y fuera la encargada de dirigir la expresividad hacia

el punto climático, sin embargo este recurso resultó ser inútil, ya que variaba completamente la estética musical que se venía trabajando, por lo tanto se recurrió al Hip Hop para enriquecer la expresividad de esta sección mediante un RAP.

Este recurso es uno de los elementos constitutivos más importantes de la canción, ya que además de darle fuerza expresiva, también le brinda una identidad musical propia, puesto que ninguna de las otras canciones maneja este material, consolidando aun más un estilo de Reggae Fusión con toques urbanos.

#### Consideraciones Armónicas:

La canción es bastante sencilla en su estructura armónica, realiza una progresión en los versos que alterna entre tónica, subdominante, tónica y dominante en la tonalidad principal, La menor. Los coros, contruidos en la relativa mayor (Do mayor), hacen una pequeña retrogresión del IV al I y además usa el V7/vi para enfatizar sobre el sexto grado y así mismo sustituir el primer grado con el sexto menor. Hacia el final de esta misma sección vuelve a enfatizar el sexto grado mediante la progresión VI/vi – V7/vi, para retomar el tratamiento en la tonalidad menor original.

Hacia el puente, al énfasis en el sexto grado mayor de la relativa menor (VI/vi) que realiza al final de los coros, le es adicionada una séptima menor para transformarlo en una dominante secundaria que nos permite modular a la tonalidad menor del Sexto grado sostenido. Esta nueva tonalidad (A#m) es la que gobierna toda la sección del RAP, y el coro tendrá el mismo tratamiento y estructura armónica que los anteriores en la tonalidad relativa mayor correspondiente (ver Tabla 3).

#### Textura y Forma:

Falsa Poesía esta armada bajo una forma tradicional, con uso de puente y modulación hacia el tercer coro. En cuanto al comportamiento textural, se maneja una curva expresiva ascendente que tiene su punto climático en el puente con la presentación del RAP. En el tercer coro aumenta la textura donde hace una modulación a una tonalidad lejana. Este comportamiento es apoyado mediante el crecimiento del formato y la complejidad progresiva de las sonoridades y el ritmo armónico, puesto que el acompañamiento (Guitarras, teclados, percusión menor y sintetizadores) y la sección rítmica realizan más subdivisiones del compás. Por su lado la batería hace uso de Cortes más complejos y en general aumenta la dinámica de todos los instrumentos, incluyendo el carácter de la voz principal.

Tabla 3: Estructura de “Falsa Poesía”

Intro. (1 – 4)	Estrofas I y II (5 – 12)	Coro I (13 -26)	Estríbillo (27 – 34)	Estrofas III y IV (35 - 42)	Coro II (50 – 66)	Puente (67 – 75)	Coro III (76 – 93)
A	B	C	A''	B	C'	A''	C''
Am: i	i - iv - i - VI - V7	C: IV - I - V - vi - IV - I - V7/vi - vi	Am: i - iv	Misma progresión	Misma progresión (V7/vi #)	A#: i	Misma Progresión Modulada (A#).
	Presentación de la melodía de las estrofas.	Presentación melodía del Coro.	variación armónica de la Intro	Variación melódica. Acople y respuestas de segunda voz	Acompañamiento y respuestas de los coristas	RAP	Acompañamiento y respuestas de los coristas
Ritmo de acompañamiento en corcheas	Continúa ritmo armónico por compás		Ritmo de acompañamiento en corcheas	Continúa ritmo armónico por compás		Aumenta el ritmo de acompañamiento y R.S. Decece ritmo armónico por 4 compases	Mantiene ritmo armónico de coros anteriores
R.S., Beats, Guitarras, Wurlitzer	Beats, Guitarra Acústica, Guitarra Eléctrica (notas largas), Wurlitzer.	R.S., Beats, Guitarras, Wurlitzer, Órgano y algunos sintes.	Se desarrolla el acompañamiento de los beats	R.S., Guitarra Acústica, Wurlitzer, Beats (menos desarrollados)	R.S., Beats, Guitarras, Wurlitzer, Órgano y Sintés.	R.S., Guitarras, Wurlitzer, Órgano, Clav, nuevos Beats y sintetizadores	Textura Completa

	Materiales Armónicos/ motivos		Tratamiento Voces		Comportamiento Rítmico		Tratamiento Textural
--	-------------------------------	--	-------------------	--	------------------------	--	----------------------

## 7 Vidas:

Inspirada en la música de Jack Johnson y Jason Mraz, esta canción pretende emular algunos de los sonidos característicos de la música Hawaiana con el formato tradicional del pop, influenciada por la música folclórica que acompaña el baile “Hula” en los festivales nupciales del “Luau”. El ritmo es esencial en dichos bailes, y generalmente están contruidos bajo la figura de corchea swing, por lo tanto esta canción maneja el mismo concepto y tratamiento rítmico.

En cuanto a los tratamientos melódicos y armónicos su objetivo principal radica en lograr una combinación de sonidos tradicionales, logrados con instrumentos pertenecientes al formato de banda rock, para mezclarlos con sonoridades modernas del pop electrónico.

### Construcción y Formato:

El brillo característico del sonido Hawaiano lo brindan el Ukelele (originario de Hawái) y las guitarras, por lo que se usaron algunas técnicas de interpretación específicas para lograr una mayor cercanía. En la guitarra electroacústica se utilizó la técnica de interpretación propia del “Slack Key”, en donde se hace una figuración en corchea swing de la progresión armónica en el registro medio-agudo de la guitarra, tal como lo interpreta Bob Brozman en su canción “Lei 'Awapuhi (Yellow Ginger Lei)”, del álbum “Kika Kila Meets Ki Ho'Alu” del año 1997. Este tipo de sonoridad proviene de la re-afinación que se hace en la guitarra en este tipo de música, la cual queda afinada completamente en Sol mayor. Además de los recursos mencionados anteriormente, se utilizaron cuerdas metálicas para ayudar a conseguir el color y brillo apropiado.

En la guitarra eléctrica se utilizaron las técnicas de interpretación “*Finger-Slide*” y “*Bottleneck*”, en donde se interpreta una línea melódica característica de forma ligada, deslizando el dedo o el slide metálico entre algunos de los tonos. Para ejemplificar este tipo de interpretación puede hacerse referencia a la popular canción “*Aloha Oe*” de la princesa Lili’uokalani de Hawaii, tema que se dio a conocer mundialmente gracias a Elvis Presley, quien la interpretó en su álbum “Blue Hawaii” en 1961.

Este tipo de interpretación fue acogida igualmente por la música country y el blues, en donde se utilizaba la “Steel Guitar”, instrumento proveniente de la isla de Oahu, que se toca de forma horizontal con una pequeña barra metálica que mediante la vibración y el roce de las cuerdas realza los armónicos del instrumento, obteniendo así sonidos con carácter melancólico, que en su momento lograron representar el sentimiento de nostalgia característico del blues.

