

LA SINERGIA ENTRE EL POP Y LA MÚSICA LATINA  
ELABORACIÓN DEL ÁLBUM “CUANDO ESTOY CONTIGO”

IBIS MARÍA AMADOR MARTELO  
SIMÓN INSIGNARES DELGADO  
LAURA RODRÍGUEZ BERNAL

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE ARTES  
CARRERA DE ESTUDIOS MUSICALES  
ÉNFASIS EN COMPOSICIÓN COMERCIAL  
ÉNFASIS EN INGENIERÍA DE SONIDO  
BOGOTÁ D.C.  
DICIEMBRE DE 2010

PROYECTO DE GRADO

LA SINERGIA ENTRE EL POP Y LA MÚSICA LATINA  
ELABORACIÓN DEL ÁLBUM “CUANDO ESTOY CONTIGO”

IBIS MARÍA AMADOR MARTELO  
SIMÓN INSIGNARES DELGADO  
LAURA RODRÍGUEZ BERNAL

Trabajo de grado para optar al título de Maestro en Música con énfasis en  
Composición comercial e Ingeniería de Sonido

Directores:

Enrique Purizaga – Productor musical  
Jorge Díaz – Ingeniero de sonido

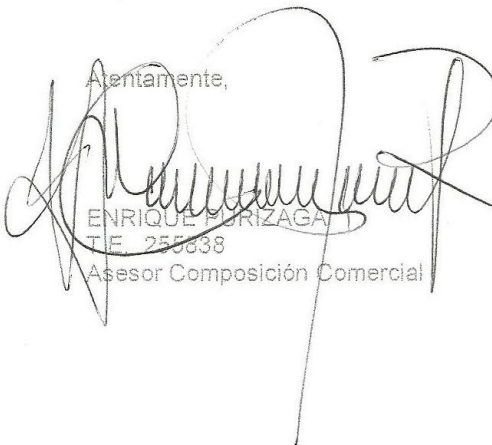
PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE ARTES  
CARRERA DE ESTUDIOS MUSICALES  
ÉNFASIS EN COMPOSICIÓN COMERCIAL  
ÉNFASIS EN INGENIERÍA DE SONIDO  
BOGOTÁ D.C.  
DICIEMBRE DE 2010

BOGOTÁ D.C., Febrero 16 de 2011

SEÑORES  
DIRECCIÓN DE CARRERA ESTUDIOS MUSICALES  
FACULTAD DE ARTES  
PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
CIUDAD

En calidad de asesores, expresamos nuestro visto bueno en cuanto a las correcciones del proyecto de grado de los estudiantes Ibis María Amador Martelo, C.C. 1.129.577.870 de Barranquilla (énfasis en Composición Comercial), Laura Rodríguez Bernal, C.C. 1018.413.241 de Bogotá (énfasis en Ingeniería de Sonido), y Simón Insignares Delgado, C.C. 80.876.665 de Bogotá (énfasis en Ingeniería de Sonido).  
Agradecemos su atención.

Atentamente,



ENRIQUE MORIZAGA  
T.E. 255838  
Asesor Composición Comercial



JORGE DÍAZ VEGA  
C.C. 16.739.905 de Cali  
Asesor Ingeniería de Sonido

# ÍNDICE

Introducción.....	1
1. Objetivos .....	1
1.1 Objetivo General .....	1
1.2 Objetivos Específicos .....	1
2. Marco Referencial .....	2
2.1 El Pop.....	2
2.2 Música Latinoamericana .....	2
2.2.1 El Bolero .....	2
2.2.2 El Son Cubano.....	2
2.2.3 La Salsa.....	3
2.2.4 La Cumbia .....	3
2.2.5 El Vallenato.....	3
2.3 El Pop Latino.....	4
2.4 Grabación.....	4
2.4.1 Grabación Análoga Vs. Digital .....	5
2.4.2 Grabación Multipista .....	5
2.4.3 Características de los micrófonos.....	5
2.4.4 Técnicas de microfonía.....	6
3. Composición y análisis .....	7
4. Pre-producción .....	20
5. Producción .....	22
5.1 Producción musical .....	22
5.2 Interpretación instrumental.....	22
5.3 Grabación.....	23
5.3.1 Batería .....	23
5.3.2 Percusión menor.....	27
5.3.3 Guitarras acústicas .....	28
5.3.4 Guitarras eléctricas.....	29
5.3.5 Bajo eléctrico .....	30
5.3.6 Pianos y teclados.....	30
5.3.7 Vientos.....	30

5.3.8 Violín.....	33
5.3.9 Voz Líder.....	33
5.3.10 Coros .....	34
6. Post-producción .....	34
6.1 Edición .....	34
6.2 Mezcla.....	35
6.3 Masterización .....	39
6.4 Imagen .....	39
7. Conclusiones.....	40
DISCOGRAFÍA	
BIBLIOGRAFÍA	
ANEXOS	

# INTRODUCCIÓN

En el mundo actual y más específicamente en Colombia, el pop latino ha sufrido una serie de transformaciones que en algunos casos lo han llevado a perder su riqueza musical y lo han convertido en un producto comercial con un nivel de calidad compositivo muy bajo. En otras palabras, las producciones de este género que tenían un gran desarrollo artístico en cuanto a sus armonías, melodías, orquestación y lírica, fueron perdiendo con el paso del tiempo su atractivo no sólo para el público, sino para los productores ejecutivos, denotando una decadencia. Por ende, es visible la disminución de artistas que se dedican a hacer este género con la calidad que en un principio lo caracterizaba. Se podría decir entonces, que el pop latino se ha convertido en un producto vacío que responde a las necesidades de una sociedad consumista que ha perdido su cultura musical.

La razón por la que se realizará este proyecto es crear un nuevo estilo en el cuál se rescate la riqueza musical que caracterizaba al pop latino, pero que al mismo tiempo tenga un atractivo comercial equiparable al de los estilos que actualmente están en auge.

## 1. OBJETIVOS

### 1.1 OBJETIVO GENERAL

Realizar una producción discográfica buscando reinterpretar las fusiones del género pop con la música tradicional colombiana y géneros representativos de otros países latinoamericanos. Esto empleando los conocimientos adquiridos durante la formación universitaria en las áreas de composición, orquestación, arreglos y, en el ámbito de la ingeniería de sonido, grabación, edición y mezcla. Todo esto para equilibrar los aspectos que se han manejado dentro del género en la época actual con la introducción de nuevos elementos y así conseguir un sonido con mayor elaboración y riqueza musical, permitiendo que sea un género que trascienda la comercialización entre la población joven, expandiendo el enfoque a un público más variado en términos de edad y cultura musical.

### 1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Realizar una producción de nueve canciones que se encuentre dentro del género "pop latino".
- Utilizar en el proceso de composición, producción, grabación y mezcla, los aprendizajes adquiridos a lo largo de la carrera y los respectivos énfasis (composición comercial e ingeniería de sonido) para conseguir una amplia aceptación de la música por parte del público tanto de distintas generaciones como de distintos gustos musicales.
- Experimentar con las técnicas de composición, arreglos, grabación y mezcla para lograr un resultado sonoro que fusione los colores del pop con la música latina y tradicional.
- Realizar un diseño sonoro encaminado a lograr un sonido latino y tradicional en la música pop, por medio de la combinación de los procesos de grabación y mezcla.
- Mediante la realización de una producción discográfica de alta calidad, adquirir nuevas habilidades y experiencias en el campo profesional.

## **2. MARCO REFERENCIAL**

### **2.1 EL POP**

Cuando se habla de pop se hace referencia a “una corriente artística de origen norteamericano que se inspira en los aspectos más inmediatos de la sociedad de consumo” (RAE). La aplicación de dicha corriente a la música significó un cambio en el modo de producirla y percibirla. Por otro lado, gracias a la invención del gramófono en el siglo XIX por Emile Berliner, existe la posibilidad de masificar un producto musical (Canción, disco, álbum, tema, etc.) y que éste sea escuchado por un gran número de personas. La combinación de ambos sucesos desemboca en la producción de una música más ligera y digerible, que responde a las necesidades y cultura de las masas, es decir, en lo que actualmente se conoce como música pop.

La música popular siempre ha estado dirigida por la tecnología de masas, la comunicación y la dinámica comercial de la cultura occidental del siglo XX. Con todo lo bueno y todo lo malo, su gran variedad refleja las influencias y las complejidades de dicha cultura. (Gregory, 1999: 11)

Dentro de la música popular se puede encontrar una gran variedad de géneros que responden al concepto de popularidad masiva, entre los que se encuentran: el rock, el *soul*, el *hip-hop*, la salsa, el merengue, la cumbia, el vallenato y el pop, entre otros. El género pop se ha tratado de definir a lo largo del tiempo, sin llegar a un concepto unificado, debido principalmente a una confusión que se originó en los años 60, cuando la línea divisoria entre el género pop y el género rock se volvió difusa. No obstante, se podrían encontrar algunos elementos que diferencian al rock del pop, como la agresividad, la temática y la propuesta artística. Sin embargo, son más las características que unen ambos géneros que las que los diferencian, sobre todo en el aspecto musical.

### **2.2 MUSICA LATINOAMERICANA**

#### **2.2.1 EL BOLERO**

El bolero comenzó en el siglo XVIII al sur de España, como un baile folclórico en un ritmo de 3/4. Con el paso del tiempo, tanto el baile como las canciones que lo acompañaban se fueron transformando no solo en España sino en otros países como Cuba. Finalmente el baile desapareció y la música cambió de métrica a 2/4 o 4/4. En Latinoamérica el bolero se fue impregnando de los elementos propios de la música tradicional de diferentes países. Un país donde el bolero tuvo una gran acogida fue Cuba, donde la transformación fue tal que hoy en día se habla específicamente de bolero cubano. El desarrollo del bolero cubano fue simultáneo al del son cubano. Aunque la tradición del bolero continuó en España, ya no guarda relación con lo que sucedió en América Latina, donde el bolero se convirtió en la forma estándar de la música pop.

#### **2.2.2 EL SON CUBANO**

El son es uno de los ritmos más representativos de la música cubana y de mayor influencia en la música del Caribe. El son tradicional consistía en dos secciones: la primera cantada por un solista y la segunda repetida en forma de estribillo por un coro. En 1909 el formato típico consistía en seis instrumentos: un bajo sincopado que tocaba cuatro notas, las claves que repetían un esquema de dos por tres, el tres que punteaba el

tema y las guitarras, los bongoes y las maracas que acompañaban rítmicamente al tres. Hoy en día existen muchas variantes del son como el Changuí, el Songo, el Rucu rucu y el Son montuno, el cual fue la base rítmica de la salsa, entre otros.

### **2.2.3 LA SALSA**

En la primera mitad del siglo XX, el creciente número de inmigrantes en Nueva York, principalmente cubanos y puertorriqueños, quiso tener una identidad musical propia rescatando sus raíces. El resultado de esto fue un género basado en la música de baile cubana, especialmente el son. A pesar de que esta música se venía haciendo desde los años 30, fue solo hasta finales de los 60 que recibió el nombre de Salsa gracias al sello disquero Fania Records. En sus inicios, la salsa básicamente se diferenciaba del son en que el formato de ésta contenía secciones de vientos y percusión más grandes y su tempo era más rápido. Pero la principal diferencia entre ambos géneros era que el son se hacía en Cuba y la salsa en Nueva York. La salsa se ha convertido en uno de los géneros más destacados de Latinoamérica y a lo largo de su desarrollo se le han incorporado elementos tomados de diferentes lugares del Caribe y de USA, lo cual ha enriquecido su contenido musical.

### **2.2.4 LA CUMBIA**

El desarrollo de la música en Colombia fue bastante diferente con relación a otros países de Latinoamérica. Los indígenas eran más numerosos y, por así decirlo, más desarrollados. Por otro lado, la población negra traída del África no era solamente confinada a las costas sino que se propagó por todo el país. Estos factores determinaron radicalmente las raíces musicales del país, otorgándole una gran diversidad de ritmos entre los que se encuentran el mapalé, el bullerengue, el paseo y la cumbia, que es considerado el ritmo más importante de Colombia.

Este ritmo se hizo popular alrededor de 1820, jugando un papel de entretención entre la población indígena, campesina y negra. El llamador, el alegre, la tambora y las gaitas (macho y hembra) – como instrumentos de la cumbia – se combinan para tejer un ritmo atractivo en un compás de 2/4, cuya acentuación en el tiempo débil le da la característica principal a este ritmo. Alrededor de 1920 las orquestas empezaron a tocar cumbia, agregándole instrumentos como el bajo y los vientos. En todos los países donde logró penetrar la cumbia, las variaciones no se hacían esperar: la cumbia era interpretada a manera de otros géneros, convirtiéndose, en algunos casos, en fusiones.

### **2.2.5 EL VALLENATO**

El vallenato es la derivación más importante de la cumbia. En sus inicios era llamado música de provincia y, al igual que su antecesor, combina elementos africanos, europeos e indígenas en su instrumentación y ritmos. Los instrumentos que caracterizan actualmente al vallenato han tenido una evolución desde sus inicios hasta nuestros tiempos. El formato actual de este género consta de: guacharaca, acordeón, caja y bajo.

Existen cuatro ritmos base en el vallenato: el son (diferente al cubano), el merengue (diferente al dominicano), el paseo y la puya.

Este género salió de la provincia gracias a Carlos Vives, gran figura que, además de recopilar las obras tradicionales, fusionó el vallenato con otros géneros como el rock, para así difundirlo internacionalmente; y con la colaboración del compositor colombiano Kike Santander, el vallenato se estableció como una potencia en el pop latino.



## 2.3 EL POP LATINO

El pop latino es un género musical que se dio como resultado de la transformación del bolero al entrar en contacto con los elementos característicos del pop de los años 60 y 70. Simultáneamente, en Estados Unidos surgió un centro para la producción de música latina: Miami, donde los exiliados de Cuba que allí residían, buscaban encontrar un nuevo lenguaje que les permitiera mantener sus tradiciones, pero que a la vez fuera una idea americanizada e internacionalizada de la cultura cubana<sup>1</sup>.

Entre los pioneros del género se encuentran el cantante español Julio Iglesias y el grupo conformado por Gloria y Emilio Estefan: Miami Sound Machine.

Miami Sound Machine puso sobre el tablero una dinámica mezcla de percusión latina y potentes metales, aderezada con ritmos disco y letras en inglés. La combinación [...] convirtió canciones como "conga" en éxitos internacionales, preparando así el terreno para lo que muchos llaman ahora la "explosión de la música latina" de finales de los 90. (Allen, 2007: 292)

Entre los artistas más predominantes del pop latino se encuentran: Ricky Martin, Enrique Iglesias, Chayanne, Marc Anthony, Jennifer López, Juan Luis Guerra, Luis Miguel, Shakira, Alejandro Sanz, Carlos Vives, entre otros.

En la actualidad el pop latino es un género que se ha ramificado (e.g. tropipop, bachata, tecnocumbia, etc.) y que continúa en constante desarrollo gracias a diversas propuestas artísticas y estilos que se han reforzado con el uso de músicas tradicionales de los distintos países exponentes de este género.

## 2.4 GRABACIÓN

Los avances tecnológicos que dieron pie a la grabación sonora, es decir, la captura y almacenamiento de sonidos para su posterior reproducción, han tenido un fuerte impacto en el desarrollo de la industria musical. El hecho de poder reproducir una y otra vez una interpretación musical permitió poder llevar diferentes tipos de música a muchos más lugares y de cierta forma inmortalizarla. Hoy en día la grabación es un proceso indispensable, por lo menos en cuanto a música comercial se refiere, por el que debe pasar un artista para dar a conocer su producto.

El ingeniero de grabación es quien se encarga de capturar de la mejor forma posible las interpretaciones de los músicos.

El ingeniero debe ser capaz de expresar la música del artista y los conceptos del productor en el medio de la tecnología de grabación. Actualmente este trabajo es mejor clasificado como una forma de arte, ya que tanto la música como la grabación tienen una naturaleza subjetiva y se basan en los gustos y la experiencia de los involucrados (Miles y Runstein, 2005: 18. T de A)

---

<sup>1</sup> Concepto tomado de *Ritmo Latino: la música latina desde la bossa nova hasta la salsa* p.142

### **2.4.1 GRABACIÓN ANÁLOGA VS GRABACIÓN DIGITAL.**

Existen dos tipos de grabación: la análoga y la digital. En la grabación análoga se utilizan micrófonos para convertir las variaciones de presión sonora en voltajes eléctricos. Luego, dichos voltajes son convertidos en un patrón y almacenados bien sea en cintas magnéticas, medios ópticos, entre otros. Una desventaja de este tipo de grabación es que los reproductores no pueden diferenciar entre las señales de audio y las interferencias o ruidos.

Por otro lado, la grabación digital convierte las ondas eléctricas provenientes de los micrófonos en una serie de números binarios, donde cada uno representa la amplitud de una señal en un punto temporal único. Dicha serie es codificada para que el sistema de reproducción pueda diferenciar las señales deseadas de las no deseadas. Éste es el tipo de grabación más empleado en la actualidad.

### **2.4.2 GRABACIÓN MULTIPISTA.**

La grabación multipista (*multitrack*) es el método de grabación más común actualmente. Al parecer su invención se dio por parte de la compañía Ampex en la década de los 50. Este método, que se emplea indiferentemente del tipo de grabación, consiste en grabar por separado diferentes señales de audio. Entre las ventajas de este método, se encuentran: poder grabar varias tomas de un mismo instrumento; si es necesario, poder añadir nuevas pistas posteriormente; y el aislamiento de los demás instrumentos al tener un canal individual (bien sea mono o estéreo) por instrumento, lo que amplía el rango de posibilidades para modificar el sonido en etapas posteriores de la producción como la mezcla.

### **2.4.3 CARACTERÍSTICAS DE LOS MICRÓFONOS.**

Como se mencionó anteriormente, los micrófonos hacen posible la grabación debido a que son los encargados de convertir las ondas sonoras en ondas eléctricas. Teniendo como punto de partida la manera en que operan, es decir, cómo traducen energía acústica en energía eléctrica, los micrófonos se pueden clasificar en tres grupos: los dinámicos, que emplean una bobina para realizar inducción electromagnética (cuando hay un campo magnético y un material conductor traspasa las líneas del campo, se crea una corriente eléctrica dentro del material); los de cinta, que también funcionan bajo el principio de inducción electromagnética, pero en lugar de emplear una bobina usan una cinta muy delgada; y los de condensador, que a diferencia de los dos anteriores, usan un principio electrostático, en el que el diafragma del micrófono está constituido por dos capas que conforman un capacitor o condensador, el cual almacena energía eléctrica. Debido a esto, todos los micrófonos de condensador requieren de una fuente de alimentación, bien sea externa o interna, para poder operar.

Otra característica de los micrófonos es la manera en que reaccionan a la dirección de la que proviene la fuente, lo que es conocido como patrón polar. Los patrones polares serán descritos a continuación:

Omnidireccional, donde el micrófono captura el sonido igualmente en cualquier dirección.

Unidireccional, donde el micrófono capta las señales provenientes de la parte de enfrente y cancela las de la parte de atrás. Entre este patrón se encuentran el cardioide, supercardioide, hipercardioide, etc. Por último, está el patrón bidireccional, donde el micrófono captura las señales del frente y de atrás y cancela las de los lados.

Por otro lado, en cuanto al comportamiento del micrófono, se encuentran la respuesta en frecuencia y la respuesta transiente. La primera hace referencia, por medio de una curva, a qué frecuencias es capaz de captar el micrófono y cómo se comporta a lo largo del

espectro audible. La segunda tiene que ver con el tiempo que tarda en reaccionar el micrófono a las ondas sonoras que lo golpean. Esta característica es fundamental a la hora de comparar la calidad de los micrófonos: los dinámicos tienen el diafragma más pesado de los tres tipos de micrófonos y por ende su respuesta transiente suele ser lenta; los de cinta tienen un diafragma más liviano, lo que los hace más rápidos en reaccionar que los dinámicos. Pero lo más eficientes son los de condensador, ya que su diafragma se caracteriza por ser supremamente liviano.

#### 2.4.4 TÉCNICAS DE MICROFONÍA.

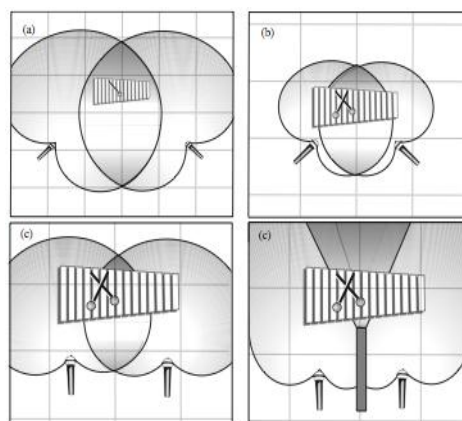
Al ubicar un micrófono para capturar una fuente determinada (que puede ser un instrumento o un grupo de instrumentos) se pueden encontrar básicamente dos técnicas: microfónica cercana (ubicarlo de cerca) o microfónica lejana (ubicarlo de lejos). Cabe aclarar que la técnica empleada varía de acuerdo a las situaciones específicas y es el ingeniero quien decide, por medio de la experiencia, qué técnicas y qué tipo de micrófonos emplear de acuerdo al caso en particular.

