



**UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS**
Acreditación Institucional de Alta Calidad

C O M P O S I T O R

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

FACULTAD DE ARTES ASAB

PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES

PROGRAMA RECONOCIMIENTO DE SABERES

***SIN TU AMOR*, UNA OBRA INSPIRADA EN LA BALADA POP**

PROCESO DE TRANSFORMACIÓN Y DESARROLLO DE UNA BALADA CANCIÓN

FERNANDO RINCÓN MONROY

COD: 20161598011

ÉNFASIS: COMPOSICIÓN Y ARREGLOS

MODALIDAD DE TRABAJO DE GRADO: CREACIÓN E INTERPRETACIÓN

BOGOTÁ, DICIEMBRE DE 2018



**UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS**
Acreditación Institucional de Alta Calidad

C O M P O S I T O R

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

FACULTAD DE ARTES ASAB

PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES

PROGRAMA RECONOCIMIENTO DE SABERES

SIN TU AMOR, UNA OBRA INSPIRADA EN LA BALADA POP

PROCESO DE TRANSFORMACIÓN Y DESARROLLO DE UNA BALADA CANCIÓN

FERNANDO RINCÓN MONROY

COD: 20161598011

ÉNFASIS: COMPOSICIÓN Y ARREGLOS

DIRECTOR TRABAJO DE GRADO

GUSTAVO LARA

MYRIAM ARROYAVE

MODALIDAD DE TRABAJO DE GRADO: CREACIÓN E INTERPRETACIÓN

BOGOTÁ, DICIEMBRE DE 2018

AGRADECIMIENTOS

Los agradecimientos hacen parte de un profundo deseo de reconocimiento. A todas aquellas personas, instituciones, agrupaciones y sectores que de alguna u otra forma han afectado de manera positiva el proceso del trabajo de grado de un estudiante. De manera primordial agradezco a Dios que nos da la vida; Él nos permite tener una serie de condiciones, talentos, dones y capacidades que nos hacen seres de inmenso valor en la construcción de una mejor sociedad, una más justa y equitativa en la que como hombres podamos convivir y gozar de ese preciado tesoro llamado libertad. Por otro lado, quisiera agradecer a todos mis familiares y amigos, a todos aquellos que directa o indirectamente han aportado un granito de arena a la realización, no solo de este proyecto sino de este gran sueño llamado profesionalización de artistas. Agradezco de igual manera, a todos los maestros, compañeros que he podido conocer en la profesionalización. Reconocimiento de saberes se ha convertido en un espacio de crecimiento intelectual por medio de los conocimientos que aporta el programa universitario, pero aún más importante, se ha convertido en el lugar donde convergen un sin número de experiencias de grandes riquezas particulares, de las cuales se puede aprender de manera continua en la relación con los integrantes del programa. Listado seguido, un enorme agradecimiento a los profesores, tutores y formadores, personas que nos han permitido transitar de manera exitosa este camino hacia el conocimiento y la profesionalización. A ellos un enorme respeto y una gran admiración por tener la paciencia necesaria para comprender las falencias de tiempo y distancia que en ocasiones dificultan la labor de la enseñanza y el consecutivo aprendizaje. Muchos agradecimientos al maestro Gustavo Lara, por hacer un aporte significativo desde el área de producción musical y asesoría de grado en los semestres tercero y cuarto de Reconocimiento de Saberes; a los integrantes del estudio de grabación TALEA, a todo el grupo de músicos que hicieron posible que el proceso de grabación se llevara a cabo, a la maestra Paola Barrientos por su aporte desde la electiva de trabajo de grado y en definitiva a mí maestra tutora de grado Myriam Arroyave por su dedicación, profesionalismo y servicialidad que fueron definitivos para lograr este trabajo de grado. Un reconocimiento a todas aquellas personas que indirectamente participaron en la construcción de este documento escrito. En definitiva, un agradecimiento cordial a la Universidad Francisco José de Caldas Academia Superior de Artes de Bogotá por ser el ente educativo que nos acoge y nos da la oportunidad de una titulación de alta calidad para seguir en la construcción de una Colombia más justa por medio del arte y las expresiones creativas. Como parte final los agradecimientos más emotivos para mi señora Madre, ella ha sido la persona más importante en mi desarrollo como persona integral. De ella heredé los valores de la honestidad, la responsabilidad y el respeto; éstos han hecho de mí una persona que cree en un cambio firme por medio de la valoración y el afecto hacia la vocación personal. ¡Gracias mamá! Espero que podamos seguir siendo esos grandes amigos por mucho tiempo más.

RESUMEN

El producto central de este trabajo de grado es la obra *Sin tu Amor*, una pieza basada en la balada canción "Sin Ti" que fue grabada en estudio y se presenta en forma de archivo audio. En el documento escrito se da cuenta del proceso de concepción, instrumentación y desarrollo motivico aplicado al tema inicial, haciendo evidente la manera como se transforma paulatinamente una idea musical. Es un trabajo que tiene un importante componente subjetivo pues se trata de explicitar un proceso creativo, las intenciones compositivas, y las ideas y emociones que subyacen al proceso de composición. También se hace evidente la transformación que en una persona tiene la experiencia de formación académica, se quiere mostrar cómo se transforman las ideas musicales y cómo se plasman gracias a las herramientas desarrolladas durante la formación como compositor en el énfasis de Composición y Arreglos del Proyecto Curricular de Artes Musicales. Se resalta en este proceso de adquisición de herramientas de composición la técnica de desarrollo motivico, la cual fue central y despertó mayor interés en el momento de la transformación. Se hace una descripción detallada de la estructura, los instrumentos y de la técnica empleada para desarrollar el tema inicial y convertirlo en una obra inspirada en la balada pop.

PALABRAS CLAVE

Balada pop, balada canción, técnicas de desarrollo motivico

ABSTRACT

The central production of this bachelor thesis is the musical composition *Sin tu Amor*, a piece created on the bases of the song "Sin Ti" produced at the Recording Studio and is submitted in audio file format. In the written document, the decision-shaping process, instrumentation and motivic development as applied to initial proposed theme are described providing evidence the way in which a musical idea is progressively transformed. This is a work with a very important subjective component when it comes to explaining a creative process, the compositional intentions and the underlying ideas and emotions behind the process of musical creation. It also becomes evident the influence that the appropriate academic experience has over a personal transformation, it involves the musical ideas transformation and how these are shaped and expressed thanks to the skills developed during the academic experience as a songwriter focused on *Composición y Arreglos del Proyecto Curricular de Artes Musicales*. It is also worth highlighting in acquisition of compositional tools and skills, the motivic development technique, which was fundamental. The detailed description about structure, instruments and the employed technique developed the initial theme transforming it in a musical piece inspired in the pop ballad.

KEY WORDS: Pop ballad, ballad song, motivic development technique

TABLA DE CONTENIDOS

| | | |
|----------------------|---|-----------|
| INTRODUCCIÓN | | 6 |
| Capítulo I. | SIN TÍ, DESCRIPCIÓN DEL PROCESO INTUITIVO DE CONSTRUCCIÓN DE UNA BALADA | 13 |
| 1. | DESCRIPCIÓN DE LA PRIMERA VERSIÓN DE LA BALADA CANCIÓN “SIN TÍ” | 13 |
| 1.1 | Análisis del verso de la balada canción “Sin tí” | 13 |
| 1.2 | Estructura de la balada canción “Sin tí” | 17 |
| 2. | 2. DESCRIPCIÓN DE LA VERSIÓN INSTRUMENTADA DE LA BALADA CANCIÓN “SIN TÍ” | 19 |
| 2.1 | Descripción del proceso de transformación del tema inicial. Estructura | 19 |
| 2.2 | Los instrumentos | 21 |
| Capítulo II. | SIN TU AMOR. LA TÉCNICA DE DESARROLLO MOTÍVICO APLICADO A LA BALADA CANCIÓN “SIN TI” | 25 |
| 1. | TÉCNICAS DE DESARROLLO DEL MOTIVO | 26 |
| 1.1 | Transposición, Retrogradación y Retrogradación de la Transposición del motivo | 27 |
| 1.2 | Aumentación, Disminución, Expansión, Contracción y Permutación de la Expansión | 29 |
| 1.3 | Interpolación, Omisión, Progresión y Fragmentación del Motivo | 31 |
| 2. | ESTRUCTURA, FORMATO (ROLES INSTRUMENTALES) Y ARMONÍA DE LA OBRA SIN TU AMOR | 34 |
| 2.1 | La Estructura | 34 |
| 2.2 | El Formato | 36 |
| Capítulo III. | SCORE DE LA OBRA SIN TU AMOR | 38 |
| CONCLUSIONES | | 71 |
| BIBLIOGRAFÍA | | 74 |
| WEBGRAFÍA | | 75 |

INTRODUCCIÓN

COMPOSITOR

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El producto principal de este trabajo de grado es una obra musical inspirada en la balada pop, en la cual el artista presenta la materialización de su proceso de creatividad y composición; el documento escrito tiene como propósito central mostrar el proceso de transformación musical de la balada canción “Sin Ti” que conduce a la obra inspirada en la balada pop *Sin tu Amor*. En la primera parte del documento escrito se muestra el proceso de creación de la balada canción “Sin Ti”; en esta parte se aprecian los elementos estructurales que componen la tema (armónicos, melódicos, rítmicos y textuales); “Sin Ti” fue creada de una manera intuitiva motivado por una situación de carácter emocional. Aquí se presenta el proceso de instrumentación de esta balada canción, un trabajo que fue desarrollado específicamente para ingresar al programa Reconocimiento de Saberes del PCAM (la balada canción hizo parte de un grupo de cinco obras que fueron solicitadas entre otros documentos para la selección de los integrantes actuales del énfasis Composición y Arreglos). La segunda parte del documento muestra la elaboración de la obra *Sin tu Amor*, cuya primera parte está basada en una célula rítmica característica de la balada canción “Sin Ti” y desarrollada gracias a técnicas de composición estudiadas durante el proceso de formación. La tercera parte es el score completo de la obra.

Antecedentes

Ha sido muy importante para mí, la expresión de las emociones y los sentimientos por medio de la música, tal vez porque a veces no se encuentran muchos espacios y personas para comentar lo que se siente, o tal vez porque algunos sentimientos se manifiestan mejor cuando van en canción, una línea melódica, un texto y unos acordes en una guitarra. Y fue precisamente para el año 2005 que, inspirado por situaciones de la vida, me propuse componer un grupo de canciones que hablaran básicamente del desamor, la soledad y temas a nivel emocional, consolidé entonces un grupo de varias canciones que a nivel personal son muy importantes para mí y que, en especial, pueden llegar a hacer parte de la identificación de un público específico que puede ver en ellas un pequeño reflejo de una historia vivida.

Con el paso del tiempo y algo más de experiencia musical, se ha vuelto un deseo continuo darle un desarrollo completo a estas canciones que pude componer años atrás. Es para mí muy importante empezar a proyectarme y focalizarme con un producto musical que he tenido quieto durante algún tiempo. Por esto pongo mis aptitudes musicales como compositor arreglista y el deseo de

poder cantar e interpretar en concierto, las canciones antes compuestas, pero con un desarrollo más explícito, que me permita encontrar una especie de refinamiento y mejoramiento para presentar el producto de mi quehacer musical en concierto. Para esto, me propongo generar la composición para una obra musical inspirada en la balada pop, con instrumentos VST (*virtual studio technology*) como herramienta de desarrollo musical, Y músicos en vivo, que harán parte fundamental de la puesta en escena y la interpretación musical de la obra compuesta.

El audio de la canción “Sin Ti”, compuesta por Fernando Rincón M. en el año 2005 y grabada en su versión instrumental en el año 2016, es una referencia de primera mano para el presente trabajo. El manejo de la parte melódica, el desarrollo armónico, el manejo de las bases rítmicas, el compilado del formato instrumental y el estilo compositivo de la misma es una fuente de referencia idónea, precisamente por estar ubicada dentro del género musical que se aborda en el trabajo compositivo aquí planteado. La balada pop presente en esta referencia de audio es parte importante, ya que logra relacionar el manejo de los instrumentos propios del pop, los fraseos característicos del género y la emotividad presente en la interpretación del mismo. Es un muy buen punto de partida para mi inspiración. Por medio de la escucha del audio se pueden sacar nuevas ideas que aporten de manera significativa a la nueva creación. La escucha atenta de los elementos presentes, colores, la textura, las tesituras y otros, pueden ser un valiosísimo complemento, en el descubrimiento de un sonido propio en relación a un contexto musical, textual y creativo.