Continuando con la instrumentación que apoyó el concepto del sonido tradicional hawaiano, se utilizó en el set de percusión menor uno de los instrumentos representativos del Hula, conocido como el “*Ipu*”, que es un idiófono (Hornbostel, Sachs. 1961) proveniente de la corteza de una Calabaza seca. Generalmente se utiliza en varios tamaños, especialmente grandes, para conformar la sección rítmica de la música folclórica (Amalu, 1971), pero en este caso se utilizó una versión mucho más pequeña, que se percute con baqueta de madera. Este se encargó de resaltar las subdivisiones del compás en corchea swing y semicorcheas ayudando de esta manera a enriquecer la textura, y darle más complejidad rítmica a la canción.

#### Consideraciones Armónicas:

En la construcción armónica se hizo énfasis primordialmente en los acordes de dominante con séptima y en las dominantes secundarias, propias del estilo musical hawaiano. En general se manejaron acordes sencillos con muy pocos agregados, puesto que el tipo de música al cual se quería referir la canción no hace mucho uso de estos recursos armónicos. En cambio se hizo un claro manejo de los paralelismos melódicos en intervalos de tercera y quinta en las contra melodías de acompañamiento realizadas por la guitarra eléctrica. Este recurso melódico es utilizado tradicionalmente por la “*Steel Guitar*”, que en este caso fue emulado por la guitarra eléctrica.

En las voces se utilizó el recurso de colchón armónico para acompañar la voz principal tal como se hace en la canción previamente citada “*Aloha Oe*”. En este caso se utilizaron notas pedales pertenecientes al acorde de Tónica que prolongaban su duración durante toda la progresión armónica del coro, convirtiéndose así en séptimas y novenas del acorde de subdominante (Ilustración 3). Esto ayudó a enriquecer la construcción armónica de la canción, alejándola un poco de la simpleza típica en la música del folclore Hawaiano.

Ilustración 3: Tratamiento armónico y Agregados

Este acompañamiento se hizo con un tipo de interpretación vocal propio de los cantos “*mele*” que acompañan la danza *Hula*, en la que voces, generalmente masculinas, realizan cantos mediante onomatopeyas propias de su lenguaje, que brindan una sonoridad explosiva, tales como “*Hum*” o “*Hom*”.

Esta canción, al igual que “*Despedida*”, utilizó la mixtura del cuarto grado menor (proveniente de la escala blues) como un complemento armónico, acompañado de los tratamientos armónicos previamente mencionados, que lograron enriquecer la música con colores propios del jazz.

### Textura y Forma:

La canción esta estructurada bajo una forma binaria simple, en donde se repiten los mismos materiales y motivos expuestos, con pequeñas variaciones melódicas. Sigue el formato tradicional de una canción construida por versos, pre-coro y coro, y omite la sección de puente, sin presentar alguna modulación.

El crecimiento textural es dado por el aumento en el formato instrumental y la combinación de nuevas sonoridades propias del pop electrónico, tales como *pads*, arpegiadores, *beats* y sintetizadores que ayudan a transformar el concepto “acústico” inicial a uno de carácter producido y “artificial”, brindando una paleta de colores y sonidos propios de la síntesis.

Tabla 4: Estructura de “7 Vidas”

Intro. (1 – 12)	Estrofas I y II (13 - 20)	Pre Coro (21 – 30)	Coro I (31 – 46)	Estríbillo (47 - 51)	Estrofas III y IV (52 – 60)	Pre Coro II (61 – 70)	Coro II (71 - 92)
A	B	C	A'	A	B	C'	A'
C:I - iii7 - IV - ivmaj7	I - V - ii7 - iv	ii7 - V - (iv/vi - V7/vi) vi - 16/4 - IV - (V/V) - V	I - iii7 - IV - ivmaj7	I - iii7 - IV - ivmaj7	Misma progresión	Misma progresión	Misma progresión
Presentación del Motivo en La guitarra Eléctrica.	Presentación de la melodía de las estrofas.	Presentación melodía del Pre-Coro.	Presentación melodía del Coro.	Mantiene El motivo de la guitarra de la Intro.	Mantiene los mismos motivos y melodías		
Colchón armónico (“Hum”)			Colchón armónico (“Hum”)		Aumentan melismas y ornamentos en voz principal	Acople segunda voz en terceras	Colchón armónico / voz principal aumenta el carácter y registro
Acorde por compás (figuración armónica en corchea swing)	Mantiene mismo ritmo armónico	Crece ritmo armónico en blancas	Acorde por compás	Mantiene mismo ritmo armónico		Crece ritmo armónico en blancas	Acorde por compás Arpegiador hace figuración
Ukelele y guitarras apoyan corchea swing	Mantiene mismo comportamiento rítmico				Figuración armónica en corchea, decrece el ritmo	armónica en tresillos de corchea	
R.S., Guitarras, Voces y Pad, Shaker	R.S., Guitarra Acústica, Wurlitzer, Shaker		R.S., Guitarras, Wurlitzer, Shaker, Bongo e Ipu.	Se suma el piano y la eléctrica hace punteos sencillos.	R.S., Guitarra Acústica, Wurlitzer, Piano, se suma beat electrónico	R.S., Guitarra Acústica, Wurlitzer, Piano, se suma beat electrónico	R.S., Guitarras, Wurlitzer, Piano, órgano, Sintes, Beat y percusión menor completa.

Materiales Armónicos/ motivos
  Tratamiento Voces
  Comportamiento Rítmico
  Tratamiento Textural



## **A Pesar:**

Esta canción lleva en su esencia el sonido característico de la balada pop anglo y fue influenciada fuertemente por tres canciones de Adele que marcaron un momento importante en mi vida, del cual nació esta canción. “*Don’t You Remember*” (2011) del álbum que la catapultó como estrella mundial “21”, producida por Rick Rubin, “*When We Were Young*” y “*Hello*” (2015) de su último álbum, producidas por Ariel Rechtshaid y Greg Kurstin.

### Construcción y Formato:

En esta producción se mantiene el mismo formato tradicional de banda rock que se ha venido trabajando (batería, bajo eléctrico, guitarra eléctrica, teclados y voz) y se suman algunos otros instrumentos para apoyar la sonoridad del género. En este caso se utilizó el redoblante sin entorchado, para simular el sonido que fue manejado en “*Hello*”, acompañado con samples de batería electrónica de *kick* y *snare*. El bombo electrónico fue ecualizado de tal manera que las frecuencias bajas sobresalieran entre la mezcla, para apoyar el concepto de un latido, “*heartbeat*”, reforzando el concepto, el carácter y la letra de la canción.

Además se utilizó un banco de sonidos de orquesta de cuerdas y piano (Native Instruments Komplete 11) para apoyar la sonoridad épica y sinfónica que se quería lograr en la balada.

Esta sonoridad también fue apoyada con la percusión sinfónica, en la cual se utilizaron tres platos “*Crash*” de diferentes tamaños, que fueron tocados con baquetas de fieltro y lana (*soft mallets*), para lograr diferentes trémolos en *crescendo* que ayudaron a soportar la expresividad de la canción. Igualmente se utilizaron campanas tubulares en el último coro, dando así una sonoridad más dramática, apoyando el punto climático de la canción.