#### Técnicas de microfónica estéreo

Las técnicas de microfónica estéreo involucran el uso de dos micrófonos para crear una imagen estéreo. Estas técnicas se pueden separar en: coincidentes, no coincidentes y espaciadas. A continuación se explican las técnicas más comunes.

#### Par espaciado

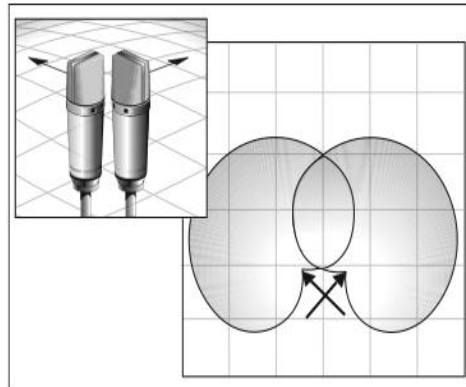
La intención de esta técnica es obtener una imagen estéreo general. Se emplean dos micrófonos omnidireccionales o direccionales del mismo tipo, a la misma altura y separados. Entre más separados se encuentren los micrófonos, más amplia es la imagen estéreo. Esta técnica puede generar problemas de fase. (Imagen tomada de Recording Tips for Engineers. Página 31)



#### Técnica X-Y

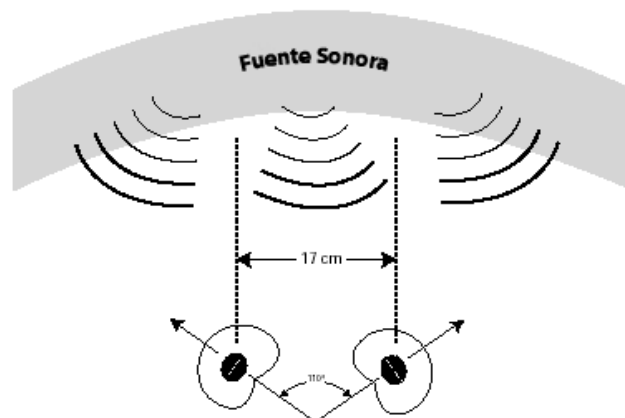
Es una técnica coincidente, en la que se ubican dos micrófonos del mismo modelo con patrón polar cardioide. Las cápsulas deben estar lo más cerca posible, a la misma altura y en un ángulo que puede variar entre 90 y 130 grados. Se apunta la unión entre los micrófonos a la fuente. Entre mayor sea el ángulo, más abierta es la imagen estéreo. Sin embargo, hay un punto en que el ángulo es tan amplio que se crea un hueco en el centro. Esta técnica produce una muy buena imagen estéreo y elimina los problemas de fase

debido a la proximidad de los micrófonos. (Imagen tomada de Recording Tips for engineers Página 30)



### ORTF (No coincidente)

Esta técnica fue diseñada por la *Office de Radiodiffusion Télévision Française*. Se ubican dos micrófonos cardioide en un ángulo de 110 grados y a una distancia horizontal de 17 cm. (Imagen tomada de <http://m-pulso.m-audio.com/articles/january2004/microfonos.php>)



### 3. COMPOSICIÓN Y ANÁLISIS

El proceso compositivo es diferente en cada compositor, sobre todo en cómo surge la idea principal sobre la que se construye la composición. De hecho, no existe una sola forma de abordar el proceso creativo, sino que cada quien tiene varias maneras de hacerlo. Hay quienes idean melodías o armonías, y con base en ello construyen las letras, para posteriormente ocuparse del resto de elementos. Otros, escriben una letra y consecutivamente realizan el desarrollo musical de las canciones. En el caso particular de esta producción, la compositora tiene tres formas básicas para abordar el proceso compositivo de un tema, aclarando que la enumeración no tiene ningún fin jerarquizante. En primera instancia, el proceso puede partir de alguna idea musical, ya sea melódica, armónica o una combinación entre éstas. Dicha idea puede variar desde un intervalo hasta una frase completa. El concepto de idea musical también puede incluir un ritmo implícito en la melodía y/o armonía.

En segunda instancia, se puede abordar el proceso desde un desarrollo lírico, donde por lo general, las letras sugieren cierto tipo de melodías dado el desarrollo temático. Cabe aclarar que, aún así, las sugerencias de este tipo siempre serán subjetivas, dependiendo de la experiencia propia de cada compositor.

Finalmente, la composición puede surgir desde la combinación de una idea musical y una idea lírica que aparecen de manera simultánea. La compositora, en cualquiera de los casos, desarrolla las canciones por partes, en vez de elaborar los elementos de principio a fin. Así, puede componer inicialmente un coro, o una estrofa, teniendo en cuenta las secciones estándar del género pop, conformadas por estrofas y coros.

Luego de este proceso de creación, viene un desarrollo técnico basado en los conocimientos adquiridos en el ámbito académico de la universidad. Se empiezan a utilizar técnicas de desarrollo motivico que no solo son aplicables a las melodías sino que son extensivas a casi cualquier idea musical como armonías, ritmos, entre otras. También se hace uso de técnicas de re-armonización que, en el caso de la compositora, no se realizan en la pre-producción sino, por lo general, en el mismo proceso compositivo. Cabe aclarar que muchos de estos desarrollos técnicos se hacen de forma mecánica, gracias a la asimilación que se ha ido adquiriendo a través de la etapa universitaria, utilizándolos de manera recurrente.

Para ilustrar el desarrollo técnico que se ha mencionado anteriormente, se va analizar de manera general aspectos musicales como formas, melodías, armonías y ritmos dentro de las canciones del disco.

Para entrar de lleno al análisis, se debe entender lo que representa este tipo de música dentro de las definiciones que suelen estar presentes en los géneros populares.

Luego de escuchar este álbum, muchos de los oyentes empiezan a indagar sobre la música que en él perciben. ¿Qué tipo de música es? Se preguntan refiriéndose específicamente al género; ¿qué estilo tiene esta música?, ¿a la música de qué artistas se parece?, son otras de las preguntas que surgen a la hora de escuchar por primera vez algo diferente. Al intentar responder a tales preguntas, surgen dos palabras primordiales que de una u otra forma caracterizan el contenido del disco: “pop” y “latino”. Para entender por qué se genera esta respuesta, es necesario definir los siguientes conceptos:

- **Fusión:** en música, este término se puede entender de diversas formas. Posiblemente, la más conocida se refiere a “un estilo musical que se dio a mediados de los años 70 llamado jazz-rock” (Kernfeld. 2010. T de A) Sin embargo, aquí se utilizará el término para hacer referencia a la unión e interacción de diferentes elementos musicales.

Históricamente hablando, la fusión ha sido recurrente no solo en la música, sino prácticamente en todas las expresiones culturales del ser humano: “la historia de la cultura no es otra que la historia de préstamos culturales” (Said. 1996) Es por esto que al abordar conceptos musicales como género y estilo, es necesario entender la fusión como parte estructural de la configuración de dichos conceptos: ningún género, por puro que sea, está exento de la unión de elementos provenientes de diferentes contextos.

- **Género:** En la música existen diversas características que ayudan a definirla. Cuando en varias obras musicales se presentan repeticiones de éstas características, dichas obras pueden enmarcarse en categorías, llamadas “géneros” en la música.

- **Estilo:** Este término tiene múltiples definiciones: para algunos es sinónimo de género, para otros es simplemente la forma en que se relacionan los elementos musicales, pero para este análisis se tendrá en cuenta la definición de estilo como “lo que distingue una

interpretación de otra, un compositor de otro, el trabajo de un artista de otro, etc.”<sup>2</sup> El estilo será entendido entonces como la particularidad que diferencia una música de otra, a pesar de pertenecer al mismo género.

Quedando claros los anteriores conceptos, se analizarán las características generales de la música del álbum, para así categorizarla dentro de un género musical, teniendo en cuenta que a pesar de ser clasificada, tiene diferencias estilísticas y por ende se trata también de una fusión.

Esta música se basa en un concepto ligero, fácil de entender, lleno de melodías de fácil recordación. Hace uso de progresiones básicas adornadas con armonías poco convencionales, que a su vez sirven para modular, colorear, generar tensiones, entre otras funciones. Las letras expresan por lo general sentimientos como amor, soledad, esperanza, nostalgia, felicidad, etc. El formato instrumental general incluye batería, percusión menor, bajo eléctrico, guitarras acústicas y eléctricas, piano y teclados, instrumentos de viento, violín y voces. En cuanto al ritmo, se utilizan patrones anglosajones y latinoamericanos. La textura es en esencia homofónica, y se manejan tres planos en la orquestación:

1. Melodía
2. Contramelodía
3. Acompañamiento

Todo el conjunto de las anteriores características permiten identificar la música en el género conocido como pop latino.

Se puede pensar el pop latino como una combinación entre música pop y elementos latinos, pero esto conlleva a encontrar una amplia gama de posibilidades, ya que en los diferentes países que constituyen Latinoamérica, la diversidad musical es inmensa: no es lo mismo incorporar elementos de la música tradicional de un país como Argentina dentro de un contexto pop, que utilizar elementos de la música colombiana, cubana, mexicana, entre otros. Por otro lado, siendo más específicos, cada país tiene sus regiones, y cada región tiene su música tradicional. Es esta gran gama de posibilidades lo que muestra que la interpretación del pop latino varía según el país donde se da: cada compositor puede incluir en su creación elementos de diversas músicas tradicionales y es así como construye su estilo dentro del género.

Para entender el estilo que tiene la música de este álbum, se deben tener en cuenta cuatro géneros musicales básicos que entran a fusionarse: el pop, la salsa, la cumbia y el vallenato. A continuación, se hará una breve explicación técnica de los elementos que fueron empleados de cada género, y de cómo se realizó la fusión *grosso modo*. En este punto es necesario aclarar que algunos de los conceptos que se mencionan a continuación fueron investigados en tres fuentes principales. Para el pop, “The Craft And Business Of Song Writing” de John Braheny. Para la salsa, “Salsa Guidebook For Piano And Ensemble” de Rebeca Mauleón. Y para el vallenato, “Vallenato Tradición y Comercio” de Héctor González.

En primera instancia, se hablará de **la forma**, que se puede definir de varias maneras. Una de ellas es “[en música] la estructura y configuración de las ideas musicales y el diseño planeado en el que esas áreas son repetidas, contrastadas y/o variadas” (Doezema. 1986:1. T de A).

---

<sup>2</sup> Tomado de <http://www.dolmetsch.com//>

En las canciones del **pop**, uno de los objetivos principales es mantener la mayor parte del tiempo la atención del oyente, ya que es un género dirigido a las masas. Para lograr esto, los compositores utilizan principalmente dos recursos: la repetición y el contraste. En el caso de la repetición, el oyente experimenta una sensación de comodidad al poder predecir lo que va a ocurrir musicalmente. Por otro lado, las variaciones generan contrastes que a su vez sorprenden al oyente y lo mantienen atento a lo que sucede a lo largo del tema.

Estos dos recursos se ven reflejados en las secciones que normalmente están presentes en una canción clasificada dentro del género pop y que serán descritas a continuación.

- **Introducción:** esta es una parte esencial dentro de una canción, ya que de ella depende que el oyente quede cautivado y se interese por el resto de la misma. En pocas palabras, “es un pasaje instrumental corto al principio de un arreglo que sirve para introducir la atmósfera, el carácter y la tonalidad de la música que va a seguir” (Doezema. :1986,6. T de A).

- **Verso o estrofa:** esta es una de las partes que mayor desarrollo lírico tiene, lo que permite exponer fundamentalmente la base del contexto temático de la canción. Además, es una sección que permite más flexibilidad melódica, sin perder el concepto de repetición en su esencia. La función formal de una estrofa es dibujar la silueta temática de la composición por medio del desarrollo lírico, al igual que conducir la energía musical hacia otra sección, por lo general un pre-coro o un coro.

- **Pre-coro:** esta es una sección opcional dentro de la forma de una canción pop, pero representa un mayor nivel de tensión comparándola con la estrofa. De ahí se denota su función principal, que es conducir el tema directamente hacia el coro.

- **Coro:** por lo general es la parte más simple de la canción y por ende la que más recordación genera. Su armonía, melodía y letra poseen la mínima variación posible, puesto que su esencia se encuentra en la repetición.

- **Puente:** con esta sección, lo que se busca es generar contraste, saliéndose de la repetición que se da entre estrofas y coros. En sí es una parte que debe basarse en las melodías, armonías o rítmicas que se han venido presentando a lo largo de la canción, pero también tiene que variarlas de tal forma que cumpla su función principal: contrastar. Al ser distinta a las demás partes, genera una sensación de descanso en el oyente, pues contiene nuevas ideas musicales o líricas que le dan un respiro al círculo de repeticiones. Como el pre-coro, el puente es una sección opcional dentro de la forma, y se da generalmente luego del segundo coro, aunque puede ocurrir más de una vez y en distintas partes.

- **Hook:** un *hook* no es necesariamente una sección dentro de la estructura de una canción, sino que puede ser incluido en alguna de las diferentes partes. John Braheny define el *hook* como “la (s) parte (s) que es (son) recordada (s) luego de que termina la canción”, “la parte que te alcanza y te atrapa”, “la parte que no puedes dejar de cantar (incluso si la odias)”, “el coro repetido pegajoso” (Braheny, 2002:89. T de A). Los *hooks* se pueden clasificar de tres formas diferentes: *hook* estructural, que es una sección de la canción –por lo general el coro-; *hook* instrumental, donde lo que se recuerda es una idea melódica diferente a la línea de la voz principal; y el *hook* de la historia, donde lo que el oyente recuerda es la historia narrada con la lírica de la canción.

El esquema estándar de una canción pop es:

Gráfica 1

INTRO	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>C</b>	LINK
	ESTROFA	(PRE-CORO)	CORO	

<b>A'</b>	<b>D</b>	<b>C</b>	<b>C</b>
ESTROFA	PUENTE	CORO	CORO

No sobra aclarar que esto es sólo un modelo: en la realidad las formas varían de canción en canción según el compositor, que es quien decide cómo dispone las secciones en cada caso específico.

En cuanto a **la salsa**, comparte en su base formal muchas secciones con el género pop, entre las que se encuentran la introducción, los versos, los coros y los puentes. Aunque el desarrollo de cada parte varía en cada género, si se analiza desde el punto de vista de su estructura formal, ambos poseen funciones similares. No obstante en la salsa existen elementos entre los que se destaca la improvisación, que entran a jugar un papel fundamental en su estructura y que difieren de sobremanera a la hora de compararlos con la forma del pop. Entre estas secciones se encuentran:

- La sección del montuno: en esta sección se pueden hacer coros o pregones, que son improvisaciones de la voz. Estas se alternan con las voces secundarias (*backing vocals*) y con solos instrumentales.
- La sección del mambo: se caracteriza por presentar materiales nuevos y darle un papel protagónico a los vientos, con líneas melódicas armonizadas o improvisaciones. El contrapunto es un elemento primordial en el mambo y, por lo general, es una sección instrumental.

Hablando un poco del **vallenato**, se puede decir que originalmente tenía una forma más simple, combinando sus secciones de dos maneras posibles:

- Introducción, Estrofa, Estribillo (coro)
- Introducción, Estrofa, Interludio (puente), Estribillo (coro)

Por otro lado, su introducción solía ser elaborada con motivos pertenecientes a otras secciones, pudiendo ser de la estrofa o del mismo coro.

Esta simpleza formal fue la que posicionó al vallenato como uno de los géneros más populares, porque se combinaba además con temáticas comunes, inherentes al ser humano, lo que facilitaba su total entendimiento y aceptación por parte de los oyentes.

En cuanto a las canciones del álbum, éstas emplean básicamente las secciones estándar del pop, e incluso su organización tiende a basarse esencialmente en el esquema estándar mencionado en la sección descriptiva del pop (Gráfica 1), sin seguirlo de manera estricta. A pesar de esto, algunas de las canciones emplean características del montuno o del mambo (propios de la salsa) dentro del puente (ver anexo 6: Argumentos, páginas 64-66, cc. 56-66 y Bajo las estrellas, páginas 75-76 cc. 58-65). Los vientos, en varias de estas secciones, juegan un papel importante al presentar, en algunos casos, materiales nuevos. A pesar de utilizar estas cualidades de la salsa, estos puentes siguen por lo general los principios de duración característicos del pop, mientras que en la salsa se presentan de manera mucho más extensa.

El vallenato, por su lado, está latente en una canción particular, “Cuando Estoy Contigo”, puesto que en ella se utiliza una de las formas originalmente concebidas dentro del género, haciendo su propio desarrollo, pero respetando por ejemplo el hecho de que la introducción esté construida a partir del tema que luego es expuesto y desarrollado en el coro.



Gráfica 2 (Cuando estoy contigo (anexo 6) página 1, cc. 1-3 y página 3, cc. 22-23)

The image displays a musical score for the song 'Cuando estoy contigo'. It is divided into two sections: 'INTRO' and 'CORO'. The 'INTRO' section is for 'ACOUSTIC GUITAR 2' and consists of a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, an eighth note A4, a quarter note G4, an eighth note F4, a quarter note E4, an eighth note D4, a quarter note C4, an eighth note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The 'CORO' section is for 'VOICE 1' and consists of a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. The melody is a sequence of quarter notes: G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Below the staff, the lyrics are written in Spanish: 'QUAN DO ES TOY CON TI BO HAS TAEL SI LEN CIO PUE DE CA LLAR'. The lyrics are aligned with the notes: 'QUAN' under G4, 'DO' under A4, 'ES' under B4, 'TOY' under A4, 'CON' under G4, 'TI' under F4, 'BO' under E4, 'HAS' under D4, 'TAEL' under C4, 'SI' under B3, 'LEN' under A3, 'CIO' under G3, 'PUE' under G3, 'DE' under G3, 'CA' under G3, and 'LLAR' under G3. There is a small '2' below the lyrics.

Luego de observar el concepto de forma dentro del disco, el análisis se centrará ahora en el desarrollo de **la melodía** a lo largo de la producción, indagando primero su uso dentro de los géneros más utilizados en las canciones.

Para ello, es necesario definir el concepto de melodía, que se puede ver como “el resultado de la interacción entre ritmo y entonación” (Whittall. 2010. T de A) o como “una sucesión de notas variando la entonación que tiene una forma variada y reconocible” (Kennedy. 2010. T de A)

En el género **pop**, la melodía es el elemento musical más importante, pues es lo que normalmente recuerda el oyente al recibir una muestra musical. De cualquier forma, para que una persona pueda escuchar varias veces un tema sin que se torne aburrido, es necesario cumplir con ciertas características musicales que aumenten la eficacia de la melodía. Para esto, se emplean normalmente ideas musicales cortas, con desarrollos no muy prominentes, para que se puedan memorizar con facilidad. Por otro lado, dichas ideas deben repetirse dentro de la canción, sin caer en la monotonía, la cual se contrarresta con el uso de variaciones y contrastes. Todas estas elaboraciones melódicas parten, por lo general de la idea musical con la que se inicia la canción, y dicha idea suele durar desde medio compás hasta dos compases e incluso cuatro compases en baladas. Como fue mencionado anteriormente, la monotonía dentro del tema debe ser contrarrestada con un balance entre las repeticiones exactas, las alternancias y el desarrollo de las ideas melódicas. Esta explicación sobre el funcionamiento de las melodías está dirigida al pop, pero cabe aclarar que funciona para cualquier construcción melódica de música hecha para masas como la salsa, el vallenato, o cualquier otro género.

Las características anteriormente mencionadas no son las únicas que son utilizadas a la hora de componer melodías. Hablando un poco del **vallenato** y los **géneros del Caribe**, se perciben desarrollos rítmicos en las melodías característicos de este tipo de música. Así, las líneas melódicas son pensadas de forma que contengan desplazamientos de los acentos, para así generar síncopas. A manera de ejemplo, podemos hablar del paseo (ritmo vallenato), donde el desplazamiento suele encontrarse en la segunda y octava corchea (en compases de 2/2), lo que también puede estar presente en géneros como la cumbia o el porro, entre otros.

En cuanto a esta producción como tal, el manejo melódico cumple en general con los cánones planteados en las definiciones de melodía para la música popular, tornándose bastante comercial. Sin embargo, los desarrollos son mucho más elaborados, explorando otras formas de construcción no convencionales que muchas veces son justificados por las armonías.