Justificación

Tomando todo el conocimiento que poseo para plasmarlo en una realidad novedosa e interesante, para mí es importante desarrollar este proyecto de grado porque pienso que el ejercicio de creación y planeación que voy a realizar me permitirá estilizar y refinar mi potencial musical y mi experiencia frente al pop. Quiero poder innovar frente a este género musical, aplicando técnicas de composición novedosas que realcen el trabajo a desarrollar. También es muy importante poder incluir en las partes de texto, algunas experiencias emocionales personales que se puedan plasmar a nivel poético, generando una creación mucho más completa en la relación de texto y música.

Para la Universidad, este trabajo presenta un contenido de creación y composición musical que puede ser una fuente de documentación para todos aquellos estudiantes que estén interesados en desarrollar creaciones musicales relacionadas con los instrumentos de cuerdas frotadas, el formato básico de guitarra, batería, bajo y voz, como también la parte del texto hecho canto. En un contexto social, este trabajo busca generar un deleite en las personas que lo escuchen, por el desarrollo de algunas técnicas compositivas, el manejo y tratamiento instrumental, y la importancia de las letras que buscan contar una historia o dejar una enseñanza. Este concierto será un momento en el que nos podremos reconocer como una comunidad que comparte en torno al desarrollo de un trabajo con un contenido musical innovador.

Este proyecto se inscribe en la línea de investigación *Arte y Sociedad* de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, porque se presentan en el proceso

compositivo elaboraciones de creación artística que interpretan de manera simbólica la realidad, produciendo una síntesis de sensibilidad y razón. De igual forma, éste busca perfilar un producto musical, presentar la evolución del proceso creativo y contextualizar el componente musical dentro de la producción del género particular a desarrollar, por este motivo se inscribe en la línea de investigación *Creación Musical* del Proyecto Curricular de Artes Musicales de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

PREGUNTA PROBLEMA

¿Cuál es el proceso de creación y transformación musical de la balada canción “*Sin ti*”, y cuáles son los principales elementos rítmicos, melódicos, armónicos, textuales y técnicas compositivas que fueron utilizados para llegar a la nueva versión y grabación de la obra *Sin tu amor*?

OBJETIVO GENERAL

Realizar una versión instrumentada y desarrollada de la obra *Sin tu amor* inspirada en la balada canción “*Sin ti*”, describir el proceso de transformación y realizar una grabación para alcanzar un producto musical de calidad que de cuenta del proceso formativo realizado

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Crear el *score* y las partichelas de la balada canción “*Sin ti*”
- Componer la sección instrumental de la obra *Sin tu amor*.
- Describir los elementos musicales presentes en la composición, la versión instrumental y la transformación académica de la obra *Sin tu amor*.
- Explicar los elementos formales incluidos en los roles instrumentales que permiten la creación de la obra, desde los conceptos de forma, formato, métrica, desarrollo melódico y armónico, técnicas de composición e instrumentación musical, estilo interpretativo, desarrollo y temática del texto cantado, entre otros.
- Describir la técnica de desarrollo motivico utilizada en la realización y manejo musical desde la balada pop.
- Realizar la grabación de la obra.

DOCUMENTOS QUE APOYAN LA REALIZACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

El libro *Guitarra Colombiana*, escrito por Andrés Villamil en el año 2013, compila una serie de ritmos del folclor colombiano para guitarristas e intérpretes que buscan una consulta práctica y des complicada de ritmos. En este libro encontramos una catalogación de los ritmos según la zona a la cual estos pertenecen y, por medio de esta organización, él realiza un recorrido que expone no

solo los principales ritmos de Colombia sino también algunos reconocidos a nivel internacional. Como su utilización es práctica, facilita al compositor el trabajo de consulta, permitiéndole ahorrar tiempo en la recopilación y el entendimiento de la información que contiene el libro. Entre otras cosas, la tabla de contenidos de manera puntual aporta una descripción breve de ritmos, la referencia del Track -en caso de que se posea el CD adjunto-, el gráfico de los acordes para la guitarra y la descripción del ritmo en la partitura. Para el trabajo compositivo a realizar, puede convertirse en una herramienta esporádica de consulta. En él podría hallarse uno que otro ritmo que quiera utilizarse en un fragmento específico de la obra.

El libro *Armonía del Siglo XX*, escrito por Vincent Persichetti en 1961, es uno de los textos más importantes para los compositores que quieren conocer el desarrollo armónico y el tratamiento de los sonidos recogidos hasta esta época. Las temáticas que se exponen en este tipo de textos, abarcan de manera más profunda aspectos tales como acordes, escalas, intervalos, sonidos y otros. Para el trabajo a desarrollar, aunque ya conozco los materiales allí presentados, este texto es una herramienta fundamental. La aplicación de algunos de los contenidos allí propuestos no garantizan en sí mismos el éxito de la obra, pero un trabajo consciente de mi parte permitirá una aplicación de la técnica a la creatividad del artista. Esto, sin duda, me permitirá generar una propuesta musical interesante que, aunque no busca deslumbrar por su contenido, si busca transmitir una experiencia con lineamientos de organización en el trabajo a desarrollar.

El libro *Orquestación*, escrito por Walter Piston en 1955, es una herramienta muy provechosa para el compositor, por tener datos muy interesantes del mundo de la orquestación. El libro presenta una explicación de los instrumentos, desde su desarrollo a través de la historia, tipos de instrumentos y posibilidades de registro sonoro, hasta temas como las texturas musicales, explicando con detenimiento los distintos tipos y el manejo que se les ha dado por parte de algunos compositores, citando pequeños ejemplos de partes específicas de una obra. Es de suma importancia estudiar el capítulo II "Texturas Orquestales", porque en él encuentro información más amplia para el tratamiento de la melodía y la armonía, que son predominantes en el hacer compositivo y en el quehacer musical. El estudio de texturas agrega mucha más profundidad y más opciones en el desarrollo del trabajo de grado que he de desarrollar.

El libro *Composición y arreglos de música popular* (Alchurrón, 1991) es ilustrativo en cuanto a que presenta herramientas prácticas para el compositor y arreglista que desarrolla un trabajo creativo, brindando elementos musicales para la aplicación en un contexto popular. Como es de esperar, las herramientas aquí presentadas facilitan el trabajo compositivo, en particular, hago referencia a la lección 7 de la página 31, en la cual se expone el tratamiento de la línea melódica y el desarrollo motivico. Este tema me permite hacer uso de los recursos técnicos para el desarrollo de la línea melódica, con el fin de tener muchas más posibilidades y material de creación melódica, de manera sencilla.

El Diccionario de Notación Musical Esencial (Gerou y Lusk, 2017) es una herramienta de consulta práctica, que contiene todo lo referente a la gramática musical y su forma correcta de escribir. Este diccionario presenta explicaciones específicas sobre temas variados a nivel musical e ilustra por medio de gráficos y pequeños fragmentos de notación musical para un mejor entendimiento

del contenido. Es de utilidad para mí porque, al ser compositor, debo manejar de manera adecuada los signos y las referencias con las que trabajo, ya que una buena escritura es imprescindible para poder hacerse entender de manera eficaz, debo realizar una escritura clara que facilite la interpretación de las partituras a los músicos en general.

La canción "Back At One", del cantante y compositor Brian McKnight, es uno de los temas más importantes que sirven como referencia para este trabajo. En ella se encuentra un sin número de elementos que hacen parte del contexto musical que se pretende recrear. Uno de los componentes más interesantes está en la conformación del formato: la guitarra eléctrica, el bajo eléctrico, la batería, los teclados, los violines y la inigualable voz; este grupo instrumental es el mismo que se maneja en el presente trabajo para el desarrollo de la composición. Por otro lado, es muy importante reconocer las características propias del canto en la obra. La parte textual que tiene un gran significado a nivel emocional, los fraseos de la voz, el timbre y los ornamentos utilizados hacen de ésta una obra que puede servir como referencia en el proceso de investigación para el desarrollo compositivo de este proyecto. Por último, la postura, el desenvolvimiento gestual y la ubicación en el escenario de McKnight pueden llegar a ser puntos de referencia para una posterior realización o presentación del proyecto compositivo que hace parte de este trabajo de grado.

El video *Historia del pop* es muy importante para el compositor de balada pop por su contenido y referencias que este documento contiene. En él se encuentra una breve presentación de los orígenes y el desarrollo del género. Vale la pena destacar la importancia de las referencias musicales allí planteadas. Como segunda medida, es de resaltar la cantidad y calidad de los artistas que allí se encuentran y su ubicación en el tiempo y en las décadas que han precedido la balada pop. Para finalizar, el video presenta de manera ordenada diferentes artistas exponentes de primer orden del género, lo que puede ayudar en una búsqueda más práctica y eficaz ya que, si bien es cierto que se necesita una consulta bibliográfica para la composición de una obra que se inspire en la balada pop, no se puede olvidar que por ser música de carácter popular no suele tener muchos referentes de creación en partituras y sistemas de escritura técnica. La manera más eficaz de obtener información que pueda ser de utilidad para el compositor es la escucha atenta de las canciones. Al tener la oportunidad de apreciar el tema en los distintos aspectos musicales que le componen, se puede encontrar una serie de elementos musicales que pueden servir como referencia en el proceso de composición.

IL Divo es un grupo de pop-opera creado en Reino Unido por Simón Cowel, quien decide reunir cuatro cantantes extraordinarios para desarrollar un proyecto musical novedoso. Particularmente, la fusión del formato básico de pop con el formato de cámara permite presentar un sonido atractivo dando un toque clásico pero a la vez moderno de la música. En el video de su primer sencillo *Regresa a mí, IL Divo* (2009), podemos ver que el formato instrumental presenta la fusión de los instrumentos de pop y los instrumentos de cuerda frotada, que son esenciales en el formato que realizaré. Además, cabe destacar la importancia del texto y del canto, los cuales van a tener un papel muy importante en la música que compondré, donde exploro la relación entre música y lenguaje hablado.

METODOLOGÍA

Este trabajo sigue una metodología de tipo cualitativo. Es esencialmente descriptivo pues se presenta paso a paso el proceso seguido en la creación y transformación de una obra música, dando cuenta de forma detallada desde el momento de concepción de las ideas musicales, pasando por la instrumentación y siguiendo con la aplicación de técnicas de desarrollo composición que dieron paso a la obra presentada como producto central en este trabajo de grado. Tiene también un carácter analítico pues se desglosa y presenta la obra, sus partes, su estructura, de forma que se da cuenta de un todo pero previo proceso de descripción y desglose de las partes. El proceso es profundamente auto etnográfico pues se parte de la experiencia personal, de las motivaciones personales y se hace una mirada subjetiva a un proceso creativo, a las incidencias que a nivel personal tiene un proceso composición.

Lista de actividades

1. Consulta de libros de partituras de sistema serial, desarrollo motivico y algunos libros de orquestación.
2. Consulta de audios y videos que contengan elementos de interés para fusionar a la balada pop.
3. Organización de las técnicas a utilizar
4. Desarrollo y creación de las composiciones.
5. Estudio de las temáticas y escritura de las letras de los temas
6. Conversión de archivo midi de finale a instrumentos vst.
7. Ensayo de ensamble parte vocal con parte instrumental sampleada.
8. Grabación de la obra.

En el primer capítulo, *“Sin tí*, descripción del proceso intuitivo de construcción una balada”, se encuentra especificada la información relacionada con la creación intuitiva de la balada canción *“Sin tí”*, también los componentes de la creación de una versión instrumental para esta balada canción. El primer capítulo trata temas específicos como la descripción del desarrollo inicial de *“Sin tí”*, la narración de los elementos que componen el texto, el verso, las rimas, las secciones de la balada canción, la descripción de la progresión armónica, la imagen del texto con cifrado alfabético, la forma en el desarrollo de la canción, el desarrollo melódico, rítmico e interválico, entre otros. En la segunda parte se presentan los componentes de la versión instrumental, el formato y las características o rol de cada instrumento que participa en esta balda canción. Los temas aquí nombrados son esenciales y hacen parte del proceso de transformación musical de una balada canción que va evolucionando con el paso del tiempo y el esfuerzo del compositor.