Un aspecto importante en esta producción es el manejo de la profundidad y la atmósfera, haciendo esencial la utilización de diferentes efectos que apoyan este concepto. Además de utilizar reverberaciones y delays en las guitarras, el piano, las voces y la sección rítmica, se procesaron sonidos de guitarra eléctrica de forma invertida para generar lo que se conoce en la producción como “*backwards processed effects*”, muy utilizados en este tipo de baladas. Por último, se complementó la sonoridad con el uso de dos *pads*, para intensificar aún más este objetivo.

En esta ocasión, a diferencia de las demás canciones, las voces dejaron de hacer acoples melódicos con la voz principal, pasando a ser un todo que principalmente apoyaba la armonía e intensificaba la atmósfera sonora recreada anteriormente. Se dejó de lado el uso de las palabras, para interpretar la armonía mediante sonidos simples, usando vocales y *bocca chiusa*.

### Consideraciones Armónicas:

La utilización del acorde de Dominante fue el elemento distintivo y lo más importante de esta canción. Este no se hace presente durante las estrofas, sino que realmente aparece como un elemento para conectar el coro con las estrofas y el pre-coro, dándole más expresividad y contundencia a esta sección.

Los versos alternan entre I, ii, IV y la mixtura del iv grado menor. Luego presentan final de estrofa con una progresión armónica cromáticamente descendente a partir del vi grado (vi – V65/vi – I64 – V65/V – IV – iv), que presenta un movimiento armónico retrogresión, el cual acumula tensiones sin resolver, para ser resueltas finalmente hacia la el inicio del coro, con la presentación del acorde de Dominante.

Otro elemento que aportó bastante a la expresividad y el manejo de tensiones previamente mencionado, fue el uso de un pre-coro inconcluso que le sigue a la primera estrofa, el cual no resuelve sino hasta que se presenta una segunda estrofa y un segundo pre-coro que finalmente concluye las tensiones armónicas.

En toda la construcción armónica de la canción, se usan acordes con agregados de séptima y novena, especialmente en el acorde del primer grado. Este tipo de tratamientos permiten completar la expresividad y brindan un color típico del jazz, dándole un toque hacia el pop anglo, brindándole un poco más de distinción a la composición con relación a las baladas tradicionales del pop latino.

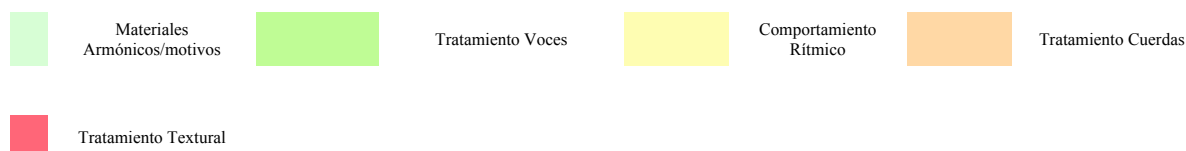
#### Textura y Forma:

La textura esta dada por el crecimiento atmosférico de la canción. A medida que la letra va expresando mayor sentimiento, dolor y tristeza, los instrumentos van creciendo en dinámicas y se van adicionando diferentes capas sonoras. En una primera instancia aparece la voz, el piano acompañado de un *pad* y los platos. Luego se suman las guitarras, el órgano y la batería. Finalmente, entran las cuerdas hacia el segundo coro, para luego extender y crecer el sonido hacia el registro agudo de los violines en el puente y aumentar así la intensidad del acompañamiento armónico.

En general se maneja una curva expresiva ascendente, presentando un anticlímax hacia el ultimo coro, en el que solo se escucha la voz, el piano, el *pad* y el *kick* electrónico. Este le da un peso y una expresividad característica a la letra, que en ese momento relata el verso más importante y sentido de la canción: “con cariño y con dolor, te deseo lo mejor”. Finalmente, este momento dramático da paso al clímax, que llega hacia el tercer coro, donde todos los instrumentos realizan un *forte* cargado de expresión.

Tabla 5: Estructura de "A Pesar"

Intro. (1 - 4)	Estrofa I (5 - 12)	Estrofa II (13 - 20)	Coro I (21 - 28)	Estríbillo (29 - 32)	Estrofa III (33 - 40)	Coro II (41 - 51)	Puente (52 - 63)	Coro III (64 - 75)
A	A'	A'	B	A	A''	B	C''	A''
D: I - ii - I - iv	I - ii vi - V65/vi - I64 - V65/V - IV - iv	I - ii vi - V65/vi - I64 - V65/V - IV - iv -- --> V7	I - iii - IV - V vi - V65/vi - I64 - V65/V - IV - iv ---- > V7	I - ii - I - iv	Misma Progresión estrofas	I - iii - IV - V vi - V65/vi - I64 - V65/V - IV - iv ----> V7	[vi - iii - IV - ii] - iv - V	Misma Progresión
	Presentación de la melodía de las estrofas.		Presentación melodía del Coro.		Variación melódica	Extensión del coro - acompañamiento o armónico coristas	Acompañamiento armónico de los coristas a las cuerdas	Armonización y respuestas sencillas en los coristas
Ritmo armónico en redonda	Aumenta ritmo armónico en Blancas final de estrofa		Mantiene ritmo armónico en blancas, alternando con cambios de IV - V en pulso de negra	Decrece ritmo armónico en redonda	Aumenta ritmo armónico en Blancas final de estrofa		El acompañamiento rítmico de la batería se hace presente en cortes y fills	Mantiene ritmo armónico en blancas, alternando con cambios de IV - V en pulso de negra
				Presentación melodía cello -- ---- introduce al resto del ensamble	Acompañamiento armónico en cuerdas	Acople melódico con la voz principal en violines	Melodía en violines armonizada por el resto del ensamble - Aumento de registro	Uso de articulaciones y registro alto
Pad y Piano		Kick Electrónico, Bajo, Pad, Guitarras y Piano	R.S., Guitarras, Piano, Pad	R.S., Beat, Guitarras, Piano, Pad, Cuerdas.		R.S., Beat, Guitarras, Piano, Pad, Cuerdas, Sintetizador y Voces.		



## Porque Sí:

Al igual que falsa poesía, "Porque Sí" es una canción inspirada en el reggae fusionado con el Pop y además esta fusionada con el Ska, gracias al uso de una sección de vientos. Usa *beats* electrónicos y sonidos sintetizados para acercarse un poco al sonido del pop electrónico y conserva el tratamiento del pop bajo el mando de la batería y el acompañamiento de percusión menor (bongos, *shaker*, cencerro y pandereta), que resalta el sonido de latino.

Esta influenciada por artistas como UB40, con sus versiones reggae de "Red, Red Wine" (1993), cantada originalmente en la voz de Neil Diamond en 1968 y "Can't Help Falling in Love" cantada originalmente por Elvis Presley en su álbum "Blue Hawaii" de 1961. En estas se acompaña el sonido característico del reggae con *beats* electrónicos provenientes de la *drum machine* Roland TR-606 (muy utilizada en la industria del pop de los años 80) y sonidos sintetizados. También utiliza una sección de vientos que responde a la melodía principal usando contra melodías y acoples melódicos, al estilo del ska británico, tomando como ejemplo a la banda Madness con su canción "Night Boat to Cairo" (1979) .