Gráfica 3 (Tal vez los años (anexo 6) páginas 29-30, cc. 21- 27)

Y TAL VEZ LO A NIOS NOHA GAN CA SO  
 Db: I ii IV V65/vi vi

SO ERE CU BAR LOS DE QUER COS Y DE SA QUIE TOEL PA SA DO A SI TO OSES TE LE SA NO  
 V7/vi vi V7/ii ii IV V7

- Giros melódicos poco convencionales

Existen contrastes entre las melodías elaboradas y las líneas simples, que muchas veces se ven traducidas en *hooks*. Las líneas complejas suelen utilizar intervalos como séptimas y tritonos, poco comunes en este tipo de música, para generar tensión en ciertas partes de las frases (por ejemplo en el inicio), para luego mostrar las melodías simples y generar mayor recordación en el oyente, lo que refuerza el carácter comercial.

Gráfica 4 (Argumentos (anexo 6) páginas 59-60, cc. 20-25)

ES CON DIEN DO SA TOU NA SA SON TO COS LOS HE OSES BOE ME CUL  
 PAN PO QUE VER TE Y ME DI EN OSES TO HA SI OUN E OROS

- Mayor complejidad
- Mediana complejidad
- Menor complejidad

Estos aspectos poco convencionales también suelen ser utilizados para colorear la línea melódica, adornándola y enriqueciéndola musicalmente, sin salirse demasiado de las convenciones.

Además de seguir los lineamientos del pop, existen otros métodos para mejorar de manera significativa las líneas melódicas. En el caso de este disco, la construcción rítmica de las melodías tiene una gran influencia del vallenato (ritmo de paseo, específicamente) que, combinada con los giros característicos del pop, hace una especie de híbrido que acentúa el posicionamiento de la música dentro del género llamado “pop latino”.

## Gráfica 5

### Recuerdos



### Nunca imaginé



### Música ha de ser



○ Acentos característicos de las melodías del vallenato (equivalencia en 4/4)

La melodía, como hemos visto, es un elemento musical esencial dentro de esta producción. Sin embargo, la parte armónica también es importante, ya que complementa la parte melódica y se traduce como parte fundamental del desarrollo elaborado por todos los instrumentos que la ejecutan. En la siguiente parte de este escrito se analizará cómo funciona la armonía en los géneros que se han mencionado a lo largo del documento, para luego centrarnos en el funcionamiento de la misma en el álbum.

**La armonía** se puede definir como:

La combinación simultánea de notas, para producir acordes, y sucesivamente, para producir progresiones de acordes. El término es usado descriptivamente para denotar notas y acordes combinados, y también de manera prescriptiva para denotar un sistema de principios estructurales que gobiernan su combinación (Dahlhaus. 2010. T de A).

Por otro lado, la armonía es el soporte de cualquier canción, y permite dar significado a las emociones que la melodía combinada con la lírica plantea. En otras palabras, la armonía es parte esencial del desarrollo musical de cualquier tema.

En la parte armónica de la música existen tres niveles de acordes. En el primer nivel, que es el más básico, están las triadas. En el segundo se encuentran los acordes con séptima. Finalmente, en el tercero están los acordes complejos o con agregados.

La sucesión de tales acordes, sea por niveles o por combinación entre ellos, genera ciclos completos en los cuales se llega a puntos de tensión que reposan en cadencias. Esto se conoce como **progresión armónica**.

Pueden existir dos tipos de progresiones armónicas. Las diatónicas, cuyos acordes están formados en su totalidad por notas estructurales de una tonalidad mayor o menor; y las cromáticas, que pueden contener acordes construidos con una nota o dos notas no estructurales dentro de la escala.

Definido esto, se puede describir el comportamiento armónico de los géneros que se han usado fundamentalmente en la creación musical del álbum.

En el pop, por ejemplo, se busca la simplicidad armónica, pero al estar influenciado por el jazz, no solo utiliza el nivel básico de construcción de acordes, sino que busca un equilibrio entre los tres niveles antes mencionados para lograr diferentes colores sin saturar al oyente. Así mismo, utiliza mayormente progresiones diatónicas. Sin embargo, al usar los niveles avanzados de construcción de acordes, automáticamente desemboca en la implementación de progresiones cromáticas. Éstas son utilizadas para resaltar ciertas funciones armónicas dentro de la progresión (dominantes secundarias), enriqueciendo mediante el uso de acordes complejos los colores presentes en el tema. También sirven para hacer procesos moduladores, los cuales hacen parte de un desarrollo tonal dentro de la canción.

Por su lado, la salsa ha estado en constante contacto con el jazz, y ambos géneros se han influenciado mutuamente. La complejidad armónica característica del jazz se ve reflejada en las construcciones de la salsa, mostrando el uso de acordes muy elaborados que se traducen en una mayor complejidad no tan presente en el pop, género que debe ser mucho más equilibrado. Dentro de la salsa, es posible encontrar triadas, pero es mucho más característico el uso constante de acordes con séptima y con agregados, puesto que permite progresiones cromáticas al mayor nivel posible, sin llegar a ser tan conceptual como el jazz. La progresión por cuartas, por ejemplo, es característica en el género de la salsa.

El vallenato, a diferencia de la salsa, se caracteriza esencialmente por usar triadas y progresiones diatónicas. En sus inicios, se hacía uso de las funciones de tónica, dominante y algunas veces de subdominante, pero a medida que ha pasado el tiempo, su evolución ha permitido la utilización de acordes sustitutos para estas funciones. Incluso el uso de dominantes secundarias se ha ido implementando, aunque no es lo común. A pesar de esto, las progresiones continúan siendo diatónicas y las modulaciones son raras, excepto en tonalidades menores, donde por lo general se modula a la relativa mayor y se hace uso de las escalas armónica y natural.

Armónicamente, las canciones del disco se basan en lo anteriormente descrito. Así, en general se utilizan los tres niveles de acordes a la manera pop, pero con una leve tendencia a hacer mayor uso de acordes con séptima y agregados, lo que acerca la composición a la salsa, sin dejar de lado el concepto pop. Por otro lado, el uso de los acordes varía de acuerdo a cada canción, aunque emplea extensamente acordes cromáticos y armonías de gran riqueza y complejidad. La riqueza armónica radica en el uso de préstamos modales, dominantes secundarias, cambios en las cualidades de los acordes, armonizaciones por colores, entre otros recursos compositivos. Hablando específicamente del álbum, se puede decir que todas las canciones tienen progresiones diatónicas, pero también utilizan progresiones cromáticas atípicas tanto para el pop como para la salsa. Dichas progresiones están por lo general justificadas por el proceso compositivo, en el desarrollo de la melodía – que permite una mejor explotación de la armonía –, por los eventos musicales que ameritan un desarrollo armónico más elaborado, por la conducción de las voces dentro de la armonía, entre otros aspectos que pueden comprenderse más fácilmente remitiéndose a los análisis individuales de cada tema (ver anexo 6 Tal vez los años, páginas 28-29, cc.14-21 y Argumentos, página 66, cc. 67-72 ).

Luego de ver el comportamiento armónico general de la producción, se puede hablar de uno de los elementos más inherentes a la música: el ritmo.

El ritmo es un concepto bastante difícil de definir. El término puede ser comprendido de la siguiente forma:

Cubre todo lo que pertenece al aspecto del tiempo de la música como un aspecto distinto de la afinación. Incluye los efectos de los *beats*, acentos, compases, agrupación de notas en *beats*, agrupación de *beats* en compases, agrupación de compases en frases, etc. Cuando todos estos factores son tratados juiciosamente por el intérprete sentimos y decimos que el intérprete posee un “sentido del ritmo”. Puede haber ritmo “libre” o “estricto” (Kennedy. 2010. T de A).

Otra forma de verlo, es como la organización de distintos pulsos y acentos dentro del tiempo, generando en el oyente la sensación de presencia de una estructura.

En sí, el ritmo se puede entender como la unión de los patrones característicos de un género e incluso puede ser sinónimo de lo que se denomina “subgénero”. En el ámbito popular, por ejemplo, es común escuchar expresiones como “el ritmo de son”, “el ritmo de cumbia (que en realidad es un género)”, “el ritmo de rumba”, etc., lo que denota el gran sentido del término, ya puede ser desde un elemento estructural de una melodía, hasta un género en todo el sentido de la palabra, pasando incluso por patrones característicos de subgéneros.

Por otro lado, dentro del ritmo se puede encontrar un término recurrente, el *groove*, que suele definirse en el ámbito del jazz como:

Un patrón repetido persistentemente, y ha sido definido por Feld desde una perspectiva etnomusicológica como un sentido no específico pero ordenado de algo que se mantiene de un modo distintivo, regular y atractivo, atrayendo la atención del oyente. (Kernfeld. 2010. T de A).

La música no se puede concebir sin ritmo. Dentro de la música popular, y más aún dentro de la música comercial, el ritmo es determinante para definir un género y, si se habla más específicamente, para darle individualidad a una canción. Como ya se ha dicho, las melodías son demasiado importantes en estos géneros y, sin ritmo, dichas melodías ni siquiera podrían existir.

El ritmo está presente en los tres planos de orquestación. En la melodía principal, en el contrapunto y, por último, pero no menos importante, en el acompañamiento. Este tercer plano (acompañamiento) está compuesto básicamente de tres factores: patrones rítmicos de los instrumentos que están ahí; el ritmo armónico cambiante gracias a los instrumentos armónicos; y el ritmo compuesto que se genera con la combinación de los patrones rítmicos de cada instrumento. En este texto se entenderá *groove* como el resultado de la combinación de los patrones rítmicos con el ritmo armónico y con los diferentes timbres que entran a jugar para formar un solo bloque con sentido general y que produce un efecto de movimiento circular, por lo que la gente lo califica como “ritmo”. El *groove* es el que le da particularidad a tal o cual canción, y un buen *groove* se traduce en una buena aceptación por parte del público.

A continuación se van a analizar los aspectos rítmicos de los diferentes géneros que se han utilizado para elaborar la música de esta producción.

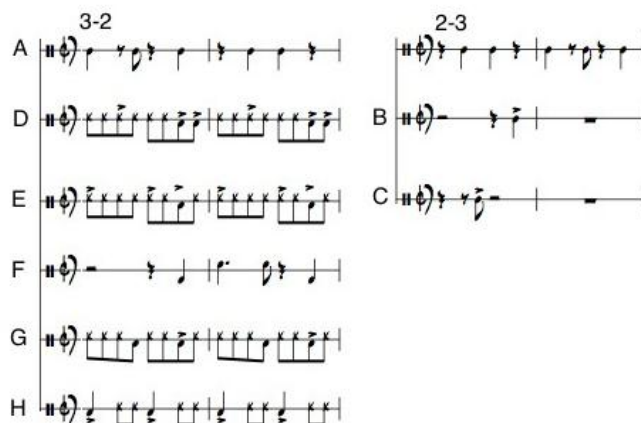
Como se mencionó en el marco referencial, existe una línea difusa entre el pop y el rock, lo que dificulta diferenciar los patrones rítmicos de cada género. Sin embargo, se pueden encontrar características descriptivas que pueden dar cuenta, en el caso de este análisis, del ritmo del pop: los ritmos por lo general denotan una métrica estable, marcando los tiempos de forma cuadrada y reafirmando las llegadas a los primeros tiempos de cada compás (por lo general el pop se escribe en 4/4). Esto no significa que haya ausencia de síncopas, pero lo general es que el ritmo no sea, en su esencia, sincopado, y éstas se utilizan sobre todo para variar los patrones rítmicos, sin introducirlas como parte fundamental del género.

Gráfica 6 (Ejemplos de patrones rítmicos del rock-pop)



Por su lado, la salsa basa su individualidad en los patrones rítmicos que la componen, y es la combinación de esos patrones la que le proporciona al género su riqueza característica. El patrón rítmico llamado clave, es sobre el cuál se construyen el resto de los patrones (Gráfica 7 A). Cada patrón individual cumple su ciclo en un compás. Pero, como en la salsa todos los patrones se construyen alrededor de la clave, es necesario duplicar cada uno de éstos, para poder entender el sentido general de la interacción de ambos ritmos. Por lo general, estos patrones rítmicos están llenos de síncopas, acentuando básicamente la cuarta negra en un compás de 2/2, lo que es conocido como ponche (Gráfica 7 B). Por otro lado, también es acentuado de manera general el contratiempo de la segunda negra en un compás de 2/2, y se conoce como bombo (Gráfica 7 C). La conga se mueve por varios patrones rítmicos dentro del género. Algunos de éstos son el tumbao, que acentúa la segunda y la cuarta negra del compás (Gráfica 7 D); la pachanga o caballo, que acentúa la primera, tercera y cuarta negra del compás (partes débiles) (Gráfica 7 E); el guaguancó, que acentúa los tres primeros tiempos de la clave, adicionándole un impulso producido en la cuarta negra del segundo compás del patrón (Gráfica 7 F). Los bongoes utilizan, entre muchos, un patrón llamado “martillo”, que acentúa también la cuarta negra (Gráfica 7 G). Y el cencerro, por su parte, posee un patrón que acentúa la primera y tercera negra (Gráfica 7 H).

Gráfica 7 (Ejemplos)

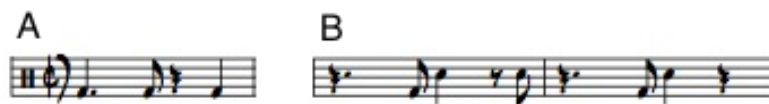


Existen muchos otros patrones, que son variaciones o uniones de varios patrones, comúnmente utilizados por la batería. A continuación se mostrarán varios ejemplos.

1. Bombo (variación) (Gráfica 8 A)

2. *Backbeat* sincopado (golpe de bombo en el *kick* con el redoblante acentuando la tercera negra) (Gráfica 8 B)

Gráfica 8



El bajo, por su lado, además de tener una función armónica, también cumple una función rítmica que entra a jugar con los otros patrones, enriqueciendo así el resultado polirítmico de la salsa. El tumbao del bajo acentúa el contratiempo de la segunda negra y cuarta negra, esto apoyando acentos importantes que se han mencionado a lo largo del texto.

Gráfica 9



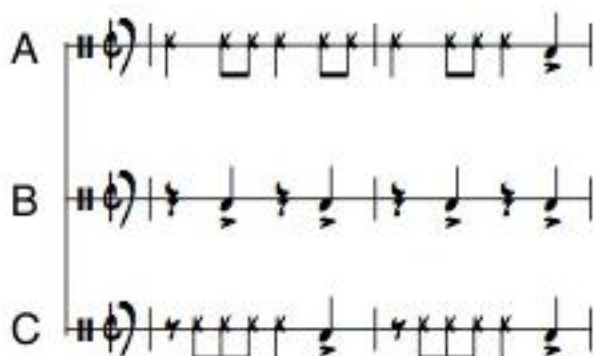
El piano, al igual que el bajo, es parte fundamental dentro de la estructura rítmica de la salsa, ya que figura la armonía con patrones repetitivos. Esta figuración de la que se habla, hace referencia al llamado “montuno” por algunos libros de teoría de la salsa, mientras que de manera popular, es referido como “tumbao” del piano. Cabe aclarar que, en la actualidad, la función del pianista no se limita a hacer *obstinatos* de la armonía sino que también puede cumplir funciones como apoyos rítmico-armónicos, aportes de timbres por juego de registros, entre muchas otras. Cuando cumple la función rítmica, se le permite más improvisación y libertad de movimiento, por lo que puede salirse de la idea de *obstinato*, y enfocarse en producir otros efectos que enriquezcan la música.

En cuanto al vallenato, rítmicamente se puede hablar de la presencia de acentos simultáneos en los diferentes instrumentos que lo componen. La guacharaca, por ejemplo, se encarga de los acentos tésicos, mientras que la voz, la tumbadora (la conga) y la caja acentúan las anacrusas, jugando entonces con la guacharaca. Por su lado, la guitarra apoya los acentos de la voz en la octava corchea (en compases de 2/2). El uso permanente de síncopas en este género es evidente. De hecho los diferentes ritmos del vallenato dan cuenta de esto: el paseo (como la cumbia) acentúa la cuarta negra. En éste último se acentúa también la segunda corchea, lo que se considera característico de éste ritmo. Estas dos características (el acento en la segunda y octava corcheas) le dan un carácter particular a las melodías del paseo (Gráfica 2 y 5).

Finalmente, en la cumbia, como en la mayoría de ritmos del caribe, no se puede negar la existencia de la síncopa en su esencia rítmica. Sus instrumentos característicos son los encargados de mostrar esta cualidad. Así, por ejemplo, la tambora tiene un golpe particular en su parche, que acentúa la cuarta negra (en compases de 2/2) (Gráfica 10 A). Por otro lado, el llamador acentúa los tiempos débiles dentro de la métrica (tercera y cuarta negra) (Gráfica 10 B). El alegre se dirige también hacia la cuarta negra, pero la

improvisación se vuelve un factor importante para el mismo (Gráfica 10 C). Como la cumbia es un género esencialmente percusivo, al improvisar, el alegre pasa a tomar el primer plano y, por ende, el papel protagónico en muchas de las piezas del género.

Gráfica 10

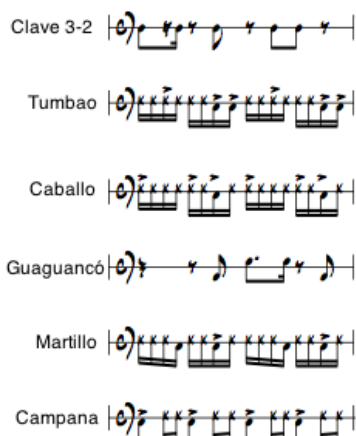


Los ritmos dentro de esta producción tienen un trabajo excepcional, ya que *grosso modo* utiliza todos los elementos mencionados anteriormente.

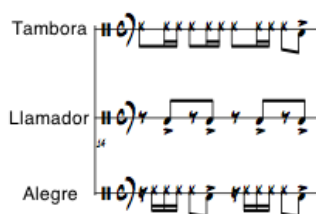
En materia de métricas, es sabido que la mayoría de los ritmos del caribe se escriben convencionalmente en 2/2, ya que genera una sensación de espacio que permite a los músicos tocar con mayor sentimiento. De hecho, la salsa es un género que se construye rítmicamente sobre la clave, que dura dos compases en 2/2. Sin embargo, las bases sobre las cuales se han construido la mayoría de las canciones de este disco son los patrones del pop o el rock, cuya convención métrica ha sido siempre 4/4. Por ello se han modificado las métricas utilizadas en ritmos del caribe, y se ha hecho la conversión de 2/2 a 4/4. Así, la clave en vez de durar dos compases, tendrá una duración de uno solo, haciendo una equivalencia de blanca igual a negra. Esto genera entonces que todo el resto de los patrones utilizados como el tumbao, el *backbeat*, el martillo, entre otros, sigan el mismo principio de equivalencia, y puedan ser entendidos en la métrica pop que hemos mencionado. De este modo, toda blanca se convierte en negra, toda negra en corchea, y así sucesivamente, dejando las síncopas características de lo latino en los contratiempos de negra.

Gráfica 11

Patrones rítmicos de la salsa en 4/4



Patrones rítmicos de la cumbia en 4/4





La clave en esta escritura se siente más cuadrada, pero como está mezclada con el pop toma otro carácter.

En cuanto a los patrones rítmicos, se pueden encontrar varias posibilidades de combinación entre los diferentes instrumentos, generando diferentes fusiones.

La percusión, por ejemplo, puede dividir sus instrumentos para que unos hagan un patrón característico del pop (la batería, por ejemplo), mientras que otros hagan al mismo tiempo uno característico de los ritmos latinos (por ejemplo: salsa, vallenato o cumbia) lo cual se traduce en una superposición rítmica (Bajo las estrellas (anexo 6), pág 69, cc. 6-9). Por otro lado, algún instrumento puede estar haciendo un patrón que combine acentos del pop y acentos sincopados característicos de alguno de los ritmos latinos, lo que podría llamarse un ritmo compuesto (Como el mar (anexo 6), pág 46, cc. 5-8). Otra posibilidad es utilizar un patrón rítmico específico de un género (pop, por ejemplo) en una sección de una canción, y en otra sección cambiarlo al patrón de otro género (cumbia, puede ser), lo cual ayuda sin duda a articular mejor las secciones del tema.