El segundo capítulo, cuyo nombre es *“Sin tu Amor*. La técnica de desarrollo motivico aplicado a un fragmento de la balada-canción *“Sin Ti”*”, como su nombre lo describe, presenta el proceso de desarrollo motivico aplicado a la balada-canción *“Sin Ti”*, se habla en este capítulo de técnicas

como la transposición, la retrogradación, la retrogradación de la trasposición, las transposiciones tonal y real, la aumentación, la disminución, la contracción de la expansión, la permutación, la interpolación, la omisión, la progresión, la fragmentación del motivo, etc.

C O M P O S I T O R

Capítulo I

SIN TÍ, DESCRIPCIÓN DEL PROCESO INTUITIVO DE CONSTRUCCIÓN DE UNA BALADA CANCIÓN Y LA POSTERIOR INSTRUMENTACIÓN

En este capítulo se presentan tanto las ideas que sirvieron como semilla al proceso creativo de una balada canción como el proceso posterior de instrumentación de la misma, la intención del capítulo es mostrar el desarrollo de un proceso creativo. La primera parte recoge elementos esenciales de la concepción del tema, la letra y la armonía, la segunda parte presenta el proceso de organización de la balada canción, inicialmente hecha para guitarra y voz, al cual se le aplicó un proceso de instrumentación.

1. DESCRIPCIÓN DE LA PRIMERA VERSIÓN DE LA BALADA CANCIÓN “SIN TÍ”

La voz en el pop tiene una gran gama de posibilidades. Por ser una música de carácter comercial no tiene una exigencia estricta en cuanto a registro o timbre. En todo caso, se puede afirmar que las ayudas técnicas que presentan los estudios de grabación y la evolución de la era digital permiten que cómodamente se creen artistas casi de la noche a la mañana. Por otro lado, la simplicidad de algunas canciones permite que sea un género muy alcanzable a nivel compositivo para personas con el talento y la disposición para hacerlo. Es decir que no habría que pasar por una universidad para poder cantar o componer. Hay también quienes han desarrollado el lenguaje de la voz cantada llevándolo a estados de profesionalismo y virtuosismo; todos aquellos que al amar a profundidad su quehacer musical buscan hacerlo de la manera más profesionalmente posible, explorando las capacidades de la voz en un alto rango. A decir dos de los efectos vocales más utilizados son el falsete y el melisma, que no entran a desarrollo en este párrafo pero son considerables de esta música en particular.

1.1 Análisis del verso de la balada canción “Sin ti”

El texto de la balada canción “Sin ti” hace referencia a vivencias y experiencias personales. En este caso, la letra cuenta la historia de una persona que se ha quedado sola y en ese momento recuerda eventos importantes que marcaron la relación que tuvo, trae a la memoria emociones y afectos experimentados con la persona que ha partido. La letra tiene una gran importancia desde lo emotivo y lo vivencial para quien lo experimentó pero, por tratarse de una experiencia amorosa, puede ser asimilado al mismo tipo de experiencia de cualquier otra persona; es allí donde radica el interés del mensaje pues la canción habla de emociones que cualquier persona pudo haber vivido

y, de ese modo, conecta experiencias de distintas personas que, de alguna u otra forma, han podido pasar por una dificultad amorosa como la presentada en la canción.

La letra, la melodía y la armonía del tema “Sin tí” se concibieron de manera simultánea, la estructura surgió casi de forma automática a partir de la organización de los versos. La estructura de la canción está definida por la estructura del verso, aquí no hay una regla específica en cuanto a la cantidad de sílabas de los versos. Se encuentran versos de nueve, diez e incluso más sílabas, sin embargo, el tratamiento rítmico es lo que permite que la extensión de las estrofas sea similar a nivel musical y que las frases puedan ser asignadas a una sonoridad específica.

El fragmento de la canción “he sentido morir otra vez, pues me lamenta el vacío” hace referencia a una situación particular de alguien que plasma de manera casi poética y metafórica el dolor que está viviendo debido a tan difícil rompimiento. La letra hace unidad con la música y esto da como resultado una balada con un mensaje explícito, muy particular y característico de las letras que se encuentran dentro del género de la balada pop. El formato empleado en la etapa inicial es guitarra y voz, que se usó en ese momento gracias a la practicidad del mismo.



Figura 1 Fragmento inicial de la canción, compases 1 a 4.

Entre el segundo y cuarto verso de la primera y segunda estrofa se ve un claro ejemplo de rima cerrada. También se encuentra el mismo ejemplo de rima en los tres últimos versos del coro, este tipo de rima se caracteriza por la terminación de una misma vocal entre versos diferentes. Para clarificar, se presenta el ejemplo de la primera estrofa, en la cual se subraya la terminación en la misma vocal que hace posible la rima cerrada. Esta, en realidad, es muy utilizada en distintos géneros musicales como el rock, el rap y una gran cantidad de géneros que comparten este componente primordial.

*He sentido morir otra vez
Pues me lamenta el vacío
Me he quedado donde ya no estás
Y no hay calor solo hay frío*

Por otro lado, el precoro se caracteriza por la ausencia de rima cerrada, su finalidad es introducir la idea principal que se desarrolla en el coro; en él se encuentran dos versos que no terminan en

vocal. En cuanto al tipo de escritura, se pueden observar elementos de carácter literal y metafórico. A nivel literal hay frases como “y de aquel beso que me diste en la puerta”, situación que en realidad ocurrió y motivó la escritura de la canción. La metáfora es un elemento primordial en el tipo de escritura de la canción, una de las frases significativas “y si mi aliento se derrite aún hoy, hoy veo tu luz se me apaga”, representan de manera concreta la falta de interés que surge en una persona cuando una relación ya no funciona. Todo lo anterior tiene su fundamento en situaciones de la vida concreta que, al traducirse en un lenguaje poético, buscan expresar por medio de alegorías circunstancias que se quedarían cortas con la mera racionalidad. Aquí, el estilo de escritura tiene una importancia significativa para un compositor de canciones que busca la inspiración a través del lenguaje.

Con relación a las dos estrofas, se presenta la relación armónica de I-V-IIIm-VIm, las progresiones contienen acordes diatónicos dentro de la tonalidad de *la mayor*. El precoro presenta un círculo armónico IV-V, sonoridad que antecede la progresión armónica presentada en el coro. En el proceso de desarrollo armónico que se presenta desde el inicio de la canción, la progresión armónica I-V-IV-IVm presente en el coro tiene una función determinante, notándose la importancia del préstamo de la escala mayor armónica, el sexto bemol que le permite a la progresión pasar de un cuarto mayor (IV) a un cuarto menor (IVm) para enriquecer la sonoridad de manera significativa y para darle un carácter más emotivo a la canción. Luego se presenta la extensión, que modula a la escala diatónica de *si mayor*, en la cual se utiliza las funciones armónicas de tónica, dominante, supertónica y, de manera especial, se hace referencia al acorde de *mi mayor* que sería un pivote por comunicar las dos tonalidades presentes en la canción, es decir, éste es, al mismo tiempo, el quinto de *la mayor* y el cuarto de *si mayor*. Es esta relación la que permite una modulación perfecta dentro de las posibilidades armónicas planteadas.

SIN TI

I ESTROFA

A **E**
He sentido morirme otra vez
Bm **F#m**
Pues me lamenta el vacío
A **E**
Me he quedado donde ya no estás
Bm **F#m**
Y no hay calor solo hay frío

PRECORO

D **E**
Y siento que sin ti no hay azul
D **E**
El cielo y la vida se van sin tu amor

CORO

A **E**
En el camino que ayer recorrimos
D **Dm**
He entendido la razón de la vida y del amor
A **E**
Y de aquel beso que me diste en la puerta
D
Sin saber que no habrá más
Bm
Porque tú ya no estarás
E
Y mis labios morirán

EXTENSIÓN

B, F#, C#m
Sin ti
B, F#, E
sin ti

II ESTROFA

A **E**
Y si mi aliento se derrite aún hoy
Bm **F#m**
Hoy veo tu luz se me apaga
A **E**
Y si no entiendes lo que es nuestro amor
Bm **F#m**
Me alejo de tu mirada

PRECORO

CORO

EXTENSIÓN

B, F#, C#m
Sin ti (X3)
B, F#, E
sin ti

Figura 2. Lírca y armonía de la balada canción “Sin tí”

A nivel rítmico, la entrada anacrúsica o en contratiempo de primera división, en métrica cuatro cuartos (4/4), es el elemento rítmico característico de la primera parte. El manejo de síncopa interna y externa en los compases uno y tres va a estar presente en gran parte de la obra. Las figuras características son las corcheas con ligaduras, también se hacen presentes las semicorcheas, las negras y sus respectivos silencios para esta primera parte de la canción. A nivel melódico, se presenta el unísono, el movimiento por grado conjunto y algunos saltos de terceras y sextas menores. Vale la pena resaltar que el registro utilizado en la primera estrofa es bajo, los primeros compases deben mantener un protagonismo delimitado para no sobresalir demasiado opacando la dinámica expresiva del coro. El rango aquí delimitado es de una octava, que abarca desde un *la* 2 a un *la* 3 con predominancia entre las notas *la*, *sol* y *fa* 3.¹

Score

SIN TI

Fernando Rincón M

he sen tí do mo - rir me, o tra vez - pues me la men tael va ci o

me, he que da do don - de - ya - noes - tas - y nohay ca lor so lo, hay fri o y

Figura 3. Fragmento inicial de la balada canción “Sin tí”, compases 1 a 8.

1.2 Estructura de la balada canción “Sin tí”

¹ La primera estrofa y el coro van desde el compás 5 hasta el compás 26.

Como se dijo anteriormente, el verso define la estructura de esta balada canción, el texto y la forma de los versos guía la organización de las partes, de manera general se encuentran secciones que se han denominado introducción, estrofa, precoro, coro y extensión.

Las dos partes reconocibles en un primer momento son la estrofa y el coro, que son características de muchas de las canciones de tradición popular y, en especial, de la balada canción; entre la estrofa y el coro se encuentra un conector, un fragmento vocal e instrumental que antecede y ayuda a conducir tanto la música como el texto hacia el coro, aquí se le denomina precoro. Después del coro hay una pequeña sección musical –allí se presenta por primera vez el texto “sin ti”, de donde surge el nombre de la canción-; en esta obra en particular, esta sección es característica por su corta duración, la simplicidad del texto y la variación armónica (de la cual se habla más adelante), en este trabajo, para ayudar a la descripción, se le denomina “extensión”. Vale la pena aclarar que esta extensión no suele ser muy característica de las baladas en general; en este caso, cumple una función expresiva que es característica del estilo creativo personal.

| A | | | | | A' | | | |
|----------------|----------------|--------------|-----------------|-------------------|----------------|--------------|-----------------|-------------------|
| | a | | b | | a' | | b' | |
| Intro | Estrofa 1 | Pre-coro | Coro | Extensión | Estrofa 2 | Pre-coro | Coro | Extensión |
| A: I-V-IIm-Vim | A: I-V-IIm-Vim | A: IV-V-IV-V | A :I-V-IV-IIm-V | B: I-V-IIm-I-V-IV | A: I-V-IIm-Vim | A: IV-V-IV-V | A :I-V-IV-IIm-V | B: I-V-IIm-I-V-IV |

Figura 4. Estructura de la balada canción “Sin ti”

Una función importante del precoro es servir como conector entre las estrofas y el coro. Es importante resaltar el manejo del ritmo antes mencionado: la sincopa interna con ligadura de prolongación y el manejo continuo de corcheas negras y semicorcheas. A nivel de registro se produce un incremento marcado en las alturas correspondientes. Si se compara el precoro con la estrofa se puede advertir que hay un leve movimiento ascendente en el registro, que es lógico por la búsqueda de la línea melódica hacia el punto de éxtasis que posteriormente presenta el coro. El rango más amplio es de séptima mayor desde un *do* 4 hasta a un *re* 3, aunque la tesitura se mueve entre las notas *la*, *si* y *do*. De igual manera, podemos observar movimientos melódicos de grado conjunto ascendente y descendente con saltos de tercera y séptima mayor, este último en una única vez. Se puede notar la direccionalidad ondulatoria de la línea melódica en el siguiente fragmento.

The image shows a musical score for the prechorus of the song "Sin ti". It is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody is marked with a '9' at the beginning. The lyrics are: "sien to que sin ti no,hay a zu ul el cie lo yla vi da se van sin tu,a mor en el ca". The notation includes eighth notes, quarter notes, and half notes, with some notes beamed together. There are also rests and slurs indicating phrasing.