### Construcción y Formato:

Se mantiene la misma instrumentación de “Falsa Poesía” con la diferencia de que la batería supedita el acompañamiento de los sonidos de percusión electrónica.

Se mantiene el protagonismo de los sonidos sintetizados y el acompañamiento de las guitarras eléctricas en “*skank*”.

La sección de vientos, conocida en el mundo de la producción por su nombre en inglés “*Brass Section*”, es la que toma el protagonismo en esta canción junto con la voz. Se compone de trompeta, saxo tenor y trombón, y es la encargada, como se mencionó anteriormente, de acoplar armónicamente y rítmicamente a la voz principal. Este ensamble acompaña usando golpes armónicos en los coros y contra melodías armonizadas en las estrofas, además de usar pedales o colchones armónicos que sostienen la armonía de la canción y ayudan a consistir el carácter de las diferentes secciones de la misma. Además se encarga de darle un color característico a la canción, haciendo referencia a las *big bands* del jazz americano, puesto que en algunos momentos armoniza usando agregados del acorde (7ma, 9na y 11va), además de realizar movimientos melódicos y respuestas armónicas con bastante desarrollo y movimiento rítmico.

Para darle profundidad al concepto de música isleña y hacer referencia a la música hawaiana, se utilizó una guitarra eléctrica *clean* haciendo melodías sencillas en slide, para generar una imagen sonora mucho más clara y hacer referencia a “7 Vidas”. Así mismo, al igual que en “7 Vidas”, se utilizó el “*ipu*” en la percusión menor, el cual tomo un papel protagónico en la sección del puente, donde la canción presenta el solo de la sección de vientos y tiene un desarrollo más rítmico.

### Consideraciones Armónicas:

En general, la estructura armónica de la canción manejó progresiones muy sencillas, construidas sobre la base armónica de I – V – vi – IV, muy utilizada en el pop, con algunas variaciones o sustituciones entre grados adyacentes en la función de subdominante (ii y iii).

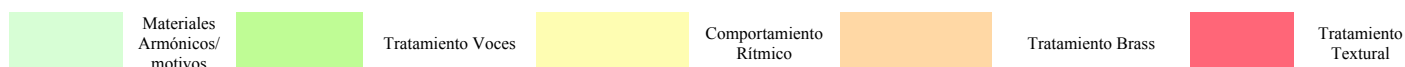
### Textura y Forma:

El crecimiento textural está dado por el incremento en las capas sonoras y el acompañamiento rítmico de la percusión menor. A los instrumentos armónicos se adicionan nuevos pads (especialmente bajos), para completar la sonoridad, en el órgano y los teclados se utiliza el registro medio y agudo para aumentar la expresividad del acompañamiento y finalmente en la percusión rítmica se adicionan nuevos patrones rítmicos y nuevos instrumentos, como el “*ipu*”. Las voces de los coristas realizan respuestas a la voz principal armonizadas completamente, similares a las utilizadas en la sección de vientos.

En cuanto a la forma, maneja una estructura binaria similar a las canciones analizadas previamente, con el uso de una sección intermedia (puente) que ayuda a incrementar la expresividad y dirige al oyente hacia un coro final modulado con una textura más completa.

Tabla 6 Estructura de “Porque Sí”

Intro. (1 – 8)	Estrofas I (9 – 16)	Pre Coro (17 – 20)	Coro I (21 – 28)	Interludio (29 – 32)	Estrofas II (33 – 40)	Pre Coro II (41 – 48)	Coro II (49 – 56)	Puente (57 – 64)	Coro III (65 – 82)
A	B	C	A'	A	B	C'	A'	C''	A'''
F: I - V - vi - IV	I - V - ii - vi - V	ii7- vi - ii7 -V7	I - V - vi -IV		Misma progresión	Extensión de la progresión del Pre -Coro ii7 - vi - ii7 - iii--- V7	Misma progresión		Misma Progresión Modulada (G)
	Presentación de la melodía de las estrofas.	Presentación melodía del Pre-Coro.	Presentación melodía del Coro.		Variación melódica. Acople y respuestas de los coristas	Extensión del material melódico. Acompañamiento acople por 3as en coristas.	Acompañamiento y respuestas de los coristas		Armonización y respuestas variadas de los coristas.
Ritmo armónico en redondas	Aumenta ritmo armónico en Blancas al final de cada sección		mantiene ritmo armónico en redondas (Ritmo de la Voz en corcheas)	Aumenta el ritmo del acompañamiento armónico y percutivo.	Decrece ritmo armónico en redondas		Subdivisión del compas en semicorcheas (bongos, shaker y pandereta)	Aumenta el ritmo del acompañamiento armónico en corcheas y tresillos. Desarrollo acompañamiento en percusión menor.	Mantiene el ritmo de los coros.
Presentación motivo "a" en la sección de Brass (Armonizado)		Contra melodías acompañantes (unisono y terceras) <b>Motivo "b"</b>	Respuestas y golpes armonizados (Contra melodías) <b>Motivo "c"</b>	Re exposición del motivo "a"		Re exposición motivo "b" con pequeñas variaciones melódicas	Re exposición del motivo acompañante "c"	Solo de Brass. Materiales melódicos nuevos.	Re exposición del motivo acompañante "c" modulado.
Pads, Sintet y Bras ----- se suma R.S., Guitarras, Wurlitzer, Shaker, beat.	R.S., Guitarra Acústica, Wurlitzer.	R.S., Guitarra Acústica, Wurlitzer, Brass.	R.S., Guitarras, Wurlitzer, Beat, Shaker, Pandereta, Brass.		R.S., Guitarra Acústica, Wurlitzer, Piano, Sintet.	R.S., Guitarra Acústica, Wurlitzer, Brass, Pad.	R.S., Guitarras, Wurlitzer, Beat, Shaker, Pandereta, Organó, Brass ----- Bongo, ipu.		Textura Completa.



### Hasta el Cielo:

Con influencias similares a las canciones “Porque Sí y Falsa Poesía”, llega una composición con sonidos típicos del calipso, el reggae y la champeta.

El calipso, proveniente de Trinidad y Tobago, es un género musical que se caracteriza por tener un ritmo ágil y sincopado. Este llegó a América, al igual que todos los demás ritmos africanos, gracias a los esclavos que asentaron su cultura en los territorios del nuevo mundo. Este género en particular, se estableció en las Antillas y el Caribe, especialmente en Puerto Rico, San Andrés y Providencia. Del mismo modo en que se masificó la música hawaiana o las diferentes músicas de origen negro, este género fue tomado por los americanos y transformado con diferentes tratamientos instrumentales y armónicos propios del jazz, teniendo artistas reconocidos como Harry Belafonte y The Andrews Sisters, los cuales habrían copiado canciones originales del más grande exponente del calipso, Lord Invader (1914 - 1961), originario de Trinidad.