Las opciones también son variadas en los instrumentos armónicos. En algunos casos, las armonías se pueden dar en redondas, lo que disminuye el movimiento y se resume en juegos con colores y timbres. En otros casos, estos instrumentos pueden hacer patrones rítmicos propios del pop apoyando los instrumentos percutivos que hagan también estos patrones o contrastando si están haciendo ritmos latinos. Esto también aplica en sentido contrario, de tal forma que los instrumentos armónicos hagan patrones latinos para apoyar o contrastar ritmos que ejecuta la sección percutiva. Hablando más específicamente del bajo, es un instrumento que amarra en general el *groove*, proporcionando piso al utilizar las notas fundamentales de la armonía, pero a la vez apoyando rítmicamente la percusión y los otros instrumentos armónicos. El bajo juega en sí un papel neutral dentro de la combinación entre el pop y lo latino, porque debe expresar la claridad métrica en cada tema.

La sección de vientos también juega un papel primordial en la concepción rítmica, ya que por lo general está apoyando cortes determinantes en los temas, además de acentos generados ya sea por los ritmos latinos, del pop, o por la combinación de ambos. Además, al hacer contrapunto a la voz principal o a los *backing vocals*, genera una sensación de contraposición rítmica que también cobra importancia dentro del análisis del ritmo.

Finalmente, los ritmos creados en las melodías de la voz principal del disco tienen un toque especial, tomado de la música del caribe (esencialmente del vallenato, que es la influencia más cercana de la compositora). Estas líneas acentúan constantemente los contratiempos, sobre todo del segundo y cuarto tiempo. Esta construcción, combinada con los giros melódicos del pop, hace que las melodías sean completamente amoldables dentro de los géneros que se han concebido dentro de esta producción, y que de paso sea un elemento unificador: apoya tanto los ritmos y modismos del pop como los elementos latinos, presentes en las canciones (Gráfica 5). Básicamente, las melodías han sido concebidas desde su creación dentro de lo que se ha llamado pop latino.

#### 4. PRE-PRODUCCIÓN

La etapa de pre-producción contiene varios aspectos a tener en cuenta. Entre ellos, se encuentra la elaboración de los arreglos y las maquetas, que se hacen simultáneamente. La tecnología MIDI es en este caso aliada del compositor y/o arreglista, ya que contiene sonidos que se asemejan en color a los instrumentos que se quieren introducir en la producción, lo cual permite tener una idea sonora completa y cercana de la música de las canciones. Aunque esto es de gran ayuda, es necesario que el arreglista tenga un profundo conocimiento acerca del funcionamiento de cada instrumento, para poder

escribir ideas propias del lenguaje de cada uno de ellos. Este conocimiento se adquiere a través de la academia, más específicamente en el área de instrumentación, materia fundamental dentro de los estudios musicales del compositor. Otro aspecto esencial es el aprendizaje de la orquestación, que permite conocer la configuración de los diferentes planos presentes en cada tema, para así poder definir las funciones de cada instrumento dentro de la imagen de cada canción. En esta etapa se determinan los instrumentos que conforman la base de la canción, que en resumidas cuentas se encuentran en el tercer plano y llevan lo que se ha llamado *groove*. El primer plano, hablando de la melodía principal de la voz, ha sido determinado en el momento de la composición, aunque muchas veces otros instrumentos toman ese lugar en varias secciones de la canción, y éstos se definen en el transcurso de la elaboración del arreglo.

El arreglo tiene unos principios de elaboración bastante sistemáticos, que desembocan en la conjugación de todos los elementos musicales de una canción y permiten una mejor asimilación por parte de los músicos que participarán en la grabación de la producción.

Así, inicialmente se crea una base rítmica llevada por la batería y el bajo. Esta base es luego complementada con *loops* que pueden hacer parte de la versión final del arreglo, o pueden ser reemplazados en la etapa de grabación por instrumentos de percusión reales. Posteriormente, se incluyen instrumentos de percusión menor que ayudan a definir mejor la imagen rítmica básica, percutiva y global de la canción.

Luego, sobre esta base rítmica, se empieza a hacer un desarrollo rítmico-armónico en el bajo, donde se tiene en cuenta la armonía de la canción. Las variaciones rítmicas empiezan a crear contrastes que ayudan a seccionalizar la forma del tema. Dichas variaciones se hacen sobre el patrón rítmico ya establecido, lo que permite distinguir diferentes partes dentro de la canción.

Al tener ya definida la base rítmica, se empiezan a combinar colores con ayuda de instrumentos como *pads* y teclados, que a su vez determinan el ritmo armónico, alternando los diferentes colores y jugando con los registros graves, medios y agudos. Es en esta faceta donde los parámetros de los teclados como los tipos de sonoridad, los colores, entre otros, quedan fijos dentro del arreglo. Durante la grabación se pueden conservar muchos de los teclados determinados en la maqueta, pero otros pueden ser reemplazados, según las decisiones del productor, quien determina las pautas para que el teclista desarrolle y cambie algunos colores, sin alejarse demasiado de lo que ya ha sido estipulado.

Después de los teclados, se definen las guitarras con ayuda de *loops* sampleados de dichos instrumentos o determinando los ritmos y armonías de los mismos, al tocarlos y grabarlos directamente en la plataforma MIDI.

El piano es el instrumento que sigue en el orden dentro de la elaboración de maquetas. Éste es un instrumento que se utiliza para reforzar el desarrollo armónico de los temas, además de compactar el *groove* que ya ha sido generado por los instrumentos de la base rítmica: la batería, la percusión, el bajo, los *pads* y las guitarras. Esto significa que el tercer plano del arreglo está completo y, por ende, se ha definido el *groove* de la canción. Otra de las funciones más comunes del piano es ligar ciertas partes del tema entre sí, con ayuda de ideas musicales que se comportan como *links*.

Finalmente se define el segundo plano, escogiendo los instrumentos que se van a desarrollar en él y que pueden variar en cada parte dependiendo de lo que se busca en cada canción. Lo que normalmente se busca en este plano es hacer contrapuntos con la melodía principal, por lo que se usan instrumentos de colores particulares como los vientos o las cuerdas, aunque también suelen escribirse *leads* para guitarra o melodías para el piano, para que se hagan de forma obligada.

Ya en este punto quedan definidas las diferentes secciones del tema (forma) con sus respectivos cortes, además de los ritmos básicos de la canción. Algunos colores

generados por teclados y *pads* se conservan también, reforzados por las funciones armónicas y acordes con agregados que el arreglista decida utilizar. En el caso de esta producción, aquí también se define la armonización del ensamble de instrumentos de viento, así como las melodías principales de instrumentos del segundo plano como el violín y el clarinete en Bb.

En este tipo de producciones, es común que los instrumentistas de la base del tema se den libertades para desarrollar idiomáticamente la interpretación en sus instrumentos, modificando así cortes, disposiciones armónicas e incluso pueden llegar a sugerir ideas que sean incluidas en el producto final, sin dejar de lado el concepto original del arreglo. Es el productor, que en este caso es el mismo arreglista, quien toma las decisiones con respecto a las ideas sugeridas por los músicos de sesión, y debe estar en todo el proceso de realización del producto.

Ésta persona debe velar por que la calidad y la fidelidad de las maquetas sean óptimas frente al concepto del producto, ya que son elementos claves para que los músicos sean capaces de comprender y reproducir perfectamente las ideas que se pretenden transmitir por medio de la producción. En pocas palabras: entre mejor sea la calidad de la maqueta, mejores serán los resultados que se consiguen al final de la producción.

## **5. PRODUCCIÓN**

### **5.1 PRODUCCIÓN MUSICAL**

El compositor, arreglista y productor de este proyecto es quien está involucrado directamente en este punto. Él es el encargado de velar por que todos los eventos musicales funcionen naturalmente, sin saturar demasiado los temas y cuidando la calidad del producto. Se debe tener muy en cuenta que se trata de una producción hecha para masas, por lo que tanto las armonías como las melodías, deben ser digeribles para cualquier oyente, y cualquier contraste debe tener su debida preparación.

Todos los lineamientos generales de los temas son dados por el compositor, quien deja claras la melodía y armonía básica. El productor es quien dirige a los músicos mientras ellos mismos aportan musicalmente a la canción, sugiriendo elementos de acuerdo a sus experiencias: él decide cuales propuestas de los músicos se quedan como tomas válidas, dependiendo del concepto y la interacción con los demás instrumentos. En el proceso de mezcla, la presencia del productor es esencial, ya que es quien guía al ingeniero hacia la finalidad máxima de su producción. En pocas palabras, el productor debe estar involucrado en todos los procesos de la producción, y debe saber cómo dirigir a músicos e ingenieros, expresando de manera adecuada la idea que quiere plasmar en el producto final.

### **5.2 INTERPRETACIÓN INSTRUMENTAL**

Para esta producción se contrataron músicos de sesión expertos, que aportaron completamente sus conocimientos a la hora de grabar. Todos han tenido experiencias tanto en vivo como en estudio por varios años, lo que garantiza una ejecución óptima de sus instrumentos y, por ende, una calidad de grabación excepcional: un buen músico con un excelente instrumento representa el 50% de una buena grabación. El otro 50% es representado por el ingeniero. No sobra aclarar que no se realizaron ensayos previos a la grabación dada la experiencia de los instrumentistas. Los intérpretes que hicieron parte de la grabación de éste disco son:

Batería y percusión	Roberto Cuao
Guitarras Acústicas y Eléctricas	Julián Ávila
Bajo Eléctrico	Luis Angel “El Papa” Pastor
Teclados y pianos	Enrique “Kike” Purizaga
Trompeta	José Aguirre
Trombón	Edilberto Liébano
Saxofón tenor y Clarinete	Rafael Sandoval
Violín	Fabio Santana
Coros	Juan Manuel Medina
Voz líder	Ibis Amador

### 5.3 GRABACIÓN

Como se ha mencionado anteriormente, la intención de este proyecto era realizar una producción de una calidad profesional. Debido a esta razón se decidió ejecutar la grabación del disco en un estudio profesional, con una infraestructura física y disponibilidad de equipos de alta calidad. La grabación se realizó en los estudios Audiovisión de Bogotá, en la plataforma digital multipista ProTools HD, a una frecuencia de muestreo de 48 kHz y un *bit rate* de 24 *bits*, siguiendo el mismo orden establecido en este escrito.

#### 5.3.1 BATERÍA

La batería es un set que se compone de diversos instrumentos que, en conjunto, crea un rango dinámico muy amplio. Los micrófonos que se escojan para grabar dicho set, deben ser capaces de soportar altos niveles de presión sonora y al mismo tiempo captar los cambios de matices.

Entre las técnicas para microfonear<sup>3</sup> la batería se pueden encontrar dos aproximaciones generales: ubicar los micrófonos a una distancia considerable o usar uno o varios micrófonos en cada instrumento del set. En la primera aproximación es necesario contar con un recinto que funcione óptimamente y con un instrumentista de alto nivel. La segunda aproximación es la más utilizada, ya que le permite al ingeniero tener mayor control del instrumento en la etapa de mezcla.

El arreglo más básico que se puede realizar es con cuatro micrófonos para capturar un set completo: uno en el bombo, uno en el redoblante y un par estéreo suspendido por encima del set para los *over heads*. Sin embargo, lo que más se utiliza es colocar prácticamente un micrófono para cada instrumento de la batería (o incluso dos en el caso del bombo o el redoblante), lo que se traduce en micrófonos para el *ride*, el *hi-hat*, uno para cada *tom*, además de los *over heads*.

La grabación de batería se realizó en el Estudio A de Estudios Audiovisión, empleando el uso de micrófonos específicos para cada instrumento del set (ver anexo 3). El set utilizado incluía: bombo, redoblante, *hi-hat*, tres *toms*, *ride* y platillos.

---

3

Término utilizado coloquialmente en el ámbito de la ingeniería de sonido.

## Bombo

Es común usar para el bombo un micrófono dinámico, de diafragma grande y con patrón polar cardioide. En este caso se empleó un micrófono con esas características y que además fue diseñado para instrumentos de baja frecuencia: Sennheiser e602. Se ubicó por dentro apuntando hacia el centro del parche. El micrófono se conectó a un *splitter* para dividir la señal en dos y posteriormente realizar distintas ecualizaciones.



## Redoblante

En el redoblante se usaron dos micrófonos de condensador y patrón polar cardioide referencia: AKG C535. Cuando se utilizan dos micrófonos para el redoblante se suele poner uno encima y otro por debajo para capturar el entorchado del tambor. “Para obtener un sonido más “brillante”, se puede ubicar un micrófono adicional en la parte inferior del redoblante y combinarlo con el de arriba. (común en el jazz)” (Miles y Runstein. 2005:165). En este caso se ubicó un micrófono por encima en un ángulo de más o menos 45 grados, apuntando al centro del radio del parche. El segundo, en lugar de ubicarlo por debajo, se puso al lado apuntando hacia el aro inferior para controlar mejor el sonido del entorchado, haciéndolo más discreto.



### ***Hi-hat.***

Para el *hi-hat* es común usar micrófonos de condensador de diafragma pequeño y patrón polar cardioide, preferiblemente con una respuesta de frecuencia extendida en los altos.



El micrófono que se empleó fue un AKG C451, que cumple dichas características y tiene un realce hacia 12 kHz. El micrófono se ubicó por encima del *Hi-hat* apuntando al centro del radio.

### ***Ride***

Para el *ride* se ubicó un micrófono Sennheiser MD 441. Esta referencia es un micrófono dinámico y de patrón polar supercardioide. Se ubicó por debajo de este platillo, apuntando a la campana para tener un control individual de él.



### ***Toms***

Tanto en los *toms* de aire como en el de piso se emplearon micrófonos Beyerdynamic Opus 88, que son micrófonos de clip ideales para *toms* y redoblantes. Son micrófonos de condensador y patrón polar cardioide, diseñados especialmente para capturar fielmente el sonido de estos tambores, al apuntar hacia los bordes de los mismos.



### ***Over Heads***

La intención deseada al capturar los *over heads* era, además de dar más detalle a los platillos explosivos, obtener una imagen general de la batería. Para esto se suele usar un par de micrófonos bien sea espaciados o coincidentes. En este caso se decidió ubicar un par de micrófonos de condensador gracias a su precisión, referencia AKG 414, con patrón polar cardioide, un atenuador de 10 dB para evitar distorsiones por saturación y un filtro pasa altos con una frecuencia de corte en 75Hz. Los micrófonos se ubicaron espaciados, cada uno suspendido por encima del lado derecho e izquierdo del set de batería, a una distancia de más o menos un metro, sin seguir una técnica en particular, sino utilizando una separación angular cercana a la X/Y, combinada con un espaciamiento como en la AB espaciada.



### 5.3.2 PERCUSIÓN MENOR

Al igual que la batería la percusión se grabó en el estudio A de Audiovisión.

#### Congas

Se emplearon cuatro congas. Se utilizó un par de micrófonos AKG414 con un patrón polar cardioide y un *pad* en -10dB. También se seleccionó un filtro pasa altos desde 75 Hz. Los micrófonos fueron ubicados en la técnica estéreo X/Y a una altura de aproximadamente medio metro de los parches. Esto en aras de captar la imagen estéreo de los instrumentos, al estar ubicados como se muestra en la fotografía.



**Bongoes:** Para estos, se utilizó un micrófono de condensador Sennheiser MKH40, de diafragma pequeño y un patrón polar cardioide, atenuándolo con un *pad* de -10dB. Se hizo una técnica ORTF que nos permitió capturar de manera óptima los golpes de cada bongó.





**Percusión de mano:** Los instrumentos de mano como la campana, el *shaker*, el palo de agua, la guacharaca, chékere, etc. se grabaron con el Sennheiser 441.

**Caja Vallenata:** Para la caja vallenata se capturaron dos señales: una del parche y otra de la parte inferior del instrumento para aprovechar las frecuencias bajas que provienen del orificio que tiene ahí. Los micrófonos que se usaron fueron el AKG 414 por encima a más o menos 50 centímetros y por debajo el Sennheiser e602.



**Alegre:** Como la construcción del alegre es similar a la de la caja vallenata, el tratamiento fue el mismo que con ésta: el AKG 414 apuntando al parche y el Sennheiser e602 ubicado en la parte inferior del instrumento.

**Tambora dominicana:** Aquí se utilizaron dos micrófonos AKG 414, uno a la derecha para el parche y otro a la izquierda para el palo.

### 5.3.3 GUITARRAS ACÚSTICAS

Aunque es común después de grabar la batería grabar el bajo, en este caso la productora decidió que por la calidad del bajista que se había escogido para grabar el disco (quien se caracteriza por desarrollar líneas melódicas prominentes), era más provechoso grabar primero las guitarras y después el bajo, dándole más libertad de movimiento.

Las guitarras y los demás instrumentos del disco fueron grabados en el Estudio B de Audiovisión (Anexo 3).

El micrófono que suele ser más recomendado para grabar guitarras acústicas es el de condensador, gracias a su precisión, respuesta en frecuencia plana y su buena respuesta transiente. “Un micrófono popular es uno de condensador con forma de lápiz, con una respuesta plana desde 80 Hz. Este tipo de micrófono tiene un sonido claro y detallado” (Bartlett y Barlett. 2009: 142. T de A)

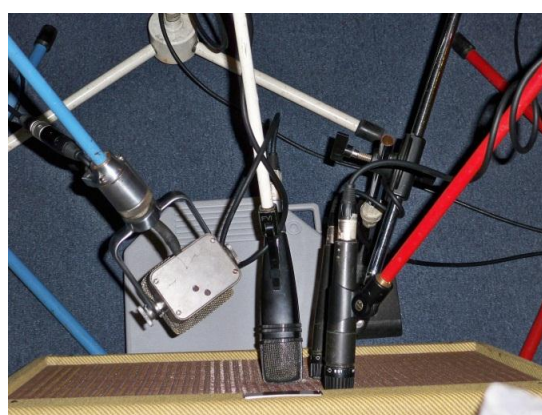
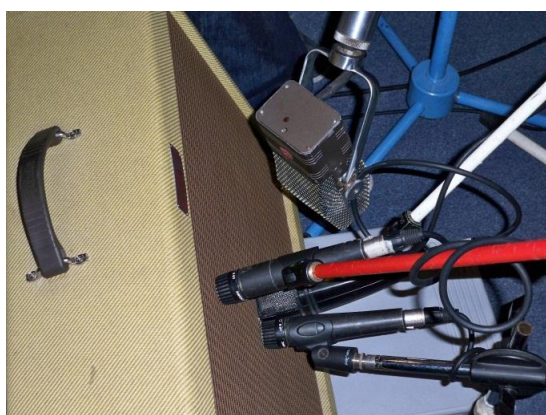
Se usaron dos tipos de guitarras: *steel* y una de 12 cuerdas. La microfónica fue la misma en ambos casos. Se emplearon dos micrófonos debido a que el sonido de la guitarra varía mucho al cambiar el micrófono de posición. Se usó un Sennheiser MKH40 apuntando a la separación entre el brazo y el cuerpo del instrumento (forma de lápiz) y un AKG 414 apuntando al cuerpo, cerca del puente.



### 5.3.4 GUITARRAS ELÉCTRICAS

Al grabar guitarras eléctricas hay principalmente dos fuentes posibles: la salida de la guitarra conectada a una caja directa o el cono del amplificador. En este caso se decidió microfonear el amplificador inclinándolo un poco con relación al suelo ( $20^\circ$ ), con lo cuál se evitaron las reflexiones del piso sobre todo en frecuencias bajas. Los micrófonos más usuales para grabar estos instrumentos suelen ser dinámicos con patrón polar cardioide. Por lo general, en la vida profesional se suelen usar uno o dos micrófonos en el amplificador. Sin embargo, en este caso se decidió, como ejercicio académico, emplear varios micrófonos para posteriormente compararlos y/o combinarlos en el momento de la mezcla. En total se usaron seis micrófonos de la siguiente forma:

- Micrófono dinámico SM57 apuntando al centro del cono.
- Micrófono dinámico MD421 apuntando al centro del cono.
- Micrófono dinámico SM57 apuntando al centro del radio del cono.
- Micrófono dinámico Sennheiser 441 apuntando de cerca a la parte trasera del amplificador.
- Micrófono de cinta RCA 44 apuntando al centro del cono a una distancia de aproximadamente 4cm y un ángulo de  $45^\circ$ .
- Micrófono de condensador AKG 414 lejos del amplificador, utilizado como ambiente de la sala.



El propósito de los micrófonos que fueron utilizados apuntando hacia el centro del cono era captar un sonido brillante del instrumento.

Los que se utilizaron por fuera del eje central, permitieron un sonido más dulce, mientras se reducía el ruido del amplificador.

### 5.3.5 BAJO ELÉCTRICO.

La aproximación al grabar bajo eléctrico es la misma que con la guitarra eléctrica: se puede grabar por línea directa y/o con un micrófono en el amplificador. En este caso se decidió grabar por línea directa pasando por un pre-amplificador marca Aguilar, propiedad del instrumentista.

Se emplearon dos tipos de bajos: Uno activo de 6 cuerdas marca Roscoe y uno pasivo de cinco cuerdas marca Lakland.