Figura 5. Fragmento de la balada canción “Sin ti”, compases 9 a 12

El coro es la parte central de la canción, el tratamiento de los elementos textuales y musicales en esta sección conduce al climax de la canción. A nivel rítmico se encuentran las figuras musicales predominantes como las corcheas y semicorcheas, las negras aparecen en una menor proporción. La ligadura de sincopa externa inicial -al final de compas uno y principio del dos- es solo una muestra de un sin número de sincopas y ligaduras que se encuentran en el desarrollo del coro. Las notas predominantes son el *do 4*, *re 4* y *mi 4* que para la obra son las notas más agudas que se encuentran. Los movimientos interválicos de terceras, cuartas, octavas y segundas son los más frecuentes. La fundamental de la tonalidad es la nota más significativa de todo el coro, ella se convierte en una nota que media entre los registros agudo y grave presentados en la melodía.

13
mi no que ayer re co rri mos he, en ten dí do la ra zon de la vi da, y del a mor y de a quel
f

17
be so que me dis te en, la puer ta sin sa ber que no, a bra mas por que tu ya no es ta ras y mis

21
la bios mo ri ra an sin ti f i sin ti

Figura 6. Fragmento de la balada canción “Sin ti”, compases 13 a 24

La extensión es una sección de descanso y utiliza muy pocas notas para su desarrollo. A nivel rítmico negras, corcheas y blancas sin olvidar que al estar después del coro (la sección más dinámica de la pieza) tiende a funcionar como un canalizador a tierra llevando la melodía de manera natural a la calma. Las ligaduras siempre están presentes en el desarrollo de la obra y esta sección no es una excepción. Como hay aquí una pequeña modulación a la tonalidad de *si mayor* es natural encontrarla con la correspondiente alteración de sostenidos. Es importante realzar la relación de texto y melodía, en especial porque el melisma o técnica de prolongación de sílaba en diferentes alturas es particular aquí: la palabra *Ti*, va a ser manejada en distintas alturas musicales tales como *si*, *la sostenido*, *fa sostenido*, *sol sostenido*, entre otras. En la segunda parte se repite la extensión; sobre el final se observa una repetición de la frase melódica como preámbulo para la conclusión de la obra. La línea melódica de la extensión es supremamente sencilla y su aporte más significativo está marcado por el cambio de tonalidad. También es muy importante citar la aparición de la última nota de la melodía, *mi* que hace parte de lo que se describe en la sección de armonía como el acorde pivote de *mi mayor* que conecta las dos tonalidades presentes en la canción.



Figura 7. Fragmento de la balada canción “Sin ti”, compases 21 a 27

2. DESCRIPCIÓN DE LA VERSIÓN INSTRUMENTADA DE LA BALADA CANCIÓN “SIN TÍ”

Para ingresar al proyecto Reconocimiento de Saberes de la ASAB, la balada canción “Sin ti” fue retomada y se realizó una nueva versión instrumental. La idea era poder presentar la canción con los elementos instrumentales suficientes para el realce musical del tema. Como primera medida, se buscó desarrollar una forma más completa que permitiera generar espacio para un formato instrumental más amplio. Se adicionaron una introducción musical, un intermedio y una coda (o sección final) sobre la forma de la canción principal. Después de esto, se hizo una transcripción completa del tema original a notación musical (partitura). Una vez se tuvo el texto, la línea melódica y la cifra transcritos en partitura se procedió a la creación y la elaboración de los *riff* para los instrumentos ritmo-melódicos de guitarra acústica y batería; posteriormente se elaboró la línea musical del bajo eléctrico.

Para un mejor desempeño del formato se escribieron las cuerdas frotadas -cello, viola, violín uno y dos- que hicieron parte del complemento armónico. Para finalizar, se escribió la parte de la guitarra eléctrica -que tiene un rol contramelódico- y el solo de la parte instrumental intermedia. Es así como se terminó la primera fase de transformación musical de la obra que fue grabada con instrumentos virtuales y presentada al proyecto curricular de la universidad junto con cuatro obras más que hicieron parte de los requisitos de ingreso para el programa Reconocimiento de Saberes.

2.1 Descripción del proceso de transformación del tema inicial. Estructura

El proceso de transformación se piensa en un principio desde el tipo de sonoridad que se desea lograr. Es importante destacar la importancia del formato base de la balada pop (voz, guitarra eléctrica, bajo eléctrico y guitarra acústica), unido al cuarteto de cuerdas frotadas que, más allá de ser característico del género, hace parte del gusto personal a nivel instrumental. Se entiende en este caso el formato instrumental como un aporte o complemento al embellecimiento de la obra. Cuando se hace una versión instrumental de una canción es muy importante que las sonoridades se mezclen entre sí generando una sonoridad compacta que ayude a realzar la importancia del

texto y la melodía. El manejo de la intensidad y las respectivas dinámicas garantizan que la obra tenga un impacto significativo en el oyente y la satisfacción personal como compositor. Es por esto que, en el proceso de transformación, se tuvo en cuenta que cada instrumento estuviera ubicado de manera idónea en cuanto color, intensidad, amplitud y densidad para un resultado óptimo de creación musical.

Con relación a la primera versión de la balada canción “Sin ti”, la estructura de la versión instrumentada se conserva, de manera global, igual, es decir, está formada de una sección A y una sección A’. Sin embargo, se hace una pequeña variación a la sección A’, donde se introduce un solo de guitarra entre el coro y la extensión, y se anexa una parte final que se puede denominar coda.

| A | | | | | A' | | | | | |
|----------------|----------------|--------------|------------------|-------------------|----------------|--------------|------------------|-------------------|-------------------|---------------------|
| | a | | b | | a' | | b' | | | |
| Intro | Estrofa 1 | Pre-coro | Coro | Extensión | Estrofa 2 | Pre-coro | Coro | Solo guitarra | Extensión | Coda |
| A: I-V-lim-Vim | A: I-V-lim-Vim | A: IV-V-IV-V | A :I-V-IV-IIIm-V | B: I-V-lim-I-V-IV | A: I-V-lim-Vim | A: IV-V-IV-V | A :I-V-IV-IIIm-V | B: I-V-lim-I-V-IV | B: I-V-lim-I-V-IV | B: V/VIm IIIb-IIb-B |

Figura 8. Estructura de la versión instrumentada de la balada canción “Sin ti”

El formato instrumental de la balada pop viene de una raíz americana que tuvo como fundamento el rock, el blues y el jazz. El formato presente en esta canción tiene: voz (instrumento melódico principal), guitarra acústica (encargada de armonizar y mantener los acordes guía), bajo eléctrico (le da piso y sustento a la obra), cuerdas frotadas (en el bloque armónico dan belleza y realce a la sección), la guitarra eléctrica (con algunos ornamentos melódicos y contramelodías) y el set de percusión (con la batería para la parte rítmica). Todos los instrumentos que forman parte de este formato tienen un rol específico, ellos se ubican en los cuatro planos esenciales: la voz llevando la melodía principal, guitarras y cuerdas complementado y adornando armónicamente, el bajo con su papel ritmo-armónico y el set de percusión marcando el ritmo. Cada una de las dos partes de la obra se va desarrollando hasta alcanzar el punto climático, seguido de una extensión que brinda reposo. La interacción de los instrumentos hace parte de la mucha o poca masa instrumental que se necesite para transmitir pasividad o potencia. El peso de las notas es manejado según los criterios de jerarquía sonora y timbre que se quiera alcanzar en determinada sección.

Figura 9. Fragmento de la versión instrumentada de la balada canción “Sin ti”

2.2 Los instrumentos

La guitarra electro-acústica es un instrumento especialmente importante para este formato. En primer lugar, por tener las notas base de la armonía. El juego de colores que se concreta con la armonización le da una viveza muy particular a la pieza, busca ser atractivo para el oyente y aporta al desarrollo de la obra; también hace parte del estilo particular y personal de composición, logrado en una práctica de varios años trabajando con este género. Precisamente, la base primera de algunas secciones tiene su origen en una progresión armónica simple y una línea melódica con texto. Las técnicas utilizadas son simples pero no por eso dejan de ser importantes. El arpegiado hace parte relevante en algunos momentos de la obra, agregando color y una sensación de calma con tendencia al desenvolvimiento de la canción. Por otro lado, el rasgueo se consolida como la técnica reina de la obra; en algunos momentos es suave, difuso o solapado, en otras partes es potente, vigoroso y marcado; ésta es la característica principal del estilo de composición personal.

Figura 10. Esquema rítmico y armónico del acompañamiento en guitarra, compas 17

El bajo eléctrico es un instrumento muy importante en este formato. Particularmente, como se expresaba en párrafos anteriores, por su importante papel se distingue entre los cuatro planos en

los que se distribuyen los instrumentos de la obra (voz, guitarras y cuerdas, bajo y set de percusión). El bajo es el único instrumento del formato que tiene una función específica, darle a la obra un sustento o, en este caso particular, el soporte fundamental de la obra. Lo que pasa cuando no hay una presencia marcada del bajo es que las composiciones tienden a sonar sin cuerpo, algo así como si les faltara un elemento que les haga sonar mucho más robustas; en esta sección es particularmente rítmico, como si se desarrollara por medio de un *riff* sencillo pero continuo apoyado de forma especial por el bombo de la batería. La figura 11 muestra una secuencia rítmica que se desarrolla de manera continua y que, a nivel armónico, busca apoyar las fundamentales de cada acorde con un movimiento triádico que, más que nada, pretende ser un soporte que le da presencia y carácter a la obra.



Figura 11. Figuración estándar realizada por el bajo, compás 22

De manera particular, la batería es parte fundamental del género y la composición como tal. Si bien es cierto que los elementos melódicos y armónicos son importantes para la evolución de la obra, no se puede olvidar el gran valor rítmico de la percusión en toda la canción. El *riff* que es la base rítmica de la percusión tiene un desarrollo y cambio según la sección o la parte que se interprete o lo requiera, con mayor predominancia de intensidad y figuras según se vaya acercando la culminación de la obra. En la figura 12 se puede observar la célula rítmica base que se maneja de manera general en la balada canción, con algunas variaciones para las partes finales en el desarrollo rítmico del bombo y la intensidad que hace juego con el crecimiento de la sección.

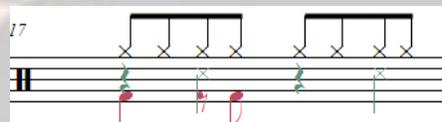


Figura 12. Figuración estándar realizada por la batería, compas 17

La figura 13 hace referencia a los brillos que se tocan ya sea con unos mates o unos chuchos. Precisamente, lo que se busca con este timbre en particular es la generación de un sonido agradable de carácter percusivo en el inicio de la obra, sin saturación que vaya en concordancia con la parte inicial de la sección en la cual no se busca una intensidad demasiado marcada.



Figura 13. Célula rítmica de los mates compas 1

En esta versión instrumentada de balada pop aparece una sección de cuerdas que no es usual dentro del formato de balada y que aquí, en particular, realiza un desarrollo a nivel armónico. Como primera medida, se encuentra una propuesta armónica en bloque; en ella se destaca de manera particular la homorritmia, o sea, la misma figuración se presenta en el set de cuerdas frotadas con duplicaciones en tercera, quintas y octavas. En algunos casos la obra presenta figuras de corta duración, aunque lo más preponderante en cuanto el movimiento es el manejo de notas largas o ligadas que se desarrollan por grado conjunto con uno que otro salto como lo muestra la figura 13. Vale la pena resaltar que para los formatos de pop se suele utilizar el sintetizador o teclado con efectos de sonidos. Es más práctico para algunas agrupaciones el uso de este instrumento para hacer un complemento armónico que le dé un poco más de amplitud a la sonoridad del formato. En la actualidad algunas agrupaciones utilizan el formato de cuerdas frotadas y balada pop.



Figura 14. Fragmento del complemento armónico interpretado por las cuerdas frotadas. Compases 19 a 21.