En las Antillas, las melodías principales del calipso eran interpretadas con “*Steel Drums*”, unos tambores de metal forjado, que emitían un sonido dulce y agudo muy peculiar. En esta canción, los *Steel drums* fueron reemplazados por un sonido sintetizado de marimba, para transformar la sonoridad original del género y acercarla a la corriente del pop caribeño que

esta empezando a tener gran acogida en nuestro país, con exponentes como Martina la Peligrosa, Bomba Estéreo y Kevin Flórez.

### Construcción y Formato:

Un aspecto importante en la construcción de “Hasta el Cielo” fue el manejo del bajo eléctrico como un elemento de estructuración melódica y rítmica, el cual realiza una melodía protagonista de manera sincopada en la introducción y el estribillo, anticipando el ritmo general de la canción y el patrón rítmico realizado por la batería (ver Ilustración 9).

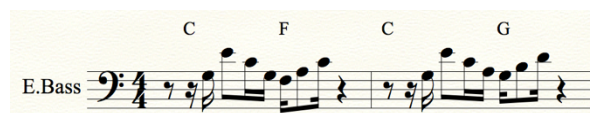


Ilustración 9: Motivo del bajo eléctrico.

El teclado se encarga de marcar el contratiempo imitando el *skank* que es realizado por la guitarra eléctrica en el Reggae, complementado del mismo modo con la percusión menor, que se encarga de acentuar los pulsos débiles del compás y de

los diferentes pulsos. Esta característica es la que hace que la canción sea movida y bailable. La guitarra eléctrica deja de cumplir esta labor y pasa a realizar figuraciones sincopadas de los diferentes acordes.

Tanto los *beats*, como los sonidos de percusión electrónica y la batería se encargan de marcar la clave del son cubano (ver Ilustración 10), que es bastante utilizada en la música tropical para impulsar el movimiento rítmico del discurso musical.



Ilustración 10: Patrón rítmico de la Clave del Son..

El sonido propio del pop actual, es dado por los sintetizadores, en los que se usan dos *pads* (armónico y bajo), un arpegiador en el *background* y un sintetizador líder que acompaña al teclado Wurlitzer haciendo el mismo patrón rítmico, marcando el contra tiempo. Estos sonidos son ligeramente manipulados a lo largo de la canción, añadiéndoles algunos filtros y manipulando los parámetros que modifican la onda senoidal, generadora del sonido. Esto ayuda a que el crecimiento textural y expresivo sea mucho más notorio y a fin con el sonido del pop electrónico, utilizado en las canciones de champeta y reggaetón actuales.

### Consideraciones Armónicas:

La armonía que conforma la canción, es bastante sencilla, realizando cortas progresiones de I – IV - I – V, que se repiten múltiples veces a lo largo de la introducción, el estribillo, el coro y el puente, alternando con la retrogresión utilizada en las estrofas: I – IV – V – IV, que es bastante utilizada en la champeta y el calipso. Hacia la sección del pre-coro, se hace un énfasis al quinto grado (V) mediante el uso la dominante secundaria respectiva (V7/V), esto le da más contundencia a la entrada del coro.

Las voces de los coristas, que armonizan un motivo característico cantado por la voz femenina superior, realizan movimientos armónicos paralelos bajo estas mismas progresiones, lo que da un color característico, muy similar al tratamiento armónico realizado en los coros góspel, con la excepción de que no utiliza ningún agregado, solamente notas pertenecientes al acorde base. Este acompañamiento lo realizan con los sonidos “Eh” y “Oh”, al estilo de los cantos africanos de la religión yoruba.

### Textura y Forma:

La textura y la forma están marcadas por la variación en el uso de efectos y sintetizadores, ya que a lo largo de toda la canción se usan los mismos instrumentos, guitarras, batería, bajo, y teclado Wurlitzer. Los cambios en las diferentes secciones de la canción son marcados por un *Sub-kick* electrónico y por los *pads* anteriormente mencionados, además de esto, la percusión menor incrementa sus patrones de acompañamiento rítmico, incorporando hacia el coro final un cencerro, que marca, junto al *crash* de la batería, los pulsos débiles.

Tabla 7 Estructura de “Hasta el Cielo”

Intro. (1 – 8)	Estrofa I (9 – 16)	Pre Coro (17 – 20)	Coro I (21 – 28)	Interludio (29 – 32)	Estrofa II (33 – 40)	Pre Coro II (41 – 44)	Coro II (45 – 52)	Puente (53 – 68)	Coro III (69 – 85)
A	B	C	A'	A''	B'	C'	A'	A''	A'
C: I - IV - I - V	I - IV - V - IV	IV - I - V7/N - V	I - IV - I - V - I - IV - V		Misma progresión estrofa	Misma progresión pre-coro	Misma progresión Coro		
Presentación motivo principal de los coristas - armonizado (motivo “a”)	Presentación melodía de las estrofas.	Presentación melodía del Pre-Coro.	Presentación melodía del Coro. Acompañamiento del coro con motivo “a”		Variación melódica.	Acople de los coristas con la melodía principal	Acompañamiento y respuestas de los coristas	Presentación motivo “b”. Acompañamiento de la voz baja a la melodía del puente.	Acompañamiento con motivos “a” y “b”.
Ritmo armónico en blancas	Aumenta ritmo armónico en Blancas al final de cada sección	Decrece ritmo armónico en redondas	Aumenta ritmo armónico en blancas.	Mantiene el ritmo armónico.		Decrece ritmo armónico en redondas	Aumenta ritmo armónico en blancas.	Mantiene el ritmo armónico.	
				Presentación motivo “a”		Contra melodías y respuestas derivadas de la melodía del Pre-coro	Acompañamiento rítmico y melódico a la voz principal. Contra melodías derivadas de la melodía del coro	Melodía solista motivo “b”	Re exposición de motivos “a” y “b” variados, acompañando la voz.
Coros, Bajo, Hi Hat, Kick Electrónico, Guitarra Eléctrica, Bongó	R.S., Beat, Guitarra Eléctrica, Bongo, Shaker, Teclado Eléctrico, Órgano.	Se suma un pad	R.S., Beat, Coros, Guitarra Eléctrica, Bongo, Shaker, Teclado Eléctrico, Órgano.	R.S., Guitarra Eléctrica, Marimba, Shaker.	R.S., Bongo, Shaker, Teclado Eléctrico, Órgano, Pad, Arpegiador.	Se suma el pad	R.S., Beat, Coros, Guitarra Eléctrica, Bongo, Shaker, Teclado Eléctrico, Órgano, Claps, Marimba	2a parte reduce textura: Bajo, Kick, Voces.	Textura Completa., se suma el cencerro.