#### **Bajo activo**

Argumentos  
La soledad  
Bajo las estrellas  
Música ha de ser  
Cuando estoy contigo  
Tal vez los años.

#### **Bajo pasivo**

Como el mar  
Recuerdos  
Nunca imaginé



Este pre-amplificador fue modificado por el instrumentista para darle un sonido distinto a cada canción. Algunas canciones tuvieron un bajo más distorsionado que otras, dependiendo de su carácter.

### 5.3.6 PIANOS Y TECLADOS

Debido a que este disco está más orientado hacia las guitarras, el piano no cumple un papel tan fundamental. Por esta razón, se decidió no grabar piano acústico sino electrónico.

Los pianos y teclados fueron grabados vía midi por el teclista en su estudio y luego incluidos en las sesiones de Pro-tools.

### 5.3.7 VIENTOS

Al grabar vientos que conforman un ensamble, hay dos formas de hacerlo: individualmente o en bloque. Para el caso particular de este proyecto se decidió por

razones académicas grabar los vientos por separado para entender mejor el funcionamiento de cada uno de ellos.

## TROMPETA

La trompeta, al ser un instrumento de metal, tiene un comportamiento omnidireccional en las frecuencias bajas y desde las medias-altas empieza a ser más direccional. Las frecuencias altas son proyectadas en la campana. Por esta razón, si se ubica un micrófono directamente en frente de la campana, el sonido será muy brillante. La solución para “suavizar” un poco el sonido es ubicar el micrófono un poco fuera de axis.

Adicionalmente, al emitir grandes niveles de presión sonora, cuando se utilicen micrófonos que no sean muy resistentes a los altos niveles de presión sonora suele ser recomendable hacer uso de *pads* para evitar problemas de distorsión.

En este proyecto, se deseaba un sonido que no fuera muy brillante en los metales. Se emplearon dos micrófonos: Sennheiser 441 con un pre-amplificador Camilo Silva y el de cinta preamplificado por la consola del estudio, con la intención inicial de combinarlos. Se esperaba que el micrófono de cinta produjera un sonido un poco más opaco que el Sennheiser 441. En el transcurso de la grabación, al comparar la captura de ambos micrófonos se eligió el de cinta porque se acercaba más al sonido deseado (ver fotos).

## TROMBÓN

El trombón tiene un rango de frecuencias similar al de la trompeta. Se usó el micrófono de cinta fuera de axis y un distressor: compresor/limitador análogo. Los valores del distressor son los siguientes:

- Input: 8.3 dB
- Attack: 4.8 ms
- Release: 4.8 ms
- Output: 6.5 dB



## SAXOFÓN TENOR

A diferencia de los instrumentos de metal, el saxofón, al ser un instrumento de la familia de las maderas, proyecta el sonido no sólo en la campana sino también por los orificios que se encuentran bajo las llaves. Por esta razón, se debe buscar una ubicación del micrófono que capture tanto lo emitido por la campana como lo emitido por los orificios. Se usó, al igual que en el trombón, el micrófono de cinta, pasando por el distresor para controlar el rango dinámico. Los parámetros del distresor eran los mismos que en el trombón.



## CLARINETE EN Bb

En el clarinete, las frecuencias más altas se proyectan en la campana. Este instrumento se utilizó únicamente en una canción del disco, donde, a diferencia de los demás instrumentos de viento, se deseaba un sonido más brillante. Para lograr esto se puso el RCA 44 frente del clarinete para obtener un sonido más general y un Sennheiser 441 por debajo de la campana. Al combinarlos, el que más debía predominar era el que estaba por debajo para obtener una mejor definición en las frecuencias altas.



### 5.3.8 VIOLÍN

Para el violín se escogió un micrófono de condensador con una respuesta más o menos plana con un *boost* en altas frecuencias: Neumann U47. Se ubicó frente al violinista apuntando a la parte superior del violín (entre el puente y el diapasón) a una distancia de más o menos medio metro. Esta ubicación se eligió para compensar el *boost* del micrófono y darle un poco más de cuerpo al sonido.



### 5.3.9 VOZ LÍDER

En la música comercial, las voces son probablemente el instrumento más importante. Usualmente lo primero que atrae la atención de los oyentes es la voz, ya que tiene la carga emocional más alta de todos los instrumentos.

Al grabar voces en un estudio de grabación, los micrófonos de condensador suelen ser la mejor opción. El principio de operación del micrófono de condensador es más adecuado para capturar el sonido natural de un cantante porque colorean el sonido menos que otros tipos de micrófono. También responden mejor a las transientes, y así producen un sonido de voces muy natural e inteligible (Gibson. 2002: 56-57. T de A).

Teniendo esto en cuenta, se escogió el micrófono de condensador Neumann U47 de diafragma grande y patrón polar cardioide, para así capturar con mayor fidelidad a la vocalista.

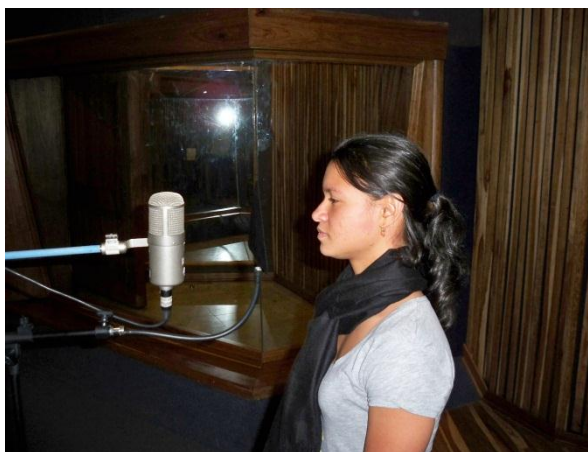
Al grabar voces hay varios factores que pueden ser problemáticos, entre los que se encuentran:

-Rango dinámico excesivo: Esto se puede solucionar de dos formas: que el cantante se aleje del micrófono al cantar pasajes muy duros o pasando la señal por un compresor.

Para evitar este problema se utilizó el distorsor con la siguiente configuración: *Ratio* 4:1, *Input* 5, *Attack* 5, *Release* 5, *Output* 6.5.

-Exceso de bajos debido al efecto de proximidad de los micrófonos direccionales. Esto se puede solucionar usando un *bass roll-off* en el micrófono, con ecualización, o manteniendo una distancia constante entre el cantante y el micrófono: “Les pido que abran la mano, tocando los labios con el pulgar y el micrófono con el meñique” (Bartlett and Bartlett. 2009:158).

-*Popping*: Los golpes al micrófono producidos por algunas consonantes se pueden reducir o incluso eliminar usando un *pop filter* entre el micrófono y el cantante.



### 5.3.10 COROS

Los coros se grabaron de la misma manera que la voz líder y con el mismo micrófono, teniendo en cuenta los factores problemáticos antes mencionados.



## 6. POST-PRODUCCIÓN

### 6.1 EDICIÓN

Ya que la idea del proceso de grabación es capturar las mejores interpretaciones, es poco común que un instrumento grabe cada canción en una sola pasada. Usualmente lo que se hace es que el músico toque una o dos veces la canción para familiarizarse con ella y posteriormente se da paso a grabar por partes. Este método implica en ocasiones varias repeticiones. A veces suele suceder que la toma grabada queda en general muy bien, pero con pequeños errores de afinación, ritmo, etc. En este caso, es común que en lugar de descartar la toma y hacer que el músico vuelva a tocar la sección completa, el ingeniero haga un proceso llamado popularmente “ponche”, en el cual se reproduce la toma y el ingeniero activa la grabación en las partes con errores mientras el músico toca encima de lo que se ha grabado. Como consecuencia de esto, los *tracks* quedan llenos de separaciones y al reproducirlos se pueden generar ruidos o *clicks* por malos empates. Por

otro lado, a veces el productor pide que se guarden varias tomas de la misma sección, por ejemplo en los solos e improvisaciones.

La edición es el proceso mediante el que se corrigen los empates y se escoge la toma que va a quedar definitivamente en el *track* (a veces esto puede implicar copiar partes de una toma y pegarlas en otra toma).

En el caso de este proyecto, la edición se realizó en dos etapas: la primera, en el momento mismo de la grabación, donde los “ponches” eran editados inmediatamente. Adicionalmente, cuando se grababan varias tomas de la misma sección la productora decidía qué toma quedaba definitivamente al terminar de grabar cada canción. La segunda etapa tuvo lugar después de la grabación, donde se revisaba *track* por *track*, eliminando las secciones en las que el instrumento no tocaba para evitar ruidos y filtraciones, y se consolidaba cada *track* para que al momento de manipularlos no se generaran problemas debido a que las regiones se desplazaran de ubicación.

## 6.2 MEZCLA

Éste es el proceso más subjetivo en el proceso de post-producción, ya que es donde el ingeniero se enfrenta directamente con el objetivo principal del producto: funcionar comercialmente. De él depende que todo lo que ocurre musicalmente dentro del tema fluya adecuadamente. Cabe aclarar que el productor debe estar al tanto de lo que se hace en esta etapa, ya que es él quien guía al ingeniero en lo que se quiere musicalmente, respetando tanto sus ideas musicales como las del compositor. En sí, hay tres aspectos que se deben tener en cuenta a la hora de abordar una mezcla.

En primera instancia, es importante determinar y entender la dirección de la música dentro de la canción. ¿Dónde ocurre el punto climático de la obra?, ¿cuáles son las secciones que representan un contraste importante dentro de su forma? Éstas son algunas de las preguntas que un ingeniero de mezcla debe resolver mediante sus conocimientos y su experiencia, sobre todo cuando no es él quien ha capturado todos los instrumentos.

En segunda instancia y ya entrando a manipular la captura, es esencial que el ingeniero forme el *groove* base de cada tema, de forma que la esencia rítmica de la canción esté plenamente configurada. Esto será explicado más detalladamente en puntos siguientes.

Finalmente, se debe detectar cuáles son los elementos musicales más importantes, para enfatizarlos adecuadamente y resaltarlos ante cualquier oyente. No sobra aclarar que en cualquier mezcla de música comercial, la voz principal es el instrumento más importante de todas las canciones, tal como su nombre lo indica.

Luego de tener claros los anteriores aspectos, es hora de construir toda la mezcla. Para ello, a veces es necesario ecualizar ciertos instrumentos limitando o expandiendo su rango de frecuencias, para evitar choques entre ellos y también aprovechar todo el espectro audible, respetando todo lo que sugiere el arreglo. En mezcla, es común encontrarse con ingenieros que hablan de tres planos: horizontal, vertical y profundo. El horizontal se refiere básicamente a la imagen estéreo. Para modificarlo se utiliza de manera recurrente el *paneo*, que juega con los niveles independientes de cada parlante, para evitar que todos los instrumentos se mantengan en el centro de la mezcla, y se pueda generar más movimiento en la música, además de equilibrar las frecuencias de estos instrumentos en el campo horizontal. El vertical se refiere al nivel de cada instrumento dentro de la mezcla, y su interacción con el nivel del resto de los instrumentos. Finalmente, el plano profundo se refiere a los espacios que se pueden generar dentro de un tema con ayuda de efectos de tiempo como *delays* y reverberaciones. Éstos, además de generar esa sensación de profundidad, ayudan a colorear los instrumentos para enriquecerlos dentro de la mezcla. Por otro lado, hay seis elementos fundamentales en una mezcla:



- Balance:** La relación de nivel de volumen entre elementos musicales
- Rango de frecuencia:** Tener adecuadamente representadas todas las frecuencias.
- Panorama:** Ubicar un elemento musical en el campo sonoro.
- Dimensión:** Añadirle ambiente a un elemento musical.
- Dinámicas:** Controlar las envolventes de volumen de un *track* o instrumento.
- Interés:** Hacer especial la mezcla. (Owsinski. 1999: 9. T de A.)

Todo esto se debe tener en cuenta para lograr que todo funcione musicalmente, pero que a la vez sea lo más equitativo posible en materia de sonido y sus componentes (frecuencias, envolventes, etc.)

Se decidió trabajar en un estudio distinto a los de la universidad buscando una sala acústicamente diseñada para éste tipo de proceso, además de encontrar equipos análogos por los cuales sumar la mezcla. El estudio escogido fue Mix Online, ubicado en Chía. De hecho, los procesos de ecualización, dinámicos y de efectos se realizaron *in the box*, pero se hizo una sumatoria externa en una consola Allen & Heath ZED428, además de pasar por un compresor Camilo Silva, lo que permitió darle más fuerza a las canciones y, de cierta forma, afectar para bien el color general de los temas dándoles más “calor” y fuerza. Como la consola tenía únicamente 24 canales, se hicieron pre-mezclas basándose en secciones de instrumentos. El bajo fue dirigido al canal 1 de la consola, ya que es considerado el instrumento base de cada tema. La voz también fue tratada como instrumento principal, enviando sus salidas a la entrada 2 de la consola. Las salidas de cada elemento de la batería fueron ruteadas a las entradas 3 y 4 del *mixer*, mientras que los de la percusión a los canales 5 y 6. Las guitarras se direccionaron a los canales 7 y 8, los teclados al 9 y 10, los vientos al 11 y 12 y los coros al 13 y 14. Los efectos se enviaron a las entradas 15 y 16.

La mezcla se desarrolló en una plataforma Pro-tools 8 LE con una interfaz A/D Digidesign referencia Digi 003 de *rack*, con unos monitores Genelec 1030 colocados en campo cercano, además de unos parlantes genéricos de computador para tener doble referencia, aunque la mezcla fue escuchada en varios sitios y equipos para comprobar que funcionara en cualquiera de ellos. El proceso general de la mezcla se dio de la siguiente forma.

En el caso de esta producción se utilizó un método de mezcla que, a juicio de los ingenieros, garantizaba un adecuado tratamiento de todos y cada uno de los instrumentos de manera equitativa, construyendo una especie de pirámide para ubicar la voz principal sobre ella, seleccionando los micrófonos que mejor sonaban para efectos de la producción (en el caso en que había varios micrófonos por instrumento). En las guitarras eléctricas, se utilizaron bastantes micrófonos (ver sección de grabación), pero al final se eligieron, en la mayoría de las canciones, los micrófonos MD 421 y RCA gracias a su respuesta frente a las sonoridades utilizadas por el instrumentista. La escogencia de los micrófonos que iban a quedar en la mezcla era de suma importancia, pero también lo era pre-mezclar combinaciones de ellos en tracks monofónicos, ya que se contaba únicamente con 48 tracks en el Pro-tools LE, y las sesiones tenían muchos más dada la cantidad de micrófonos. Estas pre-mezclas se hicieron de acuerdo al color de cada micrófono. Por ejemplo, en el caso de las guitarras eléctricas el RCA tenía un color opaco, perfecto para darle cuerpo al sonido del instrumento, mientras que el MD 421 tenía un color mucho más brillante: la combinación de ambos dio como resultado el sonido que se buscaba en la producción. Luego de elegir las mejores mezclas de micrófonos en cada canción, se escogió un tema base para comenzar a mezclar, que contuviera la mayoría (sino todos) los instrumentos que iban a estar presentes en las otras canciones del disco, para poder tener la opción de reutilizar ciertos procesos efectuados sobre ellos y optimizar el proceso. Cabe aclarar que no todas las canciones funcionan de la misma manera, por

lo que muchos de los procesos mencionados pueden ser inservibles dependiendo del tema, por lo que no se pueden reciclar. En este caso, se eligió el tema “Música Ha De Ser”.

Luego, como se mencionó al inicio de esta sección, se empezó a construir una pirámide, comenzando con los instrumentos rítmicos en el siguiente orden: bajo (que también cumple un papel armónico y melódico), bombo, redoblante, *hi-hat*, *tom 1*, *tom 2*, *tom 3*, *ride*, *Overhead (OH) L*, *Overhead (OH) R*, tambora, congas, guira y palmas. Con este orden, se puede denotar que lo primero que se organiza y manipula es prácticamente la base del *groove* en las canciones. Muchos de estos componentes fueron comprimidos para darles cuerpo o para reducir su rango dinámico, al presentar elementos musicales demasiado suaves o, por el contrario, niveles de saturación que debían ser controlados. De la misma manera, muchos fueron ecualizados de acuerdo a su función para enfatizar sus frecuencias prominentes, lo que se llama comúnmente “colorear” el instrumento y, una vez obtenidos los colores, se procedió a buscar el nivel general que iba a tener cada instrumento dentro del tema. Para esto, se bajaba el nivel del monitoreo, para que incluso en situaciones de escucha donde el nivel fuera mínimo, se pudieran entender todos los instrumentos. Es importante tener en cuenta que haciendo esto, las frecuencias bajas se atenúan de manera importante, por lo que se debe tener cuidado con los instrumentos que se encuentran en este rango de frecuencias. Cabe aclarar que dichos colores no sólo se obtienen con un ecualizador, sino también agregando efectos como reverberación, *delays*, *chorus* y *flangers*. En el caso del bajo y el bombo, fueron manipulados de tal forma que ninguno interfiriera con el otro en materia de frecuencias a la hora de interactuar dentro de cada tema, así que de manera general, en el bajo fueron exaltadas sus bajas frecuencias aumentando su cuerpo, mientras que el bombo fue manejado de manera más brillante, dándole más ataque.

Luego de procesar y nivelar estos instrumentos, se procede a hacer lo mismo con instrumentos armónicos en el siguiente orden: *steel guitars*, guitarras eléctricas, *pads* y teclados (algunos funcionan también como instrumentos melódicos). Las diferentes guitarras y teclados fueron procesados de tal forma que no intervinieran con el bajo, que también cumple funciones armónicas, y para ello se utilizaron filtros pasa altos. Después de manipular estos instrumentos, se utiliza el mismo principio para los instrumentos melódicos en este orden: trompetas, trombón y saxofón tenor. En otras canciones se incluyen otros instrumentos como violín y clarinete. Para estos instrumentos se utilizaron procesos que exaltarán sus mejores cualidades, como por ejemplo en el caso del saxofón tenor, la frecuencia del sonido de su caña. Finalmente, las voces tienen un tratamiento en frecuencia dentro del rango en el que funciona la pronunciación humana y la voz principal tiene un tratamiento peculiar. En la siguiente tabla, se mostrarán algunas ecualizaciones de instrumentos que fueron reutilizados en otras canciones.

INSTRUMENTO	ECUALIZADOR	VALORES
Bajo	URS	110 Hz: +6dB; 4.8 kHz: +5dB
Bombo 1	API	300 Hz: -4dB; 5kHz: +2dB; 10kHz
Bombo 2	URS	220 Hz: +4dB
Redo Arriba	SSL	5 kHz: +5dB; 10 kHz: +5,5dB
Redo Abajo	VEQ4	330 Hz: -2dB; 820 Hz: +3,6dB; 5kHz: +7dB; 10kHz: +3dB
Tom 1	SSL	Filtro en 70 Hz; 350 Hz: +3dB; 750 Hz: +3dB; 5 kHz: -3dB; 10 kHz: -6dB
Tom 2	SSL	Filtro en 70 Hz; 150 Hz: -3dB; 5 kHz: +3dB; 10 kHz: +3dB

Tom 3	SSL	Filtro en 70 Hz; 300 Hz: +2dB; 250 Hz: +2dB; 5 kHz :+3dB; 10 kHz: +3dB
Congas	URS	220 Hz: +7dB; 3 kHz: -3dB;10 kHz: +3dB
Steel Guitars	URS	220 Hz: +2dB; 5 kHz: +10dB;10 kHz: +4dB
Electric Guitar Melo	SSL	200 Hz: -3dB; 1,7 kHz: -3dB; 7 kHz:+3dB; 10 kHz: +3dB
Electric Guitar Ritmo	SSL	200 Hz: +3dB; 400 Hz: +4dB; 4,5 kHz: +8dB; 10 kHz: +6dB
Piano	VEQ4	180 Hz: -3dB; 1,2 kHz: +3dB; 5 kHz: +3dB
Trompetas	URS	220 Hz: +4,5dB; 5 kHz: +5dB; 10 kHz: +6dB
Trombon	URS	220 Hz: +4,5dB; 5 kHz: +5dB; 10 kHz: +6dB
Saxofón	URS	220 Hz: -2dB; 3 kHz: +4dB; 10 kHz: +3dB
Voz Principal	VEQ4	330 Hz: +3dB; 820 Hz: +2dB; 4,7 kHz: +4dB; 10 kHz: +4dB

Como se puede ver, una de las frecuencias que más se destaca en la mayoría de instrumentos es 10 kHz, puesto que da un brillo especial según el color del instrumento.