La guitarra eléctrica es un instrumento de mucha importancia en el pop. Desde su inclusión en los géneros musicales del blues, el jazz y el rock ha tenido un desarrollo exponencial en distintos tipos de música, incluyendo primordialmente la música comercial. La guitarra eléctrica en el formato común de pop aporta una sonoridad imponente que carga la atmosfera de un sonido enérgico y llamativo. En esta obra, de manera particular, la guitarra busca hacer un aporte en distintas líneas del devenir musical de la obra. Por un lado, las contramelodías aportan de manera armónica un embellecimiento particular a la pieza. Se podría decir que, por momentos, la contramelodía se usa para darle realce a momentos específicos de la canción. Por otro lado, las líneas ornamentales se interpretan a finales de frases para sumarle encanto a la obra; pero, tal vez la parte más importante se encuentra en el solo de la guitarra, un momento clave para que este instrumento exprese por medio de su movimiento melódico toda su energía y presencia con una distorsión particular que aporta tímbrica y expresividad a la obra.



Figura 15. Fragmento de la guitarra eléctrica, compas 20

Capítulo II

SIN TU AMOR. LA TÉCNICA DE DESARROLLO MOTÍVICO APLICADO A LA BALADA

CANCIÓN "SIN TI"

Este capítulo habla particularmente de la técnica de desarrollo motivico. Para llevar a cabo la creación musical se extrajo de la balada canción "Sin ti" una pequeña parte de la célula rítmica que expone el fragmento de texto "*He sentido morirme otra vez*", la cual se desarrolla con las técnicas de transposición, retrogradación, retrogradación de la trasposición, transposición tonal y real, aumentación, disminución, contracción de la expansión, permutación, interpolación, omisión, progresión y fragmentación del motivo, entre otras tantas existentes que no se aplicaron en esta ocasión. Adicionalmente, se encuentra una descripción del formato instrumental utilizado para la primera parte de la obra. Factores como el desarrollo armónico y el peso también se abordan en este escrito. Como se explica en este breve párrafo, el desarrollo motivico hace parte del aporte compositivo y académico adquirido durante el aprendizaje, en el programa de Reconocimiento de Saberes, es importante aclarar que las herramientas que brindan asignaturas tales como Arreglos y Composición transforman de manera sorprendente los productos creativos, posibilitando un conjunto de medios antes desconocidos y abriendo un horizonte prometedor en el campo de la composición y la creación musical.

Este trabajo de grado presenta alguno de los temas, sugerencias e intuiciones compositivas que se plasmaron en la creación, instrumentación y desarrollo posterior de un tema musical. Es importante reconocer que se plasma una visión particular de la realidad del compositor, por lo cual, el tema está cargado con la experiencia y la percepción personal, más que cualquier otra cosa, se desea compartir una lectura particular del mundo, las emociones y el sentir musical específico. La obra tiene como fundamento el género de la balada pop que fue transformada de manera paulatina para finalmente convertirse en algo más que una simple balada. La canción da cuenta, en primera instancia, de la importancia de la melodía como fuente esencial del desarrollo musical, luego, las progresiones armónicas (que juegan un papel emotivo muy importante en este proceso de creación) hacen parte del entramado que teje un lenguaje particular en una composición musical. Este tema forma parte de manera básica de uno de los grandes sueños del compositor: la creación de letras y canciones que tengan un contenido expresivo y emotivo particular.

La obra musical aquí descrita se estructura con elementos de las formas tradicionales ya conocidas. Se encuentra una división bipartita del tema, en la cual se desarrolla un lenguaje musical personal, con una visión particular de la música y las emociones. También se encuentran las introducciones, los puentes, las extensiones y las partes de finalización; la estructura de la canción no pretende inscribirse en un género específico. Lo que se busca en la obra es hacer una

mixtura de ideas musicales que se entretajan desde un mismo fundamento, la balada pop. Como se ha venido manifestando en distintas partes de este trabajo escrito, la realización de esta canción obedece más al deseo de manifestar parte de la experiencia personal a nivel musical, para compartirlo y socializarlo con la comunidad académica y musical.

De manera particular, en este trabajo se elaboran técnicas de desarrollo motivico, un tipo de tratamiento enfocado en la parte melódica, que tiene como objetivo presentar una serie de elementos e ideas compositivas a partir de una pequeña idea musical, facilitando al compositor la tarea de la creación por medio de algunas fórmulas de carácter técnico muy provechosas para la composición musical. El motivo es entendido aquí como una "Idea melódica corta; la mínima parte reconocible de una melodía o tema" (Alchurrón, 1991: p. 32-33). A partir de la técnica de desarrollo motivico se pueden desarrollar de manera más sencilla obras que no han de exigir de forma abrumadora nuevas ideas musicales sino un mejor tratamiento del motivo, esto permite generar un ambiente más propicio para el aprovechamiento de los recursos musicales. En los siguientes compases se encuentran de manera sintetizada algunas de las técnicas más provechosas en el ámbito del desarrollo melódico. Vale la pena aclarar que no se busca presentar las técnicas aquí tratadas como únicas en el desarrollo de la melodía; lo que aquí se presenta está relacionado con un número limitado de técnicas entre muchas tantas existentes con las que cuenta un compositor a l momento de desarrollar sus ideas creativas.

Se puede decir que el conjunto de técnicas aquí citadas fueron extraídas del libro *Composición y arreglos de música popular* (1991), de Rodolfo Alchurrón, donde se presentan algunas técnicas para el desarrollo melódico; cabe anotar que muchas de las temáticas desarrolladas en este texto, desafortunadamente, no alcanzaron a estudiarse e implementarse para la realización de este trabajo, por eso, aquí la idea es más bien mostrar un desarrollo muy básico de estas técnicas dentro de un trabajo compositivo para una posterior interpretación musical; un trabajo concienzudo que, por ser sencillo, no deja de ser bien elaborado y coherente con las técnicas anteriormente mencionadas. Es de esperar que el presente apartado pueda ser una referencia para quien desee conocer de manera sencilla los pasos elementales del desarrollo de motivo. Teniendo en cuenta que las músicas actuales -como el pop y las comerciales- son más bien de carácter temático, no se puede desconocer la importancia de estas técnicas que, si fuere el caso, podrían llegar a ser aplicadas en esta forma de desarrollo compositivo.

1. TÉCNICAS DE DESARROLLO DEL MOTIVO

Enseguida se presenta el motivo (figura 16) que fue extraído de la primera célula presentada por la voz en la balada canción "Sin ti". Es un motivo de un compás que se desarrolla de manera particular sobre la nota *la*; esta nota es importante porque es, en un primer momento, la fundamental o el primer grado melódico de la tonalidad original de la obra, *la mayor*. Como segunda medida, se encuentra la parte rítmica del motivo que se desarrolla bajo elementos base de contratiempo y desplazamiento del pulso; estos elementos son especialmente importantes porque le dan un toque característico a la obra en su construcción y figuración. Como ya se había

mencionado con anterioridad, esta idea melódica corta es la materia prima para la creación de la parte A de la obra. También está presente en el desarrollo de la misma, pero allí ya se presenta intervenida por las diferentes formas de desarrollo motivico. Como conclusión, se puede decir que la célula melódica aquí descrita hace parte importante de las técnicas de tratamiento melódico.

C O M P O S I T O R



Figura 16. Motivo principal de la obra *Sin tu amor*, primera célula de la balada canción "Sin ti"

1.1 Transposición, Retrogradación y Retrogradación de la Transposición del motivo

La transposición del motivo es una de las técnicas características en el desarrollo melódico. En particular, ésta en específico busca desarrollar una misma figuración del motivo pero con distinta altura. Como se puede observar en la figura 17, se cambia la altura original de las notas que en el caso del motivo es la nota *la* por una nueva altura que en este caso va a ser *do*. Al tomar como punto de referencia el pentagrama, se puede corroborar que este ejemplo de transposición no es más que la ubicación de las figuras del motivo en otro espacio. A un espacio abajo le correspondería un espacio arriba, a una línea abajo le corresponde una línea arriba y así sucesivamente. Es por esto y lo anteriormente descrito que vemos en el ejemplo de transposición del motivo aquí presentado una herramienta muy útil para todos aquellos compositores que desean desarrollar una idea básica sin necesidad de estar produciendo prolijamente ideas musicales para llegar a la culminación de la creación en una obra musical.



Figura 17. Trasposición del motivo, compas 33

La retrogradación del motivo es una de las técnicas más aplicadas, no solamente hablando a nivel de motivo, sino de manejo de líneas melódicas más amplias. En el sentido más práctico del ejemplo a observar se describe la retrogradación como una técnica que aborda las notas y figuras musicales en un sentido inverso al del motivo original. En una definición más clara podemos ver la

descripción de la técnica por R. Alchurrón “Espejo vertical”, una de las descripciones más acertadas tratándose de un reflejo de la parte primera creando un nuevo concepto de diversidad para el compositor, ya sea en motivo, el leitmotiv o en la frase melódica propiamente hablando (Alchurrón, año: p. 32-33). Una última forma de acercarse a esta idea es pensar en el cuerpo de una persona, formado de dos partes, una izquierda y una derecha, si la persona une las dos manos, cada una de las dos partes de su cuerpo (brazos, manos, mitad de la cara) es el reflejo de la otra parte. En el caso explícito de la figura 18 se ve reflejada una retrogradación completa que se expone en comparación con el motivo.

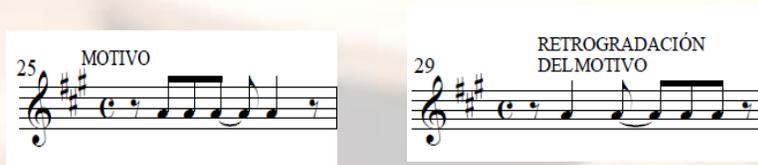


Figura 18. Motivo, compas 25, y su retrogradación, compas 29

La retrogradación de la transposición es una transformación que va en el mismo sentido de la retrogradación del motivo, pero con las notas generadas a raíz de la técnica de transposición, como lo presenta la figura 19.



Figura 19. Retrogradación de la transposición, compas 37

Las trasposiciones en el marco de la descripción de técnicas de desarrollo melódico son características por su movilidad. Para empezar, la transposición tonal es aquella transposición que respeta las alteraciones de la tonalidad y de la escala que se está proponiendo. En una ubicación espacial en el pentagrama podemos mover el motivo en su estructura rítmica líneas más arriba o abajo (o espacios más arriba o abajo siempre como se dijo anteriormente), respetando las alteraciones de la tonalidad que se está trabajando. Por el contrario, la transposición real en su descripción más profunda busca mantener una relación interválica idéntica presente entre las

notas del motivo, presentando así otras posibilidades de armonización para la trasposición que se presenta. Para el ejemplo presentado en la figura 20 se maneja solo la trasposición tonal del motivo, todo aquello debido a que la célula del motivo no presenta variaciones en la altura de la escala que está manejando que permitan desarrollar una trasposición real.

C O M P O S I T O R



Figura. 20. Trasposición del motivo compas 41

1.2 Aumentación, Disminución, Expansión, Contracción y Permutación de la Expansión

La aumentación del motivo resulta ser una de las técnicas más interesantes en el campo del desarrollo melódico. Como es de suponer, todas las técnicas aquí referenciadas buscan facilitar la evolución de la música en un marco de desarrollo motivico; estas técnicas son, de alguna u otra forma, también aplicables al desarrollo de las músicas temáticas. Hablando de la aumentación del motivo propiamente dicho, decimos que es la sumatoria del valor propio de la figura en una medida del doble, triple, cuádruple, etc. En el caso de la *Sin tu Amor*, cada figura musical ha sido aumentada cuatro veces más (fig. 21); es decir, que si el motivo original está compuesto sobre algunas corcheas, la sumatoria de cuatro corcheas da una figura de prolongación de blanca, teniendo en cuenta que la métrica que se define de manera particular en la obra es cuatro cuartos. Por consiguiente, la aumentación del motivo da un sin fin de posibilidades en la consecución de herramientas para la composición de una obra musical.



Figura 21. Aumentación del motivo, compás 46

La disminución del motivo, por su parte, al igual que la aumentación anteriormente descrita, es una de las técnicas de más practicidad para el compositor, se puede afirmar que esta técnica es una de las mejores fórmulas para el desarrollo de la idea compositiva que se ha elegido para la creación de una obra musical. Como hemos dicho en párrafos anteriores, la idea clave de una

buena composición radica no tanto en la cantidad de ideas que se propagan sino en el desarrollo claro y eficaz que se le pueda dar a cada una de ellas. La técnica de disminución resulta de la división de las figuras del motivo (Alchurrón, 1991); es decir, si se tiene una corchea, esta puede ser afectada por la técnica de disminución del motivo cuando se reduce en la cantidad de números divisibles que el compositor decida. En el caso de la disminución siguiente se hace una disminución del motivo de división a la mitad dando un resultado de figuración de semicorcheas, nada malo si se combina con otras técnicas de desarrollo motívico presentes en este trabajo (fig. 22).



consecución del manejo del recurso melódico. La técnica en si misma permite generar dentro del motivo diversidad sin prescindir de sus sonidos estructurales (Alchurrón, 1991). En la figura 26 se encuentra la interpolación del motivo que presenta nuevas notas agregadas. Tal es el caso del cuarto sonido *si* y el sexto sonido llamado *do*, los cuales hacen parte de las nuevas notas que aparecen fruto de la aplicación de la técnica. Por otro lado, está la aparición de la quinta figura “corchea” y la séptima figura musical que no están en el motivo original y dan paso a la variedad de recursos que presenta la interpolación. En cualquiera de los pasos es mejor ver la gráfica que orienta de manera más específica sobre el tema en cuestión.