	Materiales Armónicos/motivos		Tratamiento Voces		Comportamiento Rítmico		Tratamiento Textural		Tratamiento Marimba
--	------------------------------	--	-------------------	--	------------------------	--	----------------------	--	---------------------

## Casualidad:

Esta canción nace de la mezcla entre el rock y el Pop, trabajada con sonidos y ritmos sintetizados. Está inspirada en la música de Los Beatles, Soda Stereo y Fito Páez, junto a la corriente del electro pop y el “*synth pop*”, que nació hacia finales del siglo XX y se masificó a principios del XXI, encabezada en países de habla inglesa por artistas como David Bowie, Depeche Mode, Duran Duran y The Killers. En Latinoamérica se dio a conocer gracias a artistas como Miguel Bosé, con su álbum “Bandido” (1984) y la banda mexicana Moenia, los cuales, años más adelante, serían la influencia directa de las bandas Belanova y Miranda.

## Construcción, Formato y Textura:

La canción mantiene el formato tradicional de banda de rock, con instrumentos sintetizados, entre los cuales se encuentran un *beat*, varios *pads* y arpegiadores. Comienza con una guitarra electroacústica folk, acompañada de un *pad*, los cuales dan la entrada a la voz principal. A continuación se suma la guitarra eléctrica *clean* y un nuevo *pad*, hacia el pre coro se suma el *beat* electrónico y la batería, los cuales están acompañados de un teclado Wurlitzer procesado con *phaser* y *chorus*.

El coro está marcado por el incremento en la textura y la dinámica, donde las guitarras hacen acompañamiento principalmente rítmico, marcando la armonía con el pulso de la canción, y los teclados y sintetizadores hacen acompañamiento armónico y algunos pocos acoples melódicos. Finalmente hacia el puente y el coro final, entra una guitarra distorsionada haciendo melodías en respuesta a la voz principal, la cual ayuda a soportar el concepto del rock en la composición.

Es importante mencionar que en el proceso de mezcla y producción se utilizó el doblamiento de la voz principal, como herramienta para dar potencia a la letra y expresividad a la melodía, además de establecer una sonoridad más procesada, concordante con la identidad del género propuesto.

Uno de los objetivos importantes que fueron planteados en esta canción, era el de no perder la esencia del rock, puesto que la utilización de *beats* y múltiples sonidos electrónicos, hacía que el discurso musical se dirigiese exclusivamente hacia la sonoridad electro. Gracias a la guitarra distorsionada, al órgano Hammond y a la batería, esta identidad se mantuvo intacta en coalición con la sonoridad del electro pop.

La textura esta dada por la suma de capas sonoras, a partir de los sonidos sintetizados. A lo largo de la producción se mantienen los mismos instrumentos tradicionales (batería, bajo, guitarras y teclado Wurlitzer), y se van añadiendo o restando sonidos electrónicos, como los mencionados con anterioridad. El único instrumento tradicional que se usa para incrementar la expresión y la intensidad del tema, es el órgano, el cual entra a tomar un papel de construcción puramente armónica y tímbrica.

En cuanto a la forma, se continuó manejando una estructura tradicional de dos dos partes (verso, pre coro y coro) seguidas de un puente que da la entrada a un tercer coro donde la canción modula a una tonalidad lejana (Tabla 8).



## Consideraciones Armónicas:

Al igual que “*Eleanor Rigby*” (1966) de Los Beatles y “*Hotel California*” (1976) de la banda Eagles, esta canción maneja una progresión cromática en los pre-coros y el puente, donde se realiza un movimiento cromático descendente a partir del sexto grado menor (vi), hasta el cuarto grado (IV). Se podría decir que esta secuencia armónica permite enfatizar la sonoridad de la tonalidad relativa menor (Si menor), aunque en realidad nunca se presenta una dominante secundaria de la misma, como tampoco se enfatiza la tonalidad original (Re mayor). Por lo tanto, este tratamiento armónico expone una cadena de tensiones irresueltas que proponen una ambigüedad tonal, que se soluciona de manera consistente con la llegada de la dominante secundaria del quinto grado de la tonalidad original (V7/V), dando paso al coro, el cual inicia con el acorde de dominante (La Mayor). Este tipo de tratamiento armónico también es realizado de forma similar en la canción “A Pesar”.

En el coro se realiza una progresión en la que nunca se llega al primer grado por resolución de dominante, al contrario, se evade dicha estabilidad, la cual llega al final de esta sección justo después de un énfasis al quinto grado.

Así mismo, otro elemento llamativo en el planteamiento armónico de esta composición, es el uso de la mixtura del segundo grado Mayor (II) en las estrofas, el cual se transforma en menor, para seguir con el comportamiento diatónico natural. Esto se debe a que el quinto grado (La) del acorde de tónica (Re mayor), realiza un movimiento cromático por el La bemol (enarmónico de Sol sostenido), a manera de nota de paso. Este procedimiento es llevado a cabo principalmente por la guitarra electroacústica.

Tabla 8 Estructura de “Casualidad”

Intro. (1 – 8)	Estrofa I (9 -22)	Estríbillo (23 – 26)	Estrofa II (27 – 34)	Pre Coro I (35 - 42)	Coro I (43 – 56)	Estríbillo II (57 – 60)	Estrofa III (61 - 74)	Pre Coro II	Coro II	Puente (75 -90)	Coro III (91 – 114)
A	A´	A	A´	B	C	A	A´	B	C	B´	C´
D: I - II - ii	I - II - ii - IV - ii7 - V - ii - iv	Misma progresión Intro.	Misma Progresión Estrofa I	vi - vii aug/vi - I64 - V7/V	V - vi - IV - V7/V - V - vi - IV - ii - V7	Misma progresión Intro.	Misma Progresión estrofa II	Misma progresión del Pre-coro I	Misma progresión Coro I (vi sustituye al I grado en el final)	[vi - vii aug/vi - I64 - vii°7/V] --- IV/II	Misma Progresión modulada ( E)
Presentación de la melodía de las estrofas.				Presentación melodía del pre-coro	Presentación melodía del Coro.		Variación melódica. Acompañamiento segunda voz.	Mantiene la misma melodía.	Misma melodía. Acople en terceras de los coristas.	Introduce un nuevo material melódico en la voz.	Misma melodía, acoples de 3as en coristas, con nuevas líneas melódicas
Ritmo armónico cada 2 redondas				Aumenta el ritmo armónica a redonda teclados y guitarras marcan la corchea swing			Reduce ritmo armónico cada 2 redondas	Aumenta Ritmo armónico a redonda Guitarra eléctrica marca el pulso.	El acompañamiento rítmico de la batería se hace presente en cortes y fills	Mantiene ritmo armónico en redonda. Arpeggiador marca la subdivisión en tresillo de negra	
Pad y Guitarra			Kick, Hi Hat, Bajo, Pad, Guitarras	R.S. Sintetizador, Guitarras, Pad.	R.S., Guitarras, Wurlitzer, Pad, Guitarra (arpeggios), Beat.	Se suma la guitarra distorsionada	Se suma un nuevo sintetizador. Se ausenta el beat	Se suma el órgano---	Vuelve a entrar el Beat	Se reduce el acompañamiento de pads y Beat.	Textura completa

	Materiales Armónicos/motivos		Tratamiento Voces		Comportamiento Rítmico		Tratamiento Textural
--	------------------------------	--	-------------------	--	------------------------	--	----------------------

## **Mi Adiós:**

Finalmente llega la canción del disco que carga con el sentimiento y la expresividad característica del blues, el soul y el góspel, al los cuales se hacia referencia fuertemente en el marco teórico. Tiene influencias en artistas exponentes del soul y el blues como John Mayer, Etta James y una de las más grandes exponentes de la música góspel norteamericana, Aretha Franklin.