En cuando a la imagen estéreo, se construyó de manera tal que hubiera un equilibrio entre los niveles salientes de cada parlante. En general, fueron los instrumentos base los que se mantuvieron en el centro del plano horizontal, es decir el bajo, el bombo, instrumentos destinados a hacer solos o líneas melódicas importantes, y la voz principal. Con el resto de elementos se generó bastante movimiento en este plano con ayuda del paneo, de tal forma que se respetaran las frecuencias que sonaban en cada parlante, manteniendo un equilibrio en esa materia, como se ha venido reiterando. Así, algunos teclados jugaban entre sí intercambiándose entre izquierda y derecha, al igual que algunas guitarras rítmico-melódicas. La idea de mantener el equilibrio de las frecuencias se puede ejemplificar con el caso del *hi-hat*, que es un instrumento de frecuencias altas y que fue paneado totalmente a la derecha, lo que obligó a buscar instrumentos de frecuencias equiparables y panearlos a la izquierda, como es el caso de algunos *shakers* o *loops* de sonoridad similar a la del platillo. Muchas veces se hicieron también automatizaciones de paneo para así aumentar el movimiento dentro del tema, y mantener la atención del oyente, sobre todo en instrumentos como *pads* y teclados con efectos exagerados.

Hablando de profundidad, se usaron varios procesos de tiempo, entre ellos tres tipos de reverberaciones (las dos primeras para los instrumentos y la tercera sólo para la voz principal): una pequeña llamada Rverb de Waves cargando un *preset* de *small room*; una mediana llamada IR1 de Waves, con un *preset* de *Concert Hall*; y una grande llamada TL Space de Trillium Lane Labs que funciona por convolución, con un *preset* de *church*. También se utilizaron tres tipos de delays: uno a la negra llamado Super Tap de Waves; uno a la corchea llamado Mod Delay II de DigiRack y uno a la semicorchea también con el Super Tap de Waves. Estos efectos se agregaron sobre todo a instrumentos armónicos y melódicos para mejorar su color y apoyar los ritmos que desarrollaban a lo largo de las canciones. Algunas guitarras fueron también coloreadas con pequeñas dosis de *chorus*, con un procesador llamado MondoMod de Waves, que les daban más cuerpo y presencia; El efecto de *flanger* también jugó un papel importante en estos instrumentos, con un procesador MetaFlanger de Waves. Todos estos efectos fueron creados en una plantilla o *template*, para importarla cada vez que se fuera a empezar la mezcla de una nueva canción, ahorrar tiempo y sobre todo evitando poner varios procesos por track, ahorrando recursos del sistema. No sobra aclarar que el tempo de los *delays* fue ajustado al tempo de cada tema. Muchos de estos instrumentos fueron también manipulados con procesos dinámicos para darles más cuerpo, y en algunos casos reducir un poco el rango dinámico

y darles más ganancia. La voz principal, además de tener su propia reverberación, fue procesada con el Inflator, una especie de compresor que simula un aumento de nivel en ella, sin quitarle el rango dinámico como sucede con los compresores.

Instrumentos como los teclados o las guitarras fueron grabados con algunos efectos, que fueron perfeccionados mediante la mezcla con ayuda de *plugins* como GTR amp de Waves, ecualizadores y los procesos de tiempo anteriormente mencionados. En el caso del bajo, fue introducido un *plugin* simulador de amplificador Ampeg, para aprovechar mejor su sonido dentro de la mezcla.

Luego de organizar toda la mezcla en cuanto a niveles y colores, se hicieron las automatizaciones pertinentes, sobre todo en instrumentos pertenecientes al primer plano, apoyando las dinámicas de sus melodías y permitiendo mucho más movimiento musical. Esta es la parte donde el ingeniero le a un toque personal a cada tema, diferenciándolo de los demás y manteniendo el interés del oyente.

Todo proceso de mezcla está sujeto a ciertas revisiones por parte del compositor, el productor y otros ingenieros, quienes evalúan lo que se ha hecho y sugieren ciertas correcciones que van más de acuerdo con la composición o que surgen de elementos que el mismo ingeniero ignora, dada su larga exposición al producto traducida en cansancio. En este producto se hicieron máximo cuatro correcciones en ciertos temas, mientras que en otros apenas llegó a la segunda. Es difícil que un tema pueda ser aceptado en la primera mezcla, porque el ingeniero, aunque experto, no puede adivinar las intenciones de un productor o compositor en el primer intento.

### **6.3 MASTERIZACIÓN.**

La masterización es el último proceso de la producción de audio y es la etapa anterior a la impresión del producto. En su libro "Guide to mixing for mastering", John Scip habla acerca de los ajustes que se hacen a la mezcla durante la masterización:

- Balance relativo de nivel entre las canciones del proyecto
- Nivel dinámico (alterar las dinámicas de una canción para maximizar su nivel para el medio deseado o apretar el balance dinámico, general o de ciertas bandas de frecuencia).
- Ecuación
- Nivel general.

La masterización de este disco fue realizada en los estudios Audiovisión, a cargo del ingeniero Camilo Silva.

### **6.4 IMAGEN.**

La imagen estuvo a cargo de Diana Olivar, quien es diseñadora industrial de la universidad de los Andes. Para éste producto, se hizo un folleto con un diseño basado en la energía emanada por cada canción. Cada página contiene en blanco y negro una foto de la mayoría de instrumentos musicales que se utilizaron en el disco, y la página central contiene fotografías de la compositora, los ingenieros y los asesores durante el proceso de grabación. En la portada y contraportada se utilizaron fotos de la artista en ambientes naturales. La imagen trasera fue diseñada con colores cálidos, colocando a manera de banda siluetas de los instrumentistas involucrados en la producción.

Las fotos fueron tomadas por Andrés Gómez en una locación escogida por él: la biblioteca Julio Mario Santodomingo. Aquí se encontraron diferentes escenarios gracias a sus vastos jardines, que permitieron conceptualizar la imagen de la artista y ligarla de alguna forma a la naturaleza.

## 7. CONCLUSIONES

Al hacer una retrospectiva del proceso que se culminó, fue posible asimilar y entender los aciertos y falencias que hicieron parte de él, permitiendo el crecimiento de cada uno de nosotros no sólo en el aspecto profesional sino también en el personal.

Además de haber alcanzado los objetivos concernientes al desarrollo musical, técnico y artístico, como lo son lograr una fusión, hacer parte esencial de una grabación profesional, lograr una mezcla comercial, y acercarnos a otros énfasis complementarios al nuestro, tuvimos la oportunidad de hacer parte fundamental de un proyecto en el que el trabajo en equipo consiguió llevarnos un peldaño más adelante acerca de lo que será nuestra vida profesional, guiados por nuestro asesores que representaron un pilar imprescindible.

La elaboración de el álbum “Cuando estoy contigo” se convirtió para nosotros en la materia práctica que nos permitió enlazar todos los conocimientos que se fueron forjando a lo largo de nuestro recorrido académico, además de confrontar dichos conocimientos con los de músicos de calidad inigualable, que con su experiencia y paciencia hicieron posible plasmar toda la esencia de la música en un producto que cumplió con los objetivos de alta calidad tanto musical como sonora. Incluso pudimos lograr combinar un gran desarrollo artístico con la simpleza que caracteriza la música para masas que, combinado con una calidad sonora excepcional, nos permite llegar a la mayor parte de las personas que normalmente disfrutan de este género: el desarrollo técnico concerniente a la ingeniería de sonido es el canal perfecto para compartirle al mundo la creación musical de la compositora.

Este proyecto se ha convertido en parte fundamental de nuestras vidas, al transformarse en la base de nuestro futuro. Cada vivencia, cada aprendizaje, cada recuerdo nos servirá para el mañana como un tesoro guardado en nuestras mentes, abriéndose para mostrarnos el camino que puede guiarnos al éxito de nuestras carreras.

## BIBLIOGRAFÍA

- Allen, Bob. 2007. *Rock & Pop la historia completa*. Barcelona: Robinbook.
- Aparicio, Frances. 1998. *Listening to salsa gender, latin popular music and Puerto Rican cultures*. Hannover: Westleyan/University press of New England.
- Arteaga, José. 1994. *Música del caribe*. Bogotá: Editorial Voluntad S.A.
- Ballou, Glen (de). 1987. *Handbook for sound engineers. The new audio cyclopedia*. Estados Unidos: Howard W. Sams & co.
- Bartlett, Bruce and Jenny, Bartlett. 2009. *Practical recording techniques*. Burlington: Focal Press.
- Braheny, John. 2002. *The craft and business of songwriting*. Cincinnati: Writer´s Digest Books.
- Crich, Tim. 2002. *Recording tips for engineers*. The Netherlands: Focal Press.
- Dahlhaus, Carl. 2010. "Harmony". *Grove Music Online. Oxford Music Online*. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50818>>.
- Doezema, robert. 1986. *Arranging I*. Boston: Berklee college of music.
- Gibson, Bill. 2002. *Artist pro series on mixing*. Auburn Hills: Pro audio press.
- Gibson, Bill. 2002. *Microphone techniques*. Auburn Hills: Pro audio press.
- González, Hector. 2007. *Vallenato, tradición y comercio*. Cali: Universidad del Valle Programa editorial.
- Gregory, Hugh. 1999. *Un siglo de pop*. Barcelona: Blume.
- Kennedy, Michael (ed). 2010. "Melody". *Oxford music online*. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e6700>>.
- Kennedy, Michael.(ed). 2010. "Rhythm." *The Oxford Dictionary of Music*. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e8496>>.
- Kernfeld, Barry. 2010. "Fusion". *Grove music online. Oxford music online*. <[www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J60600](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J60600)>
- Kernfeld, Barry. 2010 "Groove" *Grove Music Online. Oxford Music Online*. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J582400>>.
- Loza, Steven. 1999. *Tito Puente and the making of latin music*. Chicago: University of Illinois Press.
- Manuel, Peter. 2006. *Caribbean currents Caribbean music from rumba to reggae*. Philadelphia: Temple University Press.

- Manuel, Peter. 1998. *Popular musics of the non-western world*. New York: Oxford University Press.
- Mauleón, Rebeca. 1993. *Salsa guidebook for piano and ensemble*. Petaluma: Sher music.
- Medina, Abel. 2002. *El vallenato: constante spiritual de un pueblo*. Guajira: Fondo mixto para la promoción de la cultura y las artes de la Guajira.
- Miles, David and Robert, Runstein. 2005. *Modern recording techniques*. Burlington: Focal Press.
- Morales, Ed. 2006. *Ritmo latino: la música latina desde la bossa nova hasta la salsa*. Barcelona: Robinbook.
- Owsinski, Bobby. 1999. *The mixing engineer's handbook*. Vallejo: Mix books.
- Real Academia Española (RAE). 2009. *Real Academia Española*. <[http://buscon.rae.es/drae/SrvltConsulta?TIPO\\_BUS=3&LEMA=pop](http://buscon.rae.es/drae/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=pop)> [Fecha de consulta: 14-10-09]
- Roland Corporation. 1999. *The basics of modern recording*. Los Angeles: Roland Corporation.
- Roy, Maya. 2003. *Músicas cubanas*. Madrid: Ediciones Akal S.A.
- Rumcey, Francis and Tim, McCormick. 2006. *Sound and recording*. Great Britain: Focal Press.
- Said, Edward. 1996. *Culturae imperialismo*. Barcelona: Anagrama.
- Scrip, John. 2003. *Guide to mixing for mastering*. Chicago: Davidson Publishing.
- Washburne, Christopher. 2008. *Sounding salsa: performing latin music in New York City*. Philadelphia: Temple University Press.
- Whittall, Arnold. 2010. "Melody." *The Oxford Companion to Music*. Ed. Alison Latham. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4345>>.

## **DISCOGRAFÍA**

- Alejandro Sanz. 1998. Mas. CD. España: Warner Music Spain S.A.
- Cabas. 2002. Cabas. CD. Colombia: Emi Music.
- Carlos Vives. 1993. Clásicos de la Provincia. CD. Colombia: Sonolux
- Carlos Vives. 1995. La tierra del olvido. CD. Colombia: Sonolux
- Carlos Vives. 1997. Tengo fe. CD. Colombia: Sonolux
- Gloria Estefan. 1995. Abriendo Puertas. CD. Nueva York: Sony Music
- Maia. 2004. El baile de los sueños. CD. Colombia: Sony Discos.
- Ricky Martin. 1998. Vuelve. CD. USA: Sony Music.



## **ANEXOS**

**Anexo 1**  
**Letras de las canciones**

**CUANDO ESTOY CONTIGO**

Ya ni el aire puede llenar el silencio  
Que sumerge mi cantar cuando estás lejos  
Tu bien sabes que cantando me libero  
Y así respire yo me ahogo en el silencio  
Quien me escuche pensará que mucho tiempo  
Ha pasado desde que no estás a mi lado  
Lo que pasa es que mi corazón enamorado  
Siente tu ausencia aunque sea de horas  
Como eterna

**CORO**

Cuando estoy contigo  
Hasta el silencio puede callar  
Entonces puedo respirar  
Y el corazón vuelve a cantar  
Entonces puedo respirar  
Y el corazón vuelve a cantar

Me encontraba perdida entre sombras  
Que cegaban cada uno de mis pensamientos  
Tu llegaste a esclarecer mis sentimientos  
Pero oscurecen los días en que no te veo  
Ahora espero que no me malinterpretes  
Muchas veces tanto amor también enloquece  
Lo que pasa es que tanta cordura entristece  
Y esta locura me hace vivir felizmente

**CORO**

Cuando estoy contigo  
Pueden las sombras iluminar  
Cualquier terrible oscuridad  
En la que me intente cegar  
Cualquier terrible oscuridad  
En la que me intente cegar

**CORO**

Cuando estoy contigo  
Hasta el silencio puede callar  
Entonces puedo respirar  
Y el corazón vuelve a cantar  
Entonces puedo respirar  
Y el corazón vuelve a cantar

**Letra y música: Ibis Amador**

## LA SOLEDAD

La soledad nos lleva por muchos caminos  
Que aunque errados nos permiten sonreír  
Y mantienen viva la esperanza de teñir  
Esa opaca imagen  
Que se ha desgastado  
Al pasar los años

## CORO

Y aún sigo aquí esperando por ti  
Y aunque busque no encontré las fuerzas para dejarte ir  
Y aún sigo aquí no lo puedo evitar  
Aunque en el fondo yo se que nunca volverás  
Te extraño te espero aun no acepto  
Que aunque no quiera estás lejos

Es muy posible que uno nunca olvide cosas  
Las encargadas de volver a revivir  
Esas locas ganas de aguardar y persistir  
En una agonía  
Que me ha desgastado  
Al seguir tus pasos

## CORO

Y aún sigo aquí esperando por ti  
Y aunque busqué no encontré las fuerzas para dejarte ir  
Y aún sigo aquí no lo puedo evitar  
Aunque en el fondo yo se  
Que nunca volverás

**Letra y música: Ibis Amador**

## MÚSICA HA DE SER

Alguien divagaba por la vida  
Entendiendo con miradas  
Lo que es simple escuchar  
Lejos se encontraba una persona  
Cantando lo que escuchaba  
Sin saber donde mirar

### CORO

Música ha de ser  
Lo que logra ver el corazón  
Haciendo escuchar a la razón  
Que no es imposible ser feliz  
Si es lo que quieres ha de ser  
Lo que logra ver el corazón  
Haciendo escuchar a la razón  
Que no es imposible

Triste ese alguien caminaba  
Pero solo había silencio  
Y un susurro percibió  
Luego la persona que cantaba  
Se acercó con la mirada  
Y su camino encontró

### CORO

La la la la la la la la la la  
No creas que la vida siempre es fácil no lo es  
Pero debes intentar ser feliz  
La la la porque

### CORO

Música ha de ser  
Lo que logra ver el corazón  
Haciendo escuchar a la razón  
Que no es imposible ser feliz  
Si es lo que quieres ha de ser  
Lo que logra ver el corazón  
Haciendo escuchar a la razón  
Que no es imposible ser feliz  
Si es lo que quieres  
Siendo quien eres  
Con los que quieres

La la la la la la la la la la (x2)

## TAL VEZ LOS AÑOS

Puede que con la ironía  
Que destaca en estos tiempos  
Algo se haya contagiado  
Muchas veces algo piensas  
Pero distinto reflejas  
Es común siempre ha pasado

Y si acaso yo me pierdo por el mundo  
Solo pido que me mires un segundo  
Y me digas con tus ojos  
Que mis labios aun te extrañan  
Y que no podré olvidarte

### CORO

Y tal vez los años  
No hagan caso  
Sobre curar los recuerdos  
Y dejar quieto el pasado  
Así todo esté lejano  
O tal vez mis manos  
Ya han notado  
Que es posible construir algo  
A mi corazón cercano  
Que obstruya lo atrás dejado

Solamente hasta ese instante  
En el que haya descubierto  
Que el futuro te ha negado  
Podrá decidir mi alma  
Si esto ha de seguir latente  
O el amor ya te ha ignorado

Y si acaso yo me pierdo por el mundo  
Solo pido que me mires un segundo  
Y me digas con tus ojos  
Que mis labios aun te extrañan  
Y que no podré olvidarte

### CORO x2

**Letra y música: Ibis Amador**

## RECUERDOS

Hace algunos años que parecen días  
Yo me sentaba esperar que pasara el tiempo  
Cuando oscurecía y acababa el día  
Aparecías para llenar mis noches vacías  
Pero tampoco puedo olvidar a quien en momentos de soledad  
Me acompañó en largos recorridos  
Y sin hablar señaló el camino

### CORO

Voy persiguiendo esos días  
Que sentía tan eternos  
Y ahora solo puedo verlos en recuerdos  
Disfrazándose turbios  
Alejándose en el viento  
Revelando el valor de esos momentos

Cuando cada día se iba acelerando  
Y todo lo que te ausentaba se fue disipando  
Las noches vacías ya tenían vida  
Cambiaba todo pero seguías dandome alegría  
Cuando mi rumbo tuve que hallar  
Y la distancia se hizo notar  
Quien señaló mi largo camino  
Nunca detuvo su recorrido

### CORO

Van alejándose en el viento  
Revelando el valor de esos momentos

### CORO

**Letra y música: Ibis Amador**

## COMO EL MAR

### CORO

Es aquel que lleva y trae  
Es aquel que lleva y trae AH  
Con sus olas mis canciones  
Es aquel que lleva y trae  
Es aquel que lleva y trae AH  
Al andar

No se si lo que yo estoy viviendo  
Sea un lindo recuerdo  
O tal vez una fuerte corriente  
Que me va perdiendo  
En un extraño sitio lejano  
Me voy sumergiendo

Es aquel que lleva y trae con sus olas todas mis canciones  
Que van jugando por caminos sin senderos que me acoplen  
Pero va enseñando cada lugar que recorre  
Sin preguntas lo que llevas al andar

### CORO

Es aquél que lleva y trae  
Es aquél que lleva y trae AH  
Es aquél que lleva y trae  
Es aquél que lleva y trae AH al andar

Me siento a ver ya con desespero  
Cada movimiento  
Sin darme cuenta que sigo hallando  
Es un simple hecho  
Condicionado por las montañas  
Que envuelven su cielo

### CORO

Es aquél que lleva y trae  
Es aquél que lleva y trae AH  
Con sus olas mis canciones  
Es aquél que lleva y trae  
Es aquél que lleva y trae AH  
Al andar

Ay pero dime como hacer para olvidarme  
De aquellas barreras que me muestra el horizonte  
O será un secreto que sus aguas siempre esconden  
Y tan solo pasos pueden revelar

**Letra y música: Ibis Amador**

## ARGUMENTOS

Me pediste que te hiciera una canción  
que en realidad dijera  
Que hago parte de ti aunque no soy nada  
Solamente un buen recuerdo que nos queda  
del instante en que jugamos  
A olvidarnos de las penas que son ciertas  
Y tratamos de ser muy civilizados  
Para que el mundo no nos caiga encima  
Intentando ser los dueños  
Que controlan nuestras vidas

## CORO

Escondiendo bajo una razón  
Todos los hechos que me culpan por quererte  
Y me dicen que esto ha sido un error  
Pero en mi interior  
Se que es muy fácil encontrar los argumentos  
Que me excusan por cantarte esta canción

Sería útil desafiar el día de hoy  
Aquellos sentimientos  
Que se niegan siempre a hacer lo correcto  
Encontrando alguna forma tolerable  
De omitir los pensamientos  
Encargados de impulsarme hacia tus besos  
Y no trates de ser muy civilizado  
Ni te aferres nunca más a mis heridas  
Que nunca seré la misma  
Después de tantas mentiras

## CORO x2

**Letra y música: Ibis Amador**



## BAJO LAS ESTRELLAS

Agua que mi sed desapareces  
En los mares que rodean mi existir  
Aire que sumerges suavemente  
El cielo que se eleva sobre mí  
Muestran lo que escucho vagamente  
Hablen para que pueda seguir

### CORO

Nunca es muy tarde para descubrir  
Maravillas que se encuentran junto a tí  
Bajo las estrellas puedes divisar  
El grandioso universo que está aquí  
EH

Fuego que alimentas con locura  
Esta mente que se empeña en soñar  
Tierra que sostienes mi cordura  
No permitas detener el caminar  
Jueguen con verdades que me agreden  
Anden para que pueda seguir

### CORO

Muestran pa' que escuchen  
Digan pa' que sienta  
Nunca es muy tarde  
Para que lo sepas

### CORO x2

**Letra y música: Ibis Amador**

## NUNCA IMAGINÉ

Nunca imaginé que tu voz me hiciera hablarte todo el tiempo  
Y que al mirar esos ojos se escapara el pensamiento  
Dime cómo ignorar este fuerte sentimiento  
Que se esconde frágilmente entre mi pecho

### CORO

Quiero vivir cada instante de este sueño  
Y despertar cada día con un beso  
De esos labios que enloquecen a todo inocente  
Que los prueba y se pierde  
Lentamente en tu recuerdo

Nunca imaginé a tus palabras describiendo este momento  
Ni podre olvidar tu sonrisa, tus caricias y tus miedos  
Dime cómo expresar este fuerte sentimiento  
Que se esconde entre palabras que no encuentro

### CORO

Quiero vivir cada instante de este sueño  
Y despertar cada día con un beso  
De esos labios que enloquecen a todo inocente  
Que los prueba y se pierde  
Lentamente en el recuerdo de esos besos  
De tus besos.