Figura 26. Interpolación del motivo, compas 65

La omisión es particularmente opuesta a la técnica de interpolación. Mientras que en la técnica de interpolación de manera particular se agregan notas, en la técnica de omisión se suprimen; al dejar por fuera de la omisión algunas notas del motivo original se encuentra una nueva forma de tratamiento melódico, en un campo de acción más amplio para lo que se refiere a nivel melódico. Esta variedad de técnicas permite enriquecer una vez más la obra musical, cada persona da un uso particular a estas herramientas según lo vaya demandando la obra. En la figura 27 se encuentra una omisión de notas musicales. Para entender esta gráfica recordamos que el motivo principal está conformado por cuatro corcheas y una negra en la nota *la*, en esta imagen se ve una redonda y una negra, fruto de la aplicación de la técnica de omisión. Cuando se quiere asignar una nueva sonoridad a una parte específica de la obra sin perder la idea central y la relación con el motivo original, se presenta en la omisión una nueva alternativa como ya se ha venido mostrando a lo largo de estos pasos de desarrollo melódico.

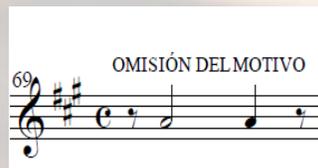


Figura 27. Omisión del motivo, compas 69

2. ESTRUCTURA, FORMATO (ROLES INSTRUMENTALES) Y ARMONÍA DE LA OBRA *SIN TU AMOR*

El formato de la balada pop descansa en gran medida sobre sus antecesores el rock, el jazz y el blues. En Norte América se desarrollan de manera importante los instrumentos eléctricos que necesitan de amplificación y los instrumentos electrónicos, como el sintetizador; también se da el proceso de unificación de los instrumentos de percusión de las bandas marciales, proceso que termina en la configuración de un nuevo instrumento llamado batería. Se empieza a implementar el uso tanto de los instrumentos eléctricos, como de la batería en los distintos géneros antes descritos y, con el paso del tiempo, llegan a tomarse como formato base en la balada pop. A mencionar primordialmente la guitarra eléctrica, el bajo eléctrico, la batería, las guitarras folk, el sintetizador y la voz principal como instrumentos característicos de este género musical. Cabe resaltar que, en la actualidad, se utilizan formatos compuestos de nuevos instrumentos, tantos como los artistas o las tradiciones locales lo permitan en un mundo de constante evolución donde la tecnología y el desarrollo técnico de los instrumentistas brindan nuevas posibilidades. El formato utilizado en la obra *Sin tu Amor* tiene como base el formato instrumental básico de la balada pop y es sustituido el sintetizador por el cuarteto de cuerdas frotadas a razón del desarrollo del timbre particular en la obra.

2.1 La Estructura

La estructura de la obra se compone de dos grandes partes A y B. La parte A se divide en cuatro secciones reconocibles: Introducción, a, b y b'. Como se explica en el párrafo de roles instrumentales, se puede observar en la introducción el desarrollo inicial del ritmo; en la sección que sigue a la introducción, la sección a, el desarrollo del motivo, en la sección b el desarrollo de la melodía por la guitarra eléctrica y la sección b' un fragmento conclusivo de la parte A. La segunda parte de la obra, B, está conformada por lo que en el primer capítulo de este trabajo definimos como la versión instrumentada de la balada canción "Sin ti", teniendo en cuenta una breve variación en la cual se transforma la introducción de la versión instrumentada en una sección instrumental. Esta sección instrumental juega dentro de la obra musical *Sin tu Amor* como un conector entre las partes A y B. Así se puede reconocer la estructura general de la obra. Vale la pena aclarar que todo lo que aquí se define como parte A se desarrolla en relación al motivo extraído de la primera frase ritmo melódica de la balada canción "Sin ti"; de allí la importancia de entender esta obra como un proceso de transformación musical en el que todos los elementos están íntimamente integrados dentro del proceso evolutivo de la composición.

| A | | | |
|-------|--|------------------------|------------------|
| Intro | a | b | b' |
| | A: I-IV-vi-IIbmaj7 I-IV-vi-Vib I-IVmaj7-vi-V/vi I-IVmaj7-vi-VIb (x 2) I-IV-vi-Vib (x 2) I-VI-Vib-ii-V F: I-v (x 4) A: idis-IV (x 4) I-V9/V-lvmaj7-I I-vi-Vib-IV I-iii-vi-V (x 2) | A: I-Imaj7-vi-Vib-VIIb | A: vi-Vib-VIIb-I |

| B ("Sin Ti") | | | | | | | | | | |
|--------------|----------------|--------------|-----------------|-------------------|----------------|--------------|-----------------|-------------------|-------------------|---------------------|
| c | | | | | c' | | | | | |
| Instrumental | Estrofa 1 | Pre-coro | Coro | Extensión | Estrofa 2 | Pre-coro | Coro | Solo guitarra | Extensión | Coda |
| A: I-V-ii-vi | A: I-V-IIm-Vim | A: IV-V-IV-V | A: I-V-IV-IIm-V | B: I-V-IIm-I-V-IV | A: I-V-IIm-Vim | A: IV-V-IV-V | A: I-V-IV-IIm-V | B: I-V-IIm-I-V-IV | B: I-V-IIm-I-V-IV | B: V/VIm IIIb-IIb-B |

Figura 30. Estructura de *Sin tu Amor*

A nivel de desarrollo musical se puede decir que es en la parte A donde se aplican todas las técnicas de desarrollo motivico presentadas en este trabajo, caracterizándose por la presencia de continuas adhesiones de ideas musicales que se complementan entre sí. Como la columna vertebral de la parte es el desarrollo del motivo, el material principal que surge de este se va entretejiendo durante toda la sección con aportes armónicos que son una consecuencia de la melodía en sí. Es decir, las progresiones armónicas aquí planteadas nacen primero de una relación melódica-armónica, que busca describir en la melodía una base para saber si es más adecuado usar una tetrada, una triada o una agregación, dependiendo de las necesidades expresivas de la obra. La masa instrumental se incrementa de manera sistemática en la medida en que la obra va transcurriendo y se va acercando al clímax deseado. Las dinámicas que se presentan son las más convenientes para llevar la obra de un estado base a un estado de culminación exitosa para el empalme con la sección B de la obra. La parte A es de carácter experimental puesto que los ritmos que se utilizan tienden a servir más al desenvolvimiento del motivo que a las secuencias ritmo-melódicas que puedan encontrarse de manera estandarizada en el pop. En todo caso, se trata de respetar el formato básico que se observa en los grupos estandarizados de balada pop,

manteniendo la belleza armónica de las progresiones que suelen tener un ciclo de acordes base con sustituciones según lo amerite la melodía.

2.2 El Formato

El conjunto de instrumentos que se proponen en esta obra suelen ser parecidos al de la versión instrumentada de la balada canción "Sin ti". Se mantiene la voz principal, las guitarras acústica y eléctrica, el bajo, el cuarteto de cuerdas frotadas y la batería. El aporte significativo para la obra *Sin tu Amor* se ve reflejado en la sumatoria de dos voces y el set de percusiones latinas al formato base antes descrito. También incursionan algunos accesorios musicales como el palo de lluvia que aporta desde el color particular del instrumento al embellecimiento de la obra. Cabe la pena resaltar que los instrumentos sumados no buscan cambiar de manera imperativa la sonoridad estándar de la balada pop, son un aporte sonoro que busca hacer la obra más atractiva por la diversidad de sus tímbricas. La obra *Sin tu Amor* es el producto final en un largo proceso de transformación musical, es por esto que el formato instrumental que aquí se presenta es un poco más amplio que el de la versión instrumentada de la balada canción "Sin ti".

El papel que cumplen los instrumentos en esta primera parte de la obra *Sin tu Amor* tiene algunas similitudes y diferencias con la versión instrumentada de la balada canción "Sin ti". El rol melódico en la sección A de la obra es asignado al violín primero hasta el compás 81, de ahí en adelante se desarrolla la melodía con la guitarra eléctrica en la cual se siguen aplicando técnicas de desarrollo motivico como se han venido aplicando en el violín en la sección descrita anteriormente. El acompañamiento armónico está a cargo de los instrumentos de cuerda pulsada y frotada a saber, violín II, viola, cello, guitarra electroacústica de cuerdas aceradas y el bajo eléctrico. En esta primera parte de la obra la voz no tiene ningún rol definido, la aparición de dicho instrumento está reservado únicamente para la parte B de la obra; esta primera parte A es solo de carácter instrumental. La batería se desempeña en el rol introductorio con una pequeña participación en la introducción de la obra; la parte rítmica que esta desarrolla es muy importante para generar una sonoridad de pop en la obra.

Las percusiones latinas y los accesorios se proponen en la obra no como instrumentos que definen un género diferente como el latin pop, en esta obra son un complemento rítmico para ganar color dentro de la interpretación de la composición. En la sección B se mantienen los roles instrumentales como se describen en la segunda parte del primer capítulo sobre la versión instrumentada de la balada canción "Sin ti". Los roles instrumentales en esta obra pertenecen más a la textura homofónica, melodía más acompañamiento (Piston, 1984: p. 387) porque en todo el desarrollo de la obra encontramos una melodía principal que siempre se realza y una armonía que depende del desarrollo melódico de la voz principal. En conclusión, podemos decir que cada instrumento tiene un papel dentro del esquema global, sea melódico, armónico o rítmico; se da un lugar importante al bajo que se ubica dentro del rol armónico y es determinante para conseguir una sonoridad particular en la interpretación de la balada pop.



La armonía de la obra *Sin tu Amor* tiene unas características particulares dependiendo de la parte o sección de la obra. Si hablamos de la parte A, sección a, podemos decir que los acordes que acompañan el desarrollo melódico no fueron escogidos por una mera progresión armónica al azar; más bien, lo que se hizo en esta parte fue tomar, de cada compás, la nota más importante dentro del fragmento melódico correspondiente y pensarla como parte de un acorde, calculando lo que pasaría si fuera la primera, tercera, quinta, séptima, novena, oncena o trecena, entre otras. Así empezaron a aparecer las progresiones características que fueron agrupadas por compases siempre teniendo como base el acorde de la tonalidad original *la mayor*. La sección b de la parte A lleva una progresión armónica de I-Imaj7-VIm-VIb-VIIb que se explica con más detenimiento en la figura 30, que hace referencia a la estructura y los grados armónicos de la canción. En la sección b' se observa el inicio de la parte conclusiva de la parte A con una progresión de VIm-VIb-VIIb que presenta el aquietamiento del movimiento armónico hasta llegar a la armonía estática de *la mayor*.

La parte B presenta una parte instrumental que conecta las dos partes principales de la obra. De allí en adelante la armonía es la misma presentada en la descripción de la balada canción "Sin tí". Para finalizar, vale la pena nombrar la parte conclusiva de la obra que tiene una armonía atípica dentro del manejo armónico que suele escucharse en el pop, la progresión es: V/Vim-IIIb-IIb-B, este tipo de progresión hace parte del gusto personal en la busca de secuencias armónicas diferentes que generen sonoridades enriquecedoras para la composición.