### Construcción, Formato y Textura:

Mi Adiós, al igual que la música góspel, refleja un fuerte mensaje de melancolía y tristeza, por lo que se utilizó el acompañamiento de un coro góspel, para acentuar dicho sentimiento y darle fuerza al carácter y a la expresividad de la canción, así mismo, darle una identidad única que la diferenciara de las demás canciones del disco. El coro, realiza dos modalidades de acompañamiento, en las que acompaña a la voz principal haciendo un soporte armónico en notas largas (“colchón armónico”) cantadas en *bocca chiusa* y responde a la misma con partes de la letra u onomatopeyas, en ritmos cortos y marcados.

Al igual que la mayoría de composiciones de este trabajo discográfico, cuenta con una sonoridad electrónica, que se hace presente gracias al uso de *pads*, un beat electrónico bastante protagónico, algunos sintetizadores y arpegiadores. Estos van añadiéndose poco a poco, a medida que se va desarrollando la canción, y se va exponiendo el carácter de la misma.

La guitarra eléctrica, al igual que el coro góspel, cumple un papel importante en la identidad musical de “Mi Adiós”, puesto que es la encargada de dar el color y la sonoridad del blues. Esta directamente influenciada por líneas melódicas traídas de canciones como “Gravity” (2006), “Dreaming With a Broken Heart”(2006) y “Daughters”(2003) de John Mayer, las cuales fundamentan su construcción melódica en la escala blues (ver el esquema de la escala blues en la ilustración 2). Esta entra a formar parte de la canción en el estribillo, donde realiza un pequeño solo, para luego realizar pequeñas contra melodías que se acoplan con la voz. Luego vuelve a establecerse como protagonista en la sección del puente.

La sección más importante de esta canción se encuentra ubicada en el puente, donde se alterna la métrica de 6/8 con la de 3/4 (manteniendo el pulso de negra). Allí es donde se trabaja fuertemente la sección rítmica y la percusión, puesto que se utiliza un redoblante sinfónico marcando la subdivisión del pulso en corcheas (a modo de marcha) y un tímpani que marca fuertemente el primer pulso de cada compás y precedidos de trémolos en *crescendo*. La batería acompaña esta sección con constantes golpes y *fills* hechos en los *toms*, para aumentar aun más la sonoridad épica que se pretende manejar. Los sonidos electrónicos se hacen presentes mediante *pads* y arpegiadores, que exponen una sonoridad bastante artificial, y al mismo tiempo ambiental.

Todos estos tratamientos instrumentales fueron realizados con el fin de generar una imagen de batalla y guerra a partir de sonidos, para representar la dualidad entre la furia y el dolor, con los que se escribió esta canción.

Finalmente llega el último coro, donde la voz, el coro, los sintetizadores y demás instrumentos armónicos aumentan el carácter y la dinámica, para culminar toda la curva expresiva y presentar el punto más importante en toda la textura trabajada.

### Consideraciones Armónicas:

La canción presenta una armonía inusual, puesto que alterna entre la sonoridad diatónica y modal. Esto se debe a que presenta secuencias de acordes que se trabajan bajo el esquema diatónico de la tonalidad de Sol Mayor, con sonoridades y mixturas agregadas de otros modos, como por ejemplo el acorde de Fa Mayor, que corresponde al séptimo grado mayor (VII), traído del modo Mixolidio, o el acorde de La Mayor, que corresponde al segundo grado mayor, traído del modo Lidio. Este tratamiento armónico es realizado con el fin de alejar la composición de las progresiones simplistas del pop y darle una identidad mas cercana al jazz, sin dejar de lado la sonoridad electro pop.

Finalmente la progresión armónica general, presentada a lo largo de toda la canción, nunca llega al acorde de Dominante (Re Mayor) como recurso de resolución de tensiones, sino que simplemente es trabajado como un acorde de paso entre el sexto grado (vi) y un acorde de napolitana, es decir el segundo grado mayor en primera inversión, que nunca resuelve a dominante. También es utilizado, bajo el mismo procedimiento, para llegar al cuarto grado (IV).

Tabla 9: Estructura de “Mi Adiós”

Intro. (1 - 6)	Estrofa I (7 -14)	Estrillo I (15 -18)	Estrofa II (19 -26)	Coro I (27 -33)	Estrillo II (34 -37)	Puente (38 - 53)	Coro III (54 -60)	Estrillo III (61 - 65)
A	B	A'	B	C	A'	B''	C	B''
G: I - IV	[I - IV] - vi - V - II6	Misma progresión Intro.	Misma Progresión Estrofa I	[I - II - IV] - vi - VII	Misma progresión Intro.	vi - V - IV	Misma Progresión	
	Presentación de la melodía de la estrofa.		Re exposición melodía estrofa.	Presentación melodía del Coro.	Motivo del coro fraccionado en la voz principal.	Introduce un nuevo material melódico en la voz.	Melodía variada	Motivo del coro fraccionado en la voz principal.
			Acompañamiento en <i>bocca chiusa</i> . <i>Colchón armónico (notas largas)</i> .	Alterna entre colchón armónico y Contra melodías con onomatopeyas rítmicas (wah wah).	Responde de manera armonizada a la voz principal.	Abre el registro (sopranos hacia el registro agudo)	Responde constantemente a la voz principal en registro amplio	
Ritmo armónico en redonda con punto.	Final de estrofa ritmo armónico cambia a negra con punto.	Vuelve a redonda con punto	Final de estrofa ritmo armónico cambia a negra con punto.	Ritmo armónico en blanca con punto		Ritmo armónico en Negra con punto. Se acelera el pulso (Corchea equivale a negra). Acompañamiento rítmico subdivide en corcheas	Ritmo armónico en blanca con punto. Vuelve al pulso original	
Beat, Guitarra	Se suma el Piano	Se suma R.S. Y guitarra eléctrica	Se suman pads y coro góspel	Se suma el órgano y sintetizador		Se suma el redoblante y el timpani	Se suma el Arpegiador	Textura completa

Materiales Armónicos/motivos

Comportamiento Rítmico

Tratamiento Textural

Tratamiento Voces

Tratamiento Coro Góspel

## Memorias y Conclusiones:

El reto que cargaba este proyecto era bastante ambicioso, puesto que se trataba de sacar un disco de la mejor calidad posible, en un tiempo muy corto, con un presupuesto bastante reducido. Esto me impulsó a sacar mis mejores herramientas y habilidades para encontrar diferentes soluciones. En cuanto al problema del presupuesto, pude contar con grandes amistades de la carrera que grabaron e interpretaron mis temas con una reuneración económica baja, así mismo pude encontrar apoyo en algunos ingenieros.