**Letra y música: Ibis Amador**

## Anexo 2

### Análisis de las canciones

En el siguiente análisis, todos los ejemplos refieren al anexo 6 (partituras), para un mejor entendimiento -por parte del lector- de lo que allí se explica.

### CUANDO ESTOY CONTIGO

Tonalidad: C  
Métrica: 4/4  
Tempo: 84 bpm  
Anexo 1 páginas 1-9

Forma:

INTRO	ESTROFA I	ESTROFA II	CORO I	PUENTE I
cc. 1-5	cc. 6-13	cc. 14-21	cc. 22-27	cc. 28-29

ESTROFA III	ESTROFA IV	CORO II	CORO III	CODA
cc. 30-37	cc. 38-45	cc. 46-51	cc. 52-57	cc. 58-64

Esta canción está basada en el paseo vallenato que se ejecutaba con guitarra y no con acordeón. Es un vallenato con una esencia que se remonta a una época anterior, pero gracias a ciertos giros armónicos, melódicos y el uso de instrumentos actuales, se le da un aire más moderno, haciendo del tema un vallenato-pop.

INTRODUCCIÓN: Aquí la guitarra acústica se encuentra en el primer plano, mostrando en su melodía lo que va a suceder en el coro (con algunas variaciones) dentro del tema (ver anexo 6, cc. 1-5). La armonía es llevada también por guitarras acústicas, apoyadas por el bajo, la caja, las congas y la guacharaca, que presentan el ritmo del paseo vallenato. Por su parte, el piano tiene como función principal apoyar el ritmo armónico y en algunos momentos realiza contramelodías que complementan la guitarra.

La armonía es la siguiente:

C: IV – V | V/vi – vi | ii – IV | V

Esta progresión no es muy convencional en el vallenato, donde no se utilizan casi las dominantes secundarias.

La melodía se basa en los arpeggios de la armonía, combinados con grados conjuntos para hacerla más *cantabile*.

El patrón percusivo es el típico del paseo vallenato.

ESTROFAS I y II: Estas partes manejan una armonía tradicionalmente utilizada en el pop, ya que hace un juego entre la tonalidad mayor y su relativa menor (C y Am). Esta armonía es el complemento de una melodía muy sencilla que se mueve más que todo entre los grados estructurales de la armonía, lo que evita el uso de saltos grandes.

Aquí se combina armonía pop con una melodía construida a base de giros melódicos del pop y el ritmo del vallenato, lo que le da una cualidad tradicional, pero a la vez un toque moderno y más cercano al pop (ver anexo 6, cc.6-13).

En general, alrededor de este principio es que se desarrollan la armonía, melodía, ritmo e instrumentación de esta canción.

Cada una de las estrofas tiene una instrumentación y un carácter distintos. La primera es muy íntima, lo cual es un resultado de la ausencia del bajo y la batería, permitiéndole al oyente mantener la atención en la línea melódica. En esta parte la guitarra es quien lleva junto con la caja, las congas y la guacharaca el ritmo vallenato, y el piano, a diferencia del vallenato actual, responde melódicamente a la voz y se convierte en complemento de la melodía principal, además de apoyar la armonía.

En la segunda estrofa, la canción, gracias a la intervención del bajo que lleva una rítmica idiomática del vallenato, adquiere movimiento y al mismo tiempo un *groove* más orgánico y definido. El piano en esta estrofa difiere del mismo instrumento en la primera, ya que alterna la función complementaria de la voz con la guitarra acústica.

CORO: El carácter de esta sección tiende más hacia el género pop, no sólo por la aparición de las guitarras eléctricas y la batería, sino por los giros melódicos del género, combinados con los acentos del vallenato (ver anexo 6, cc.22-25). Aquí la armonía hace progresiones típicas del pop, conservando el discurso armónico que se ha venido manejando en otras partes de la canción: se trata incluso de un desarrollo de la progresión de la introducción, al igual que de su melodía. También se conservan las líneas formadas por arpeggios y grados conjuntos presentes en el inicio del tema. La progresión armónica en este punto es:

C: IV – V | I – vi | ii – V | V/vi – vi | IV – V | V/vi – vi

Como se puede observar, existe una ambigüedad entre la tonalidad mayor y su relativa menor, típica del pop pero no del vallenato.

El piano vuelve a entrar como un apoyo armónico del *groove*.

PUENTE: Esta parte cumple la función de dirigir la canción nuevamente a la tonalidad de do mayor mediante la siguiente progresión:

C: ii – IV | ii – V

Funciona más que todo como un link, debido a su corta extensión: dos compases, en los cuales se realizan algunos cortes en la batería que están apoyados con el bajo para no desaparecer drásticamente la batería. Su función es suavizar el cambio de instrumentación que se va a dar en la siguiente estrofa. La guitarra es la encargada de llevar el primer plano y entregarle la melodía a la voz principal que volverá a ingresar en la siguiente parte. La guitarra le proporciona mayor interés a la parte, manteniendo la fuerza de la canción y generando una especie de respiro, conservando la atención del oyente.

ESTROFA III y IV: Aquí ambas estrofas funcionan con los mismos parámetros de la segunda estrofa, pero en este caso en el segundo plano se encuentran interactuando la guitarra y el piano.

CORO II y III: funciona igual que el primero, pero en éste la letra continúa con la idea presentada en la segunda estrofa. Sin embargo, en el CORO III que se presenta inmediatamente después del segundo, se retoma la letra del primer coro para así darle unidad a la canción.

CODA: Es una variación del coro, en la cual el primer plano lo toma el piano haciendo un desarrollo y variaciones motivicas del tema principal de la canción, pero volviéndolo idiomático para dicho instrumento y lo enriquece jugando un poco más con los colores de la armonía.

## LA SOLEDAD

Tonalidades: A y B

Métrica: 4/4

Tempo: 87 bpm

Anexo 1 Páginas: 10-17

Forma

INTRO	ESTROFA I	CORO I	PUENTE I
cc. 1-5	cc. 6-15	cc. 16-27	cc. 28-31

ESTROFA II	CORO II	PUENTE II	CORO III
cc. 32-41	cc. 42-52	cc. 53-55	cc. 56-67

Esta canción es una balada que contiene una alta carga emocional, gracias a su dulce línea melódica y a su temática lírica. Se mueve por lo general dentro de una sonoridad pop, sin dejar de lado algunas acentuaciones en los contratiempos, características de la música latina.

**INTRODUCCIÓN:** En esta parte, el instrumento protagonista es el piano, haciendo un motivo secuenciado y variando la idea melódica principal. La melodía está construida de manera tal que se puede entender fácilmente dentro de la métrica. Las congas dibujan esa métrica, a pesar de una ambigüedad creada por el udu (*loop*) que juega con los diferentes acentos métricos, creando una sensación de *rubateo* en la melodía y volviendo la música de cierta forma, circular. En resumen, se desestabiliza la sensación de tempo. La función de la guitarra es apoyar la armonía que está haciendo el piano. La armonía en esta sección es:

A: I – V6 | vi – ii – IV | IV – V.

**ESTROFA I:** Esta sección tiene el mismo carácter de la introducción y hasta contiene los mismos instrumentos. Además, entra la batería haciendo un ritmo de guaguancó en el bombo, lo que obviamente denota junto con las congas el carácter latino, a pesar de la presencia del udu que continúa con el concepto circular de la música. Por otro lado, los instrumentos armónicos están configurados de tal forma que siguen un patrón bastante pop, que contrasta con lo propuesto por la batería y la percusión. La melodía combina dos aspectos: primero, tiene muchas repeticiones de notas y grados conjuntos; segundo, los saltos son utilizados para separar las frases dentro del discurso completo de la idea musical (ver anexo 6, cc. 6-15). La armonía es muy simple:

A: I | I - V6 | vi | V7/ii | ii – I64 | V7 | I – V/vi | vi – V | IV | V.

**CORO:** En el coro, ya la batería ejecuta un patrón pop, lo que hace sentir un *groove* más concreto: junto con las guitarras y el bajo tiene un ritmo más determinado y menos *ad libitum*. Aquí desaparece el udu, razón por la cual esta parte se siente más cuadrada y rítmica en sí misma. Esto sumado al ingreso de los *backing vocals*, que dan importancia a ciertas frases de la melodía, logra configurar un coro con una esencia completamente pop. La armonía que se maneja es:

A: I – V | vi – iii | IV – I6 | ii – V65 | (Bis) IV – V | vi | ii – V | I.

Esta progresión es bastante simple, lo que sigue reforzando el carácter pop.

PUENTE: En esta sección el primer plano lo lleva la guitarra, haciendo un pequeño desarrollo musical basado en la melodía de la introducción, mientras que las otras guitarras y el piano hacen un acompañamiento para conducir armónicamente esta parte (ver anexo 6, cc. 1-5, piano, y cc. 28-31, *Ac.Gtr.2*). Por otro lado, en la parte rítmica se retoma el carácter que se estaba dando en la estrofa. Es como si fuera otra pequeña introducción para conectar las partes entre sí. Armónicamente funciona así:

A: I | vi | ii – IV | V.

ESTROFA II: Ésta, funciona melódica y armónicamente igual que la primera estrofa. La batería pasa a tener un patrón que es más funcional dentro del pop, por lo que la sección se empieza a delinear dentro de ese estilo. Sin embargo, la percusión menor (congas) sigue conservando el carácter latino. Nuevamente se va el udu, por lo que desaparece la idea circular de la música que se había mencionado anteriormente, y la sección empieza a sentirse mucho más rítmica: se puede considerar como una balada pop.

CORO II Y PUENTE II: Funciona igual que el primero, con la diferencia que al final, en vez de cerrar la progresión armónica, hace una prolongación haciendo una cadencia rota. Ésta prolongación tiene una función modulante que envía el coro un tono más arriba para generar un sentimiento de movimiento en cuanto a la tonalidad se refiere. Durante esta extensión, que se considera un puente dentro de la forma, se introduce una guitarra eléctrica que hace una especie de improvisación, lo cual le da movimiento a la sección, al igual que un carácter un poco más pesado a la canción, conduciéndola melódicamente hacia el último coro (ver anexo 6 cc. 53-55).

La armonía de la extensión (puente) de la que hablamos para modular es la siguiente:

A: vi | ii – IV – V – V |  
B: IV

CORO III: Este coro tiene dos elementos que lo hacen sentir como el más fuerte en comparación con el resto. En primera instancia, como viene de un proceso de modulación, se encuentra un tono más arriba que el resto, lo que renueva la sonoridad del coro que ya se ha repetido dos veces. Por otro lado, la guitarra que se introdujo en el puente II sigue presente, continuando con la improvisación: ésta empieza a compartir el segundo plano con los *backing vocals*, lo que aumenta la textura y da también la sensación de que éste es el último coro del tema, explotando justo al final, generando muchos eventos musicales a la vez.

## MÚSICA HA DE SER

Tonalidad: Eb  
Métrica: 4/4  
Tempo: 93 bpm

### Forma

INTRO	ESTROFA I	PRE-CORO I	CORO I	ESTROFA II
cc. 1-4	cc. 6-13	cc. 9-14	cc. 15-28	cc. 29-34

PRE-CORO II	CORO II	PUENTE	CORO III	CODA
cc. 35-40	cc. 41-53	cc. 54-61	cc. 62-77	cc. 66-72

El desarrollo de este tema se basa en dos características esenciales. En primera instancia, la melodía es bastante simple, y contiene una nota recurrente que se comporta como un eje. El motivo melódico del coro gira en torno a tres notas base que siempre pasan por el eje (el eje puede variar) y las otras sirven de adorno o para extender dicha melodía, lo que facilita su memorización (ver anexo 6, cc. 14-18, *voice 1*). En general tanto la melodía como la armonía de la canción son simples. Por otro lado, el tema tiene un ritmo característico del caribe, donde se acentúan las partes débiles de cada tiempo (ver anexo 6, c. 14, instrumentos de percusión) La percusión menor tiene una gran importancia (más que en otras canciones) y es un elemento fundamental dentro de la composición. La sonoridad es ligera, lo que se logra mediante el uso sutil de distorsiones, teclados con colores muy brillantes en los registros agudos y mucho aire y la predominancia de los instrumentos acústicos (*steel guitars*, piano, percusión).

**INTRODUCCIÓN:** Aquí se muestran casi todos los instrumentos de percusión menor que van a aparecer en la canción. De hecho, la textura es bastante pequeña, lo que permite al oyente sumergirse en la esencia rítmica, que va a estar presente a lo largo del tema. Esa esencia está dada por la combinación de diferentes patrones interpretados por cada instrumento, que se conjugan con la guitarra armónica que acentúa la parte débil del cuarto tiempo, enriqueciendo el ritmo. Por otro lado, la guitarra melódica basa su melodía en el motivo estático del que se habló anteriormente, pero desarrollándolo armónicamente, adaptándolo para que idiomáticamente sea compatible con el instrumento que lo interpreta. La armonía es la siguiente:

Eb: I | V/vi | vi | IV.

**ESTROFA:** Aquí se mantiene la esencia rítmica que se venía dando anteriormente. No hay bajo, lo que le da un ambiente muy atmosférico a la sección: esto refuerza el concepto rítmico todavía expuesto por la percusión. Por otro lado, la guitarra armónica desarrolla una figuración, basándose en el carácter estático de la melodía, respetando los cambios armónicos pero conservando dos notas como pedal, haciendo un acompañamiento a lo largo de la estrofa. Finalmente, la voz se comporta como había sido descrita, repitiendo tres veces un módulo rítmico casi idéntico, pero cambiando el eje en el que funciona de acuerdo a los cambios armónicos propuestos básicamente por un pad, que determina el ritmo armónico en la sección. La armonía es :

Eb: I | ii | I6 | IV (Bis).

CORO: El patrón rítmico de la batería varia. El instrumento se abre haciendo uso del parche del redoblante, ya que anteriormente solo había utilizado el aro. Hace un ritmo acentuando los contratiempos de los tiempos débiles. Además hace un juego con la apertura del *hi-hat*. La percusión se mantiene igual. Aquí entra el bajo, dándole piso armónico y fuerza al coro. Entran los teclados y el piano para darle otro color y más peso a la sección. La guitarra acústica vuelve a hacer un rasgueo, lo cual proporciona un *groove* determinado junto con el bajo y la batería. La voz hace el tema principal, del cual se había hablado antes, es decir, se basa en tres notas que funcionan como ejes, y va cambiando el eje según la armonía. En esta parte aparecen los vientos, que sirven como refuerzos melódicos para llenar los espacios que deja la voz. La armonización de los vientos es muy pop utilizando muchas octavas y unísonos. Muy pocas veces se abren las voces para generar una armonía. Tienen un plano secundario al llevar en algunos fragmentos un contrapunto de la voz. Son ellos los que se encargan de unir melódicamente el coro con la siguiente estrofa.

ESTROFA II: En la parte a de la estrofa desaparece el bajo, lo que nos remite al principio de la canción, pero armónica y melódicamente funciona igual que la estrofa I. En la parte b, entra el bajo haciendo el ritmo armónico, apoyando la melodía, pero conservando el mismo carácter percusivo y liviano de la primera estrofa. La armonía es idéntica, al igual que la melodía.

CORO II: Este coro funciona exactamente igual al primero. La intención de esto es que el oyente memorice lo que ya ha oído antes, y asimile mejor la sección.

PUENTE: es una derivación de la melodía del coro que emplea variaciones motivicas (melódicas y rítmicas como sustracción, aumentación, entre otras), para hacerla aún más simple (ver anexo 6, cc. 41-44, *voice 1*). En la primera parte de esta sección, desaparece la armonía para darle más protagonismo a los dos elementos más importantes de la canción: la melodía y el juego rítmico y tímbrico que se da en la percusión. En la segunda parte aparece de nuevo la armonía con una guitarra eléctrica que simplemente lleva el ritmo armónico. La progresión es la siguiente:

Eb: I | V | vi | IV.

Ésta es la misma armonía del coro, pero con la variación de un acorde. Este puente cumple la función de contrastar y de disminuir la textura para que la entrada del último coro tenga más impacto en el oyente. Sobre la segunda parte del puente, los *backing vocals* toman la melodía que hizo la voz líder en la primera parte del puente, mientras que ésta hace la misma melodía pero un poco más desarrollada, teniendo como puntos de llegada las notas de la armonía que sucede por debajo (ver anexo 6, cc. 45-49).

CORO III: aquí la batería se torna mucho más rockera, empleando más los platillos y marcando más los acentos métricos con el bombo y el redoblante. Por otro lado, la melodía principal está en acople con los *backing vocals*, el cual genera una homofonía de dicha melodía. Aquí las guitarras eléctricas arman el *groove* pop/rock con la batería y el bajo. Lo que sucede luego de esta parte es un desarrollo del coro que consiste en la superposición de la melodía del puente con los fragmentos melódicos tomados del coro y secuenciados. Al final, la canción decrece en cuanto a textura para tratar de llegar al ambiente que se había generado al principio, en el cual la voz principal retoma la melodía más simple, pero la expone con la armonía que es dada en la estrofa. En esta parte se van reduciendo paulatinamente los instrumentos, dejando la mínima textura para finalizar el tema.



## TAL VEZ LOS AÑOS

Tonalidades: C, C# y D  
Métrica: 4/4  
Tempo: 91 bpm  
Anexo 1 Páginas 27-36

Forma:

INTRO	ESTROFA I	PRE-CORO I	CORO I	ESTROFA II
cc. 1-5	cc. 6-13	cc. 14-20	cc. 21-34	cc. 35-42
PRE-CORO II	CORO II	PUENTE	CORO III	CODA
cc. 43-49	cc. 50-57	cc. 58-61	cc.62-75	cc. 76-85

Esta canción tiene un prominente desarrollo tanto armónico como melódico además de mostrar un *groove* contundente, gracias a la combinación entre dicho desarrollo musical y el manejo de la instrumentación, elementos que serán explicados a continuación.

**INTRODUCCIÓN:** Comienza con una textura muy simple, que consta de dos guitarras: una lleva la melodía y la otra hace un pedal melódico que deja entrever la armonía de forma implícita.

**ESTROFA I:** Aquí la batería hace un patrón con el bombo que resalta los contratiempos de la métrica (4/4). Como se ha mencionado antes, esto da un aire latino, añadiendo la percusión menor que hace una rítmica que apoya ese patrón. La armonía es llevada por los teclados con melodías dulces, que refuerzan de cierta manera el patrón de la batería, acentuando también algunos tiempos débiles. Por otro lado, la guitarra se desarrolla melódicamente, apoyando la línea principal y complementándola en algunos casos, para generar diferentes colores. Aquí se hace uso del triángulo, que ayuda a intensificar la idea de dulzura y brillo.

La línea melódica está trazada por notas de gran importancia, que representan la séptima de los acordes que van apareciendo, lo que es inusual dentro de la música comercial. De ahí se ve que la armonía siempre está obligada a introducir la séptima de los acordes, para que se complementen mutuamente. La progresión de la sección es:

C: IV7 | iii7 | ii7 – V7 | I | (bis)

Estos enlaces denotan una gran tensión armónica en la estrofa: existen disonancias entre la melodía y la armonía, ya que la armonía contiene agregados que son reforzados por la línea melódica. Los registros más utilizados aquí son los agudos, escritos para todos los instrumentos que juegan un papel importante, a excepción de la voz que se encuentra en un registro medio.

**PRE-CORO:** Aquí todavía no existe un *groove* como tal, a pesar del aumento en la interacción de todos los elementos de la batería: uso de *toms*, redoblante, etc. Hace su aparición el bajo, proporcionando piso armónico al resto de los instrumentos, y es en esta parte donde existe una modulación hacia Db. Esta es una tonalidad muy lejana, pero gracias al uso de intercambios modales, ciertos acordes se pueden reinterpretar como dominantes de otros y, el hecho de encontrarse enlazados por relaciones de cuartas, suaviza dicha modulación. La melodía expande su registro, permitiendo más saltos, llevándola hacia una tesitura más aguda. Por otro lado, hace pequeños materiales

motívicos que se van secuenciando a medida que se va dando la modulación, hasta llegar a establecer con la armonía la tonalidad en la que se va a desarrollar el coro (ver anexo 6, cc.17-20, *voice 1* y *E.Gtr.2*). La armonía de la parte es:

C: V7/vi | vi | V7 | I – bVII | I – bIII | I – bIII | V7 | I  
F: IV Eb: IV Db: IV

CORO: La llegada al coro se fortalece gracias a que es precedido por una gran inestabilidad tonal, que resuelve de manera contundente a Db. Aquí se desarrolla la siguiente armonía:

Db: I | ii | IV – V65/vi | vi – V7/vi | vi – V7/ii | ii – IV –| V7 | (bis)

Esta progresión denota una tensión generada por las dominantes secundarias, que cumplen el papel de hacer un juego entre la tonalidad y su relativa, sin abandonar nunca Db. La tensión armónica es tal, que cuando resuelve, arraiga y mantiene de sobremanera dicha tonalidad. Por otro lado y a diferencia de las partes anteriores, el *groove* es mucho más prominente, dándole unidad al tercer plano. Esta unidad muestra un soporte rítmico más contundente, dándole carácter a esta sección.

La batería y la percusión juegan con el contratiempo característico de lo latino y con la marcación métrica, más utilizada en el pop (tiempos fuertes). La guitarra, mezclada con el juego de la sección percusiva, desemboca en la combinación que se ha planteado en todo el análisis: pop latino (ver anexo 6, cc. 21-22).

En cuanto a la melodía, se puede decir que se amplía aún más que en el pre-coro, utilizando en mayor medida la tesitura aguda del instrumento y se caracteriza por varios elementos: saltos muy amplios (octavas, sextas); se mueve alrededor de notas características de dominantes secundarias (sensibles, séptimas), lo que le da un carácter más dramático.

ESTROFA II: En esta parte, se mantiene la misma armonía y melodía de la estrofa. Sin embargo, la densidad instrumental varía. En la primera parte de esta sección desaparecen el bajo y la batería, lo que cambia completamente su carácter. Además aparece el clarinete, tomando el puesto del segundo plano, haciendo contrapunto a la línea melódica principal. En la segunda parte de la estrofa, vuelven el bajo y la batería apoyando básicamente los primeros tiempos de la métrica, para hacer crecer un poco la canción y llevarla hacia el segundo pre-coro.

PRE-CORO II: Aquí, la orquestación, melodía, ritmo y armonía son parecidas al primero. Sin embargo, como nos encontramos en Db y realizamos el mismo procedimiento de modulación, la dirección es hacia D, tonalidad en la cual se desarrollará el siguiente coro.

CORO III: Este funciona similar al primero, pero como estamos medio tono más arriba que el coro anterior, la canción se eleva aún más, dándole mayor fuerza. Este coro se ve interrumpido por un puente, en el cual el clarinete toma el primer plano, realizando un solo sobre una armonía distinta a la que el oyente está acostumbrado, pero sobre el mismo *groove* para no perder el carácter que se había logrado. La armonía es:

D: I – v | I – v | I – V/iii | IV – V |

Luego se repite el coro, añadiéndole un contrapunto hecho por el clarinete, aumentando la textura y finalizando en la coda con el desarrollo de la idea melódica interpretada por el clarinete que se planteó en el puente.

## RECUERDOS

Tonalidad: Gm

Métrica: 4/4

Tempo: 85 bpm

Anexo 1 páginas: 37-45

Forma:

INTRO	ESTROFA I	PRE-CORO I	CORO I	ESTROFA II
cc. 1-4	cc. 5-12	cc. 13-16	cc. 17-25	cc. 26-33

PRE-CORO II	CORO II	PUENTE	CORO III	CODA
cc. 34-37	cc. 38-49	cc. 50-58	cc. 59-70	cc. 71-74

Este tema tiene una esencia particular, ya que está construido de manera diferente al del resto de canciones de la producción. Recuerdos tiene una estructura continua a lo largo de su desarrollo, introduciendo o quitando elementos en cada parte, haciéndolo un tema bastante compacto, por lo que tiene secciones prácticamente idénticas como las estrofas, los pre-coros y los dos primeros coros. Su sonoridad es la más pop/rock del disco, al usar recurrentemente distorsiones, además de utilizar armonías simples características del pop.

**INTRODUCCIÓN:** En esta sección se comienza con un pedal melódico interpretado por dos guitarras, que se mueve entre las notas do, re y sol, generando unos agregados dentro de la armonía que lo acompaña con teclados y otras guitarras, dándole un carácter diferente a cada acorde que se presenta y aumentando de manera significativa la tensión armónica (ver anexo 6, cc. 1-4, *E.Gtr. 1 y 3*). La armonía es la siguiente:

Gm: i | VI | III | iv – V.

Con los agregados que se han mencionado, la armonía (en cifrado popular) queda de la siguiente forma:

Gm add11 – Eb Maj 7 add 6 – Bb6 – Cm add9 – D7.

**ESTROFAS I y II:** Aquí la melodía se mueve en registro entre C4 y G4. La textura se reduce puesto que desaparecen los pedales de las guitarras y los pads que los soportaban, para dar entrada a un órgano que lleva el ritmo armónico y una guitarra eléctrica que hace un motivo melódico basado en el pedal de la sección anterior, haciendo una disminución de éste (ver anexo 6, cc. 5-12, *E.Gtr.2*). Este motivo hace cambiar el motoritmo del tema, lo que le da una respiración. En cuanto a la armonía, la estrofa consta de cuatro acordes básicos que se encaminan más hacia la tonalidad de Bb que hacia la de Gm, manteniéndose en ésta última al volver a ella con un rebote, aunque existe una cierta ambigüedad tonal.

Gm: iv – V/III | III - vi | (bis x 4)

PRE-COROS I y II: En la primera de estas secciones aparece la guitarra de doce cuerdas, que le da un aire latino a esta parte. Por otro lado, en ambos pre-coros existe una guitarra rítmica que se mantiene dentro de la esencia pop/rock, pero contrasta con la batería que acentúa ciertos contratiempos con el bombo mientras hace un patrón en el *hi-hat* propio de géneros latinos como el vallenato y la salsa, entre otros (ver anexo 6, cc. 34-35, *Drum set* y *E.Gtr.4*). El pre-coro resuelve la ambigüedad generada en la estrofa ya que refuerza la tonalidad original y encamina al oyente a establecerse en la tonalidad del coro. La armonía es la siguiente:

Gm: V7 | i | iv | V7.

La melodía de las secciones se encuentra en el registro entre A3 y Eb4.

COROS I y II: En estas secciones la armonía ratifica la tonalidad original (Gm) haciendo la siguiente progresión:

Gm: i | VI | III | V/V – V7 | (bisx2) | i

La aparición de la dominante secundaria aumenta la tensión armónica, levantando automáticamente la canción. La melodía de los coros amplía su rango a una octava, a diferencia de las líneas de las estrofas y los pre-coros. El registro de esta nueva melodía está entre Bb3 y Bb4 y su salto característico es de sexta menor descendente. A pesar de que el registro que maneja la melodía es bastante amplio y algo complejo, ya que utiliza giros y saltos sucesivos que dificultan un poco la interpretación, dicha melodía siempre se encuentra reforzando los cambios armónicos, lo que permite una mejor asimilación por parte del oyente (ver anexo 6, cc. 38-42, *voice 1* y *E.Gtr.3*). En cuanto a la instrumentación, la base armónica está dada esencialmente por las guitarras, ya que los teclados tienen la función de colorear. Aquí y en general en todos los coros, se denota la misma densidad generada por los pedales, que dan soporte a todos los instrumentos que están presentes, lo que aumenta la textura de la sección. Uno de los teclados hace un motivo rítmico-armónico que se va modificando de acuerdo a la armonía que va cambiando, haciendo una especie de *obstinato*.

PUENTE: Esta sección cumple claramente la función de contraste. Aquí se utiliza el mismo principio del pedal melódico presente en casi todo el tema, pero desarrollado. El puente se divide en dos partes: la primera muestra el pedal melódico que se acaba de mencionar y la segunda introduce la voz y un teclado que funciona de manera estilística, dándole un aire latino al interpretar un tumbao, pero con el color de un instrumento pop, manteniendo así un sonido electrónico.

CORO III: Este coro funciona básicamente como los otros dos, sobre todo en términos de armonía y melodía. Sin embargo, crece un poco más la textura al introducir una pequeña improvisación por parte de una de las guitarras eléctricas, en lo que se puede considerar una extensión, donde la voz deja el protagonismo y le da paso a los *backing vocals* que terminan las ideas del tema antes de llegar a la coda.

CODA: Ésta parte simplemente desarrolla el motivo del pedal presente en la introducción y en el puente con unos cambios armónicos, reduciendo la textura al mínimo y dejando abierto el ciclo armónico (semicadencia).

## COMO EL MAR

Tonalidad: Bb  
Métrica: 4/4  
Tempo: 96 bpm  
Anexo: Páginas 46-57

Forma:

INTRO	CORO I	ESTROFA I	PRE CORO I	CORO II
cc. 1-12	cc. 13-20	cc. 21-27	cc. 28-35	cc. 36-43

ESTROFA II	CORO III	PUENTE	PRE CORO II	CORO IV
cc. 44-50	cc. 51-58	cc. 59-64	cc. 65-72	cc. 73-90

Este es el tema más experimental rítmicamente hablando, al utilizar variedad de ritmos y elaborar un patrón especial, combinando acentuaciones características del pop con ritmos latinos (ver anexo 6, c. 5, *Drum set*).

Se desarrolla a partir de dos elementos: por un lado, el *groove*, que será explicado en la siguiente parte, y un tema melódico principal, muy sencillo y repetitivo, construido con intervalos simples: grados conjuntos, cuartas y quintas (ver anexo 6, cc.12-14, *voice 2*). La forma es drásticamente seccionalizada, gracias a los cambios de instrumentación y la utilización de diferentes patrones rítmicos.

INTRODUCCIÓN: Ésta tiene dos partes. La primera es el llamado que hace la guitarra eléctrica, en el cual se expone simplemente la armonía con su ritmo armónico. La armonía es:

Bb: IV – V | I – vi | IV – V | vi – V.

Ahí interactúa con un *loop* y un palo de agua, cuya función es anunciar la presencia temática del mar. La segunda parte es protagonizada por los vientos, quienes hacen una variación melódica y rítmica del tema principal de la canción. Armónicamente también existe un desarrollo de lo que expuso la guitarra en la primera parte y funciona de esta manera:

Bb: IV – V | I – vi | (bis x3) IV – V | vi – V | IV.

El bajo y la batería exponen el *groove* que posteriormente se va a manejar en los coros, apoyado por el órgano.

CORO: Esta canción, a diferencia del resto, presenta el coro al principio del tema. El fin de esto es, al ser una canción con complejidades rítmicas y formales, exponer el tema básico, para que el oyente tenga una referencia que pueda reconocer en el desarrollo del tema. Aquí tenemos la reutilización de la armonía de la segunda parte de la introducción. Sin embargo, en la parte final, hace una variación de la progresión que le permite modular a la estrofa, que está en Dm. Por otro lado, desaparecen los vientos, ya que ellos hacían inicialmente la exposición del tema principal con algunas variaciones. Esto con el fin de que la melodía de la voz sea el verdadero referente del oyente y no haya una confusión entre vientos y la línea melódica de las voces. Finalmente, se cambia el órgano por el piano, para generar un contraste. La variación armónica que se hace es:

Bb: IV – V | I – vi | (bis x3) V/V | V – V | i.  
Dm: III

El *groove* se mantiene conservando el aire caribe y esa combinación entre cumbia y pop. El primer plano lo tienen los *backing vocals*, mientras que la voz lo apoya sin ganar tanto protagonismo. Dicho aire caribe se ve reforzado en todos los coros, que tienen una combinación entre un patrón de cumbia y uno convencional de pop/rock, en el cual la primera parte del *groove* (conformado por batería, percusión, bajo, teclados y guitarras) está acentuando la parte débil del segundo tiempo, mientras que la segunda parte hace una llegada al cuarto tiempo, algo convencional en el rock y el pop (ver anexo 1, cc 5-8). Sobre este patrón es que se desarrolla el *groove* no solo de los coros, sino de otras partes de la canción.

ESTROFA: Aquí la canción da el primer giro significativo, ya que el *groove* configurado por las guitarras, el bajo, la batería y el órgano es completamente rock: se eliminan los elementos latinos, y llegan unas guitarras eléctricas distorsionadas para aumentar su peso. La melodía aquí se constituye por una serie de repetición de notas, que van reforzando las fundamentales de los acordes que crean la progresión y al final hace una escala descendente que descansa sobre la fundamental del acorde del que se parte para llegar a la siguiente sección (ver anexo 6, cc. 21-26, *voice 1*). La estrofa sigue conservando la característica de simplicidad con la que se han venido manejando todas las melodías. La tonalidad de esta sección es Dm, y aunque esta modulación no es convencional, funciona por la relación entre áreas tonales: comienza en Bb y en lugar de modular a la dominante, modula a la relativa de la dominante. La progresión que se maneja, muy común en la cumbia, es la siguiente:

Dm: i – v | VI – bVII | (bis x3).

PRE-CORO: Esta sección cumple la función de volver a introducir el *groove*, la instrumentación y una versión desarrollada del tema melódico principal y la armonía. Esto para suavizar los cambios rítmicos que se han hecho: ahora el pre-coro le da tiempo al oyente para volver a acoplarse a la sonoridad latina, luego de haber escuchado la sonoridad rock, para así poder asimilar más fácilmente el coro.

CORO II: Este coro funciona en esencia igual que el primero, en cuanto a melodía, armonía, instrumentación y *groove*. Dada la ausencia de los *backing vocals*, la voz principal toma el primer plano y los vientos la apoyan en el segundo, cumpliendo una función similar a la de la salsa, proporcionándole así un complemento a la melodía y enriqueciéndolo tímbricamente.

ESTROFA II: Ésta vuelve a encontrarse en Dm, y la modulación es la misma que ocurre en el coro anterior. La sección conserva la armonía y la melodía de la primera estrofa, pero cambia totalmente el *groove*. Como se dijo anteriormente, la armonía que se utiliza es característica de la cumbia, y en esta estrofa vive el ejemplo: la batería hace un patrón de cumbia, apoyada por el bajo. Además entra el alegre, característico también de este género. El elemento diferente es una guitarra eléctrica que toma el segundo plano, e introduce un contrapunto que muestra el lado pop dentro del patrón latino elaborado por los otros instrumentos.

CORO III: Aquí se combinan los elementos del primer coro con los del segundo: están presentes los vientos, la voz principal y los coros. Esto denota claramente un aumento en

la textura y por ende, una mayor importancia. El oyente asimila mejor esta sección a pesar de la presencia de varias melodías sucediendo a la vez, porque ya ha escuchado anteriormente los otros coros, y ha sido preparado psicológicamente. Como en las otras ocasiones, el coro se encuentra en Bb.

PUENTE: aquí se reduce la textura porque desaparecen algunos teclados, las guitarras acústicas y los vientos, pero se mantiene el mismo *groove* en la batería, el bajo y las guitarras eléctricas (no distorsionadas). Entra el piano haciendo un tumbao de salsa, acompañando a un instrumento que antes no había aparecido: el violín. Este instrumento hace una melodía muy latina, gracias al manejo rítmico y al movimiento armónico que la apoya. Se puede decir que esta sección es un descanso para el oyente, ya que constituye una disminución de todos los eventos musicales, lo que da un aire de tranquilidad que contrasta con todo lo que ha sucedido anteriormente. La armonía que aquí se maneja es:

Dm: VI – bVII | i.

PRE-CORO: Aquí hay un cambio en el texto y el violín deja el protagonismo anterior, pasando a hacerle contrapunto a la voz principal. Este contrapunto es una derivación de la melodía que se estaba haciendo en el puente. Las guitarras acústicas retoman la idea del tumbao que tenía el piano en la sección anterior, para no dejar de lado el ambiente caribeño que se había generado. El *groove* lo siguen manteniendo el bajo y la batería.

CORO IV: Este coro es la reunión de casi todos los eventos musicales que se desarrollaron a lo largo del tema. En resumen, se tiene la voz haciendo una especie de pregones, combinándolos con melodías anteriormente hechas; el bajo, las guitarras y la batería manteniendo el *groove*; el violín haciendo una improvisación bajo la voz, reutilizando materiales melódicos que ya había hecho; los vientos retomando las ideas melódicas que hacían anteriormente; los *backing vocals* que cantan el estribillo tal y como lo venían haciendo antes. A pesar de tener todo sonando al mismo tiempo, el oyente entiende lo que ocurre ya que cada cosa ha sido introducida anteriormente y es reconocible para él.

## ARGUMENTOS

Tonalidad: C#m  
Métrica: 4/4  
Tempo: 89 bpm  
Anexo 1 Páginas 58-68

Forma:

INTRO	ESTROFA I	PRE-CORO I	CORO I	PUENTE I
cc. 1-5	cc. 6-13	cc. 14-20	cc. 21-28	cc. 29-32

ESTROFA II	PRE-CORO II	CORO II	PUENTE II	CORO III
cc. 33-40	cc. 41-47	cc. 48-55	cc. 56-66	cc. 67-83

Este tema tiene un desarrollo progresivo en cuanto a sus géneros, iniciando con ritmos y melodías pop con pequeños esbozos de música latina, para paulatinamente irse convirtiendo en una especie de salsa, reafirmando el género latino.

**INTRODUCCIÓN:** La canción comienza de cierta forma como una balada, apoyándose mucho en los teclados, las guitarras melódicas, y el bajo que aquí cumple una función melódica. La batería hace unos apoyos con los platillos y la percusión menor es la que va llevando el ritmo y le da ese color latino que más adelante será parte del desarrollo estructural de la canción.

Los *backing vocals* cumplen una función de colchón armónico, como si fueran *pads*, lo que permite percibir la sección muy ambiental.

**ESTROFA I:** El ambiente mencionado en el punto anterior se conserva en la estrofa, generando una atmósfera que tiene completa cohesión con el discurso musical. La armonía la lleva la guitarra acústica con unos arpeggios y el piano apoya el colchón armónico que continúan haciendo los *backing vocals*. La textura se ve disminuida, ya que no está presente el bajo y la batería se limita a hacer un ritmo con el *hi-hat*, mientras que los bongos y las guitarras apoyan sutilmente a la voz, que se mantiene en un registro grave (aunque tiene un rango de séptima menor, lo que denota mayor movimiento en la línea melódica) (ver anexo 6, cc.6-13). Toda esta combinación le da un carácter íntimo a la sección.

La armonía de la estrofa se encuentra dentro de los lineamientos de las progresiones pop:

C#m: i | V/III | iv | VI – V | i .

**PRE-CORO:** Aquí se trata de hacer un énfasis armónico hacia la relativa mayor con la siguiente progresión:

E: IV – V | I – vi | (bis) ii | IV – V |  
C#m: VI

El cambio de tonalidad genera otro carácter: al ser mucho más brillante, eleva la canción. La melodía sigue manteniendo un gran movimiento, haciendo grados conjuntos y saltos de terceras, cuartas y quintas, y de hecho excede un poco el rango inferior que se había descrito en la estrofa. El rango se mantiene en la séptima menor, pero medio tono por debajo de lo que se había manejado antes.



En cuanto a la textura, entran el bajo, la batería, los *backing vocals* (que mantienen su función de colchón) y el piano, dándole más fuerza a la sección para así dirigirse hacia el coro. A pesar de esas entradas, los instrumentos se limitan a apoyar ciertos acentos rítmico-armónicos que contiene el pre-coro. En esta parte se sigue manteniendo la sonoridad de balada pop.

CORO I: Aquí, se mantiene la misma instrumentación, aunque la función del bajo, la batería, la guitarra y el piano cambia. Aparece la guitarra eléctrica, que se conjuga con los otros instrumentos para hacer un *groove* como base rítmico-armónica sólida y estable, acentuando la importancia de la sección (ver anexo 6, cc. 21-22). Los *backing vocals* dejan de ser un simple colchón