Fernando
C O M P O S I T O R

Capítulo III

SIN TU AMOR. UNA OBRA INSPIRADA EN LA BALADA POP

Score ♩ = 80

SIN TU AMOR
UNA OBRA INSPIRADA EN LA BALADA POP

FERNANDO MONROY

A

INTRODUCCIÓN
(Impro)

Drum Set

9

D. S.

17

D. S.

Fernando

COMPOSITOR

The musical score is for a piece titled "Fernando" by Fernando Compositor. It features eight staves: T (Tenor), Ac. Gtr. (Acoustic Guitar), E. Gtr. (Electric Guitar), Bass, Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and D. S. (Double Bass). The score begins at measure 25, marked with a repeat sign and a first ending bracket labeled 'a'. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The dynamics are marked as *mp* (mezzo-piano) for the Acoustic and Electric Guitars and Bass, and *mf* (mezzo-forte) for the Violin I. The Double Bass part features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Violin I part has a melodic line with eighth notes. The other instruments (T, Ac. Gtr., E. Gtr., Vln. II, Vla., Vc.) have rests throughout this section.

Fernando

COMPOSITOR

Musical score for the piece "Fernando". The score is arranged for the following instruments: Tenor (T), Acoustic Guitar (Ac. Gtr.), Electric Guitar (E. Gtr.), Bass, Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D. S.). The score begins at measure 33. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Acoustic Guitar part features a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin II part is marked *mp* and plays a melodic line with eighth notes. The Double Bass part plays a steady eighth-note accompaniment. The Tenor part is currently silent, indicated by a whole rest.

Fernando

COMPOSITOR

41

T

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Bass

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D. S.

The musical score is presented on a white background with a faint image of a guitar in the background. It consists of nine staves. The top staff is for Tenor (T), followed by Acoustic Guitar (Ac. Gtr.), Electric Guitar (E. Gtr.), Bass, Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D. S.). The score is in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. The first measure of each staff is marked with a rehearsal mark '41'. The Acoustic Guitar part features a rhythmic pattern of eighth notes. The Double Bass part has a complex, syncopated rhythm. The Violin I and II parts have melodic lines with some slurs. The Viola and Violoncello parts are mostly rests.

Fernando

COMPOSITOR

The image displays a musical score for a piece titled "Fernando". The score is arranged in a vertical stack of staves, each labeled with an instrument or voice part. The instruments listed are T (Tenor), Ac. Gtr. (Acoustic Guitar), E. Gtr. (Electric Guitar), Bass, Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Fc. (Cello), and D. S. (Double Bass). The score begins at measure 49. The T part is mostly silent. The Ac. Gtr. part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The E. Gtr. part is silent. The Bass part provides a low-frequency accompaniment. The Vln. I and Vln. II parts play a melodic line with a mix of eighth and sixteenth notes. The Vla. part is silent. The Fc. part is silent. The D. S. part plays a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature.

Fernando

COMPOSITOR

Musical score for 'Fernando' by Fernando Compositor, measures 57-64. The score is arranged for a full orchestra and includes the following parts:

- T** (Tenor): Silent throughout the passage.
- Ac. Gtr.** (Acoustic Guitar): Provides harmonic accompaniment with chords and arpeggios.
- E. Gtr.** (Electric Guitar): Silent throughout the passage.
- Bass**: Provides a steady bass line with quarter notes.
- Vln. I** (Violin I): Plays a melodic line with eighth-note patterns.
- Vln. II** (Violin II): Provides harmonic support with eighth-note patterns.
- Vla.** (Viola): Silent throughout the passage.
- Vc.** (Violoncello): Silent throughout the passage.
- D. S.** (Double Bass): Provides a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns.

The score begins at measure 57 and ends at measure 64. The key signature changes from one flat to two flats at measure 59. The time signature is 4/4.

Fernando

COMPOSITOR

63

T

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Bass

Vln. I

Vln. II

Via.

Vc.

D. S.

63

Fernando

COMPOSITOR

73

T

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Bass

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D. S.

73

Fernando

COMPOSITOR

The musical score is for a piece titled "Fernando" by Fernando Compositor. It features eight staves of instruments: Tenor (T), Acoustic Guitar (Ac. Gtr.), Electric Guitar (E. Gtr.), Bass, Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D. S.). The score begins with a rehearsal mark (81) and a key signature of two sharps (F# and C#). The Tenor part is mostly silent, with a few notes at the end. The Acoustic and Electric Guitars are silent. The Bass part starts with a *mf* dynamic and plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin I part starts with a *mf* dynamic and plays a melodic line. The Violin II part starts with a *mf* dynamic and plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola part starts with a *p* dynamic and plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Violoncello part starts with a *p* dynamic and plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Double Bass part starts with a *mf* dynamic and plays a rhythmic pattern of eighth notes. The score ends with a double bar line.

Fernando

COMPOSITOR

Musical score for the piece "Fernando" by Fernando Compositor, measures 89-96. The score is arranged for a full orchestra and includes the following parts:

- T (Tenor): Rests throughout the passage.
- Ac. Gtr. (Acoustic Guitar): Rests throughout the passage.
- E. Gtr. (Electric Guitar): *f* (forte) dynamic, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Bass: Playing a complex rhythmic pattern of eighth notes.
- Vln. I (Violin I): Playing a melodic line with eighth notes.
- Vln. II (Violin II): Playing a melodic line with eighth notes.
- Vla. (Viola): Playing a melodic line with eighth notes.
- Vc. (Violoncello): Playing a melodic line with eighth notes.
- D. S. (Double Bass): Playing a complex rhythmic pattern of eighth notes.

The score is in 2/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The dynamic marking *f* is present in the Electric Guitar part.

Fernando

COMPOSITOR

Musical score for the piece "Fernando" by Fernando Compositor, measures 97-104. The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- T (Tenor)
- Ac. Gtr. (Acoustic Guitar)
- E. Gtr. (Electric Guitar)
- Bass
- Vln. I (Violin I)
- Vln. II (Violin II)
- Vla. (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- D. S. (Double Bass)

The score is in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. The tempo is marked "Allegro". The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The guitar parts (Acoustic and Electric) play a driving, rhythmic accompaniment. The string section (Violins I and II, Viola, and Cello) provides a melodic and harmonic foundation. The Double Bass part is highly active, playing a complex rhythmic pattern. The Tenor part is mostly silent, indicated by a large "X" over the staff.

Fernando

COMPOSITOR

Musical score for the piece "Fernando" by Fernando Compositor, measures 105-112. The score is arranged for a full orchestra and includes a vocal line. The instruments and parts shown are:

- T (Tenor): Vocal line, mostly rests.
- Ac. Gtr. (Acoustic Guitar): Rhythmic accompaniment with chords.
- E. Gtr. (Electric Guitar): Rhythmic accompaniment with chords.
- Bass: Rhythmic accompaniment with eighth notes.
- Vln. I (Violin I): Rhythmic accompaniment with eighth notes.
- Vln. II (Violin II): Rhythmic accompaniment with eighth notes.
- Vla. (Viola): Rhythmic accompaniment with eighth notes.
- Vc. (Violoncello): Rhythmic accompaniment with eighth notes.
- D. S. (Double Bass): Rhythmic accompaniment with eighth notes.

The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The vocal line is mostly silent, while the instrumental parts provide a rhythmic and harmonic foundation.

Fernando

COMPOSITOR

Musical score for the piece "Fernando". The score is arranged for the following instruments: Tenor (T), Acoustic Guitar (Ac. Gtr.), Electric Guitar (E. Gtr.), Bass, Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D. S.). The score begins at measure 113. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Tenor part is mostly silent, indicated by a long rest. The Acoustic Guitar part features a rhythmic pattern of eighth notes. The Electric Guitar part has a melodic line with some bends. The Bass part plays a steady eighth-note accompaniment. The Violin I and II parts have melodic lines with eighth-note patterns. The Viola part has a melodic line with eighth notes. The Violoncello part has a melodic line with eighth notes. The Double Bass part plays a steady eighth-note accompaniment.

Fernando

COMPOSITOR

Musical score for Fernando, measures 121-128. The score is in 3/4 time and features a variety of instruments including a vocal line, acoustic guitar, electric guitar, bass, violin I and II, viola, cello, and double bass. The key signature is one sharp (F#).

The score includes the following parts:

- T (Vocal): Rests throughout the measures.
- Ac. Gtr. (Acoustic Guitar): Chords and arpeggios.
- E. Gtr. (Electric Guitar): Rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes.
- Bass (Bass): Rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes.
- Vln. I (Violin I): Melodic line with eighth notes.
- Vln. II (Violin II): Melodic line with eighth notes.
- Vla. (Viola): Melodic line with eighth notes.
- Vc. (Cello): Melodic line with eighth notes.
- D. S. (Double Bass): Rhythmic patterns with eighth notes.

Fernando

COMPOSITOR

Musical score for Fernando, measures 129-136. The score is for a full orchestra and includes parts for T (Tenor), Ac. Gtr. (Acoustic Guitar), E. Gtr. (Electric Guitar), Bass, Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and D. S. (Double Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The score shows complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, across all instruments.

Fernando

COMPOSITOR

137

T

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Bass

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D. S.

f *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

3 3 3 3 4 4 4 4 3 3 3 3 4 4 4 4 3 3 3 3 4 4 4 4 3 3 3 3 4 4 4 4

The image shows a page of a musical score for a piece titled "Fernando" by a composer named Fernando. The score is for measures 137 through 144. It features eight staves: Tenor (T), Acoustic Guitar (Ac. Gtr.), Electric Guitar (E. Gtr.), Bass, Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Double Bass (D. S.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes dynamic markings of *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The electric guitar part includes fingering numbers (3, 4) and slurs. The double bass part includes a "D. S." (Da Capo) marking. The background of the page is a blurred image of a guitar.

Fernando

COMPOSITOR

B ("Sm Tr")
c
Instrumental

153

T

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Bass

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D. S.

Fernando

COMPOSITOR

161

T

Ac. Gtr.

mf

E. Gtr.

Bass

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D. S.

161

f

Fernando

COMPOSITOR

169

T

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Bass

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D. S.

Fernando

COMPOSITOR

Musical score for Fernando, measures 177-184. The score includes parts for T (Tenor), Ac. Gtr. (Acoustic Guitar), E. Gtr. (Electric Guitar), Bass, Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and D. S. (Double Bass). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score shows a variety of musical textures, including chords, arpeggios, and melodic lines. Dynamics markings include *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano).

Fernando

COMPOSITOR

Musical score for 'Fernando' starting at measure 185. The score includes parts for Tenor (T), Acoustic Guitar (Ac. Gtr.), Electric Guitar (E. Gtr.), Bass, Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D. S.). The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/8. The score features various dynamics such as *mp* and *p*, and includes a double bar line at the end of the page.

Fernando

COMPOSITOR

193

T

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Bass

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D. S.

mp

mp

p

Fernando

COMPOSITOR

Estrofa 1

209

T

he sen ti do mo - rir me, o tra vez... ptes me la men tuel va ci o me, he que da do don - de - ya - noes - tas - y no hay ca lor so lo hay fri o y

Ac. Gtr.

p

E. Gtr.

Bass

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D. S.

Fernando

COMPOSITOR

Pre-coro
217

Coro

T
sien to que sin ti no hay a zu... el cie lo... y la vi... de... se van sin tu a mor en el ca... mi no que ayer re cor ri... mos... he, en ten... di do la... ra zon... de la vi da y del... a mor... y de a quel...

Ac. Gtr.
217
Rasgueo

E. Gtr.
p

Bass
mp

Vln. I
217
f

Vln. II
mf

Vla.
mf

Vc.
mf

D. S.
217
mf

Fernando

COMPOSITOR

225

T
be so que me dis te en la puer ta sin sa ber que no a bra mas por que tu ya no es ta ras y mis la bios mo ri ra an sin ti *f* sin ti

Ac. Gtr.
225
mp *f* *p*

E. Gtr.
mp *f* *pp*

Bass
f *f*

Vln. I
f *f*

Vln. II
f *f*

Vla.
f *f*

Vc.
f *f*

D. S.
225
f

Extensión

COMPOSITOR

233 *c* Estrofa 2

T. *y simia bien to se de ri te, a un hoy hoy veo tu luz se me en pa ga si ya, no sien tes lo que, es unes tro amor*

Ac. Gtr.