Por el camino se presentaron algunos percances, en tanto que uno de los ingenieros no estaba realizando un trabajo adecuado, y las grabaciones no estaban quedando de la mejor forma posible. Lo que me llevó a buscar ayuda profesional en un ingeniero de mezcla y masterización de Groove Studios. Allí comprendí la importancia de invertir en este trabajo, que será mi proyecto de vida, para sacar un buen producto. Así que me puse en la tarea de encontrar recursos económicos para mantener mi proyecto en pie, esto me ayudó a entrar en un estudio profesional y a ponerme en contacto con artistas y productores del medio, que me brindaron su apoyo y consejo.

Este trabajo me dejó múltiples aprendizajes a la hora de enfrentarme a la realidad de lo que es crear un disco. No sólo me permitió aplicar todos mis conocimientos musicales y teóricos en el campo de la composición y la producción de un “*long play*”, sino que me dio la oportunidad de conocer a fondo todo el proceso de construcción y fabricación. Así mismo me ayudó a consolidar mi proyecto musical bajo una estética, un concepto y un género definido, apuntando con claridad hacia un público “*target*” específico.

Pude hacerme a la idea del tiempo que es debido para realizar un buen producto musical, también el presupuesto y el equipo técnico necesario para lograrlo de la manera más profesionalmente posible, así como pude enfrentarme a todo el proceso de creación, no sólo musical sino también visual, con el diseño del arte del album y todo lo que implica establecer una imagen.

Al proponerme metas tan altas, como fue la de realizar un lanzamiento, también me vi enfrentado a la organización de un evento de grandes magnitudes, trabajando con un staff de 60 personas, compuesto por músicos, técnicos, ingenieros y personal de ayuda. Esto me deja una experiencia bastante enriquecedora que me permitirá enfrentarme a múltiples retos en mi vida profesional.

Siento que este proyecto de grado me deja bastantes materiales y herramientas, no sólo vivenciales sino también musicales y teóricas, para enfrentarme con solidez al mundo de la industria musical. Me permitirá salir al mercado con una identidad definida y un producto claro y consistente, para poder desempeñarme como cantautor, productor y arreglista, puesto que también me ví enfrentado a la labor de arreglar para diferentes ensambles acompañantes, bajo diferentes parámetros estilísticos propuestos por los múltiples géneros con los que logré fusionar el pop, pudiendo así, comprender y manejar diferentes tratamientos armónicos, rítmicos e instrumentales que dichos géneros exigían.

## **Créditos:**

*Compuesto y Producido por Alejo Alvarez.*

**Batería:** Juan Carlos Ortiz.

**Batería en Despedida:** Jorge Corredor.

**Bajo y Ukelele:** Juan Felipe Herrera.

**Guitarras:** Pio Perilla.

**Teclados y Programación:** Alejo Alvarez

**Coros:** Alejo Alvarez, Laura Chávez, Christian Gómez y Laura Cortés.

**Saxo Alto:** Pio Perilla.

**Saxo Tenor:** Juan Camilo Trujillo.

**Trompeta:** Santiago Ochoa.

**Trombón:** Diana Rincón.

**Percusión:** Juliana Santacruz.

**Arreglo de Saxos (Despedida):** Alejo Alvarez y Camilo Parra.

**Arreglo de Vientos (Porque Si):** Jairo Alfonso Barrera.

**Arreglo de Cuerdas (A Pesar):** Alejo Alvarez.

**Arreglo de Coro Góspel (Mi Adiós):** Fabio Chaves.

## **Coro Góspel:**

María Fernanda Herrán, Connie Medina, Catalina Méndez, Mary Perdomo, Carolina Pérez, Catalina Aristizábal, Laura Cortés, Isabella Satizabal, Laura Rengifo, Sebastián Nieto, Christian Gómez, Manuel Calderón, Alejo Alvarez, Juan Camilo Sabatto, Daniel Salazar, Danilo Niño, Ricardo Hernández y Laureano Quant.

Batería, Bajo y Vientos grabados en Centro Ático de la Pontificia Universidad Javeriana.

Bateria de Despedida (Caminos) grabada en Groove Studios.

Guitarras grabadas en La Boheme Studios.

Percusión y Voces grabadas en Homestudio.

Voz de 7 Vidas grabada en Groove Studios.

Coro Góspel y Percusión Orquestal grabados en la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Javeriana.

**Ingenieros de Sesión:** Daniel González, Juan Pablo Piedrahita, Catalina Méndez, Edgar Flórez, Juan Sebastián Amaya, María Cecilia Ayalde, Augusto Beltrán, Luisa Pinzón y Carolina Rodríguez.

**Ingenieros de Mezcla:** Harbey Marín (Despedida, 7 Vidas, Casualidad), Juan Pablo Piedrahita (A Pesar, Hasta el Cielo, Me gustas Demasiado), Juan Sebastián Amaya (Falsa Poesía, Porque Si) y Catalina Méndez (Mi Adiós).

**Ingeniero de Masterización:** Harvey Marín - Groove Studios.

## **Bibliografía:**

- Amalu, Samy. On Hawaiian Folk Music (An Island Heritage Book). W.W. Distributors. Honolulu. 1971.
- Avalon, Moses. Confessions of a Record Producer: 10th Anniversary Edition, Revised and Updated. Backbeat Books. 2009.
- Bean, Annemarie; Hatch, James; McNamara, Brooks. Inside The Minstrel Mask, Readings in Nineteenth-Century Blackface Minstrelsy. Wesleyan University Press. 1996.
- Birnbaum, Larry. Before Elvis: The Prehistory of Rock 'n' Roll. The Scarecrow Press Inc. 2013.
- Björnberg, Alf. On Aeolian Harmony in Contemporary Popular Music. University of Göteborg. 1984.
- Davis, Francis. The History of The Blues, The Roots, The Music, The People. Da Capo Press. 2003.
- Gibson, Bill; Jones, Quincy. The Quincy Jones Legacy Series: Q on Producing: The Soul and Science of Mastering Music and Work. Hal Leonard. 2010.
- Hornbostel, Erich M; Sachs, Curt. Classification of Musical Instruments: Translated from the Original German by Anthony Baines and Klaus P. Wachsmann. The Galpin Society Journal. 1961.
- Larson, Robert. Arranging for the Small Jazz Ensemble, A Step-By-Step Guide with Practical Exercises and Recorded Examples. Armfield Academic Press. 2010.
- Moskowitz, David. Caribbean Popular Music, An Encyclopedia of Reggae, Mento, Ska, Rock Steady and Dancehall. Greenwood Press. 2006.
- Russ, Martin. Sound synthesis and Sampling, Third Edition. Focal Press. 2008.
- Uribe, Diana. Los Movimientos Negros en Estados Unidos (El Blues, Sonido de Chicago). En el Audiolibro: Historia del Mundo, Capítulo 35: Historia de Estados Unidos. Caracol Radio. 2012.