E. Gtr. *mp*

Bass

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *p*

Vc. *p*

D. S.

Fernando

COMPOSITOR

241

Pre-coro Coro

T
me ale jo de mi mi ra da y sien to que sin tí no hay a zu ni el cie lo y la vi da se van sin tu a mor en el ca mi no que ayer re co rri mos he en ten

Ac. Gtr.
Rasgueo
f
p
mp

E. Gtr.
mp

Bass
mp

Vln. I
f
mf

Vln. II
mf

Vla.
mf

Vc.
mf

D. S.
mf

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled 'Fernando'. The score is arranged in a standard orchestral format with a vocal line at the top. The vocal line is in Spanish and includes lyrics such as 'me alejo de mi mi ra da y sien to que sin tí no hay a zu ni el cie lo y la vi da se van sin tu a mor en el ca mi no que ayer re co rri mos he en ten'. The score is divided into two sections: 'Pre-coro' and 'Coro'. The instrumental parts include Acoustic Guitar (Ac. Gtr.), Electric Guitar (E. Gtr.), Bass, Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D. S.). The Acoustic Guitar part features a 'Rasgueo' (strumming) section. Dynamics markings such as *f*, *p*, *mp*, and *mf* are used throughout the score. The page number '241' is visible at the top left and bottom left of the score area.

Fernando

COMPOSITOR

249

T
di do la... ra zon... de la vida, y de... a mor y de, a quei - be so que me dis te en la puer... a... sin sa ber que no, a tra mas por que tu ya no es ta ras... y mis la bios mo rra an...

Ac. Gtr.

E. Gtr.
mp *mp* *f*

Bass
f *f*

Vln. I
f

Vln. II
f

Vla.
f

Vc.
f

D. S.

Fernando

COMPOSITOR

Extensión

265

T. *ff* *si ti i i si ti si ti*

Ac. Gtr. *mp* *fall*

E. Gtr.

Bass *ff*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vcl. *f*

D. S. *RIDE*

Fernando

COMPOSITOR

Coda
273

The image shows a musical score for the Coda section of a piece titled 'Fernando'. The score is for a full orchestra and includes a vocal line. The instruments listed are: T (Tenor), Ac. Gtr. (Acoustic Guitar), E. Gtr. (Electric Guitar), Bass, Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and D. S. (Double Bass). The score is in 3/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The vocal line (T) is mostly silent, with a few notes at the beginning. The instrumental parts are more active, with the strings and guitar playing rhythmic patterns. The score is divided into three measures, with the first measure starting at rehearsal mark 273. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

CONCLUSIONES

La obra *Sin tu Amor* se pensó en un primer momento para ser presentada en un concierto que mostrara el producto final de un proceso de transformación artístico. Sin embargo, se estableció de común acuerdo con el tutor, como parte del proceso de dirección del trabajo de grado, hacer una producción musical para presentar como apoyo sonoro del trabajo de grado un audio con los mejores estándares de calidad musical. Esta decisión fue tomada por el carácter práctico que tiene una grabación al momento de reproducirse pues era un gran desafío llevar un grupo de doce músicos a la socialización de trabajo de grado y poder convenir con ellos en cuanto horarios para el concierto y temas de puntualidad. El proceso de grabación fue realizado en el transcurso del año 2018. Cabe la pena resaltar que el trabajo actual da razón de un proceso de transformación de un producto musical creativo. El proceso de producción es una herramienta para facilitar la reproducción de la balada canción *Sin tu Amor* el día de la socialización del trabajo de grado.

El proceso de grabación fue muy interesante, se llevó a cabo en el estudio de grabación TALEA bajo la supervisión del maestro Gustavo Lara. Es de reconocer su conocimiento y el aporte que hizo a este trabajo en los temas relacionados con la producción y grabación de la obra *Sin tu Amor*. Los instrumentistas que hicieron parte de este proyecto fueron contratados para la respectiva interpretación de la obra en el estudio de grabación, con cada uno de ellos se establecieron parámetros de interpretación musical, horarios de grabación y responsabilidades necesarias para la realización del proyecto. La parte que concierne a la grabación, sonido y micrófonos, entre otros, fue únicamente y exclusivamente asumida por el maestro Gustavo Lara y el grupo de personas que trabajan en TALEA. La experiencia de haber grabado este producto de creación artística fue muy llamativa y representó la culminación de un largo proceso de transformación, tanto de la obra, como a nivel crecimiento personal, musical y profesional.

Uno de los mayores aprendizajes que adquirí en el proceso de supervisión de la grabación de la obra *Sin tu Amor* fue reconocer las capacidades que se requieren para materializar una creación artística. Es necesario contar con un número de condiciones importantes para orientar al músico en la dirección correcta al momento de la grabación. El conocimiento completo de la forma, la tonalidad principal de la obra, las modulaciones, las alteraciones accidentales y el rol que juega cada uno de los instrumentos hace parte del conjunto de destrezas requeridas para que la obra sea interpretada lo más fielmente posible. En algunas ocasiones hubo la necesidad de parar la grabación y volver a repetir desde partes anteriores con el fin de corregir errores de interpretación, afianzar la fidelidad del timbre, la sonoridad requerida por el compositor y buscar un mejoramiento de los procesos de afinación de los instrumentos. El proceso de supervisión de lo interpretado es una etapa de aprendizaje en la cual se descubren nuevos elementos para el mejoramiento de la obra.

En el desarrollo de este proceso también tuve aprendizajes en términos de gestión musical. Gestionar un proyecto necesita de un conjunto de competencias comunicativas, administrativas y

de organización. El proyecto de grabación musical tuvo un sin número de acontecimientos que es importante nombrar para entender mejor cómo se llevó a cabo el proceso. Es necesario tener claridad al cuadrar los tiempos que tienen designados tanto el músico como el estudio de grabación, si esto no está claro las dificultades retrasan el proceso de grabación. Afortunadamente, se pudo coincidir en tiempos y espacios sin contratiempos. La consecución de los músicos es primordial, entender que no todos los músicos tienen el perfil del músico de sección lo es aún más. Por ejemplo, un guitarrista que se contrató no pudo interpretar la obra al momento de grabar, se perdió tiempo recurso y se canceló esa sesión, hubo que contratar un nuevo guitarrista para sacar la parte adelante. El ahorro y la distribución del dinero son muy importantes; los gastos del proyecto fueron de estudio de grabación, pago de los músicos, transporte al estudio, transportes para los ensayos, gastos de alimentación, llamadas e impresiones, entre otros. Este es un grupo de competencias que hicieron posible la grabación del proyecto.

Con relación al proceso de formación realizado en el programa Reconocimiento de Saberes del PCAM, en especial el énfasis Composición y Arreglos, el proceso fue muy exigente y, por la cantidad de trabajo que requiere el énfasis y las dificultades que seguramente representa a nivel administrativo manejar un programa de este tipo, el trabajo fue complejo, difícil y, a veces, agobiante. Dadas las características de los estudiantes que asumen la formación en un programa de profesionalización (generalmente personas que ya tienen una actividad profesional, responsabilidades familiares y económicas importantes), conciliar estudio y vida personal se vuelve un reto difícil de cumplir. Particularmente, realizar el trabajo de grado mientras se cursan 10, 11 o 12 materias del énfasis hace que esta actividad se vuelva especialmente complicada. Recuerdo las circunstancias apremiantes con las que yo, personalmente, tuve que estudiar el programa. Por una parte, cursar una cantidad descomunal de materias no permite en realidad que quede mucho tiempo para el desarrollo óptimo de los trabajos. Por otra parte, la preocupación de mantener el promedio establecido por el ICETEX para el préstamo que me permitiría seguir estudiando. Hoy corroboro lo que oí a muchas personas quienes manifiestan que hacer un trabajo de grado es un proceso desgastante por las dificultades de conciliar tiempo para las actividades personales, académicas, musicales, profesionales, etc.

El aprendizaje teórico y práctico que pude obtener en las materias vistas en la universidad me ha permitido ser un mejor profesional. El área de Composición y Arreglos me brindó las herramientas para ser un mejor compositor. La variedad de técnicas y herramientas vistas en composición y arreglos hará parte de los insumos de conocimiento musical para la creación y elaboración de obras musicales. Materias que ayudan a la producción de texto, las cátedras y las que apoyan la realización del proyecto de grado me permitieron afianzar las competencias escriturales que había empezado a estudiar en procesos de formación anteriores a mi llegada a la universidad. Todos los conocimientos adquiridos hacen parte del componente de formación integral del compositor. Lo

más importante es poder de manera serena articular la experiencia y la práctica musical con el conocimiento adquirido en la universidad.

El proceso escritural fue muy exigente. Todas las materias que se relacionan directa o indirectamente con la escritura fueron de aporte para la presentación de los trabajos, los ensayos, las propuestas y los distintos requerimientos dentro y fuera de la universidad. Como compositor es importante la escritura musical y las composiciones de carácter instrumental; también es importante reconocer el papel fundamental de la escritura de texto para la música. La escritura de canciones fue una parte que se complementó con el proceso escritural de la universidad. El ejercicio de escritura que se hace al componer una canción da razón de un sin número de vivencias personales que se expresan de una mejor manera cuando se tienen las competencias que permiten materializar una idea o una vivencia en una forma de texto. Materias tales como Músicas Regionales, Música y Contexto respaldaron indirectamente el desarrollo de las competencias para la escritura de canciones que puede llegar a ser una buena alternativa dentro del mundo de los negocios de la música.

El presente trabajo y las clases del énfasis Composición y Arreglos han sido de gran importancia para una formación integral dentro del área de la creación musical. Hay expectativas interesantes que se han suscitado a raíz del proceso realizado. Como primera medida, sería muy interesante poder profundizar sobre el estudio y la aplicación de técnicas compositivas que fueron vistas dentro del programa de formación académica pero que no se pudieron profundizar por falta de tiempo. Como segunda medida, sería excelente poder aplicar el conjunto de conocimientos aprendidos a un trabajo de creación musical de carácter lucrativo, poder crear un producto o servicio musical de impacto social, puede ser en ámbitos del entretenimiento, la pedagogía o la investigación, entre otros. Es muy importante resaltar que las herramientas adquiridas son un complemento de crecimiento en la carrera musical del compositor; me siento privilegiado por haber tenido la oportunidad de contar con una formación académica articulada a un saber musical.

Este trabajo se divide en una parte escrita y una creativa, las dos partes son complementarias por pertenecer al mismo proyecto. El trabajo escrito puede servir como referencia a todas aquellas personas que deseen tener información relacionada con una visión particular de la balada pop y algunas técnicas de desarrollo motivico. El trabajo musical puede servir para entender y complementar la consulta que se haga del trabajo de grado escrito o, en el caso personal, sirve como un medio de referencia para futuros trabajos. Puede pasar que algunas de las estructuras utilizadas en el trabajo de grado sean aplicadas para las labores artísticas y de creación musical en un ámbito comercial. Es por eso que utilizar este trabajo de creación musical como referencia es importante, yendo una y otra vez al trabajo para reaprender o buscar información relacionada con temas de creación de textos, armonías, manejos melódicos e instrumentales. El trabajo de grado ha tenido un largo proceso de transformación y muchas horas de duro trabajo para su elaboración. El uso posterior de este dependerá del interés de consulta que se pueda generar en relación a la temática en el presentada.

BIBLIOGRAFIA

Adler, S. 2006. *El Estudio De La Orquestación*. Primera edición en lengua española. Barcelona: Ideo Books S.A.

Alchurrón, R. 1991. *Composición y arreglos de música popular*. Argentina: Ricordi.

Gerou, T. S.F. *Essencial Dictionary of Music Notation*. USA: Alfred Publishin.

Korsakov, R. 1947. *Tratado Práctico de Armonía*. Rusia: Ricordi de Americana.

León, G. 2001. *La percusión y sus bases rítmicas en la música popular*. Bogotá: Fundación Batuta.

Persichetti, V. 1961. *Armonía del Siglo XX*. Traducción Santos Santos. Madrid: Edición Ingles Norton Company.

Pistón, W. 1955. *Orquestación*. Madrid, España: Real Musical.

Villamil, A. 2013. *Guitarra Colombiana*. Bogotá: (SIC) Editorial LTDA.

WEBGRAFÍA

Bandera, S. 2009. Canción Kilómetros. Con licencia SME (en nombre de Columbia). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=oR5rpFzaBaA>. Consultado 5 de octubre de 2018.

Bandera, S. 2009. Canción Entra En Mi vida. Con licencia SME (en nombre de Producciones Homónimas Musicales S.A. de C.V.). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=-hoZpSoKAYE>. Consultado el 5 de octubre de 2018.

McKnight, Brian. 1999. "Canción Back at One (Short Version)". En *MotownRecords*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=rXPfovXw2tw>. Consultado el 6 de octubre del 2018.

Serna, Karla. 2013. *Historia del Pop.Descripción de la Historia del pop*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=X-jE8z0yUP0>. Consultado el 6 de octubre del 2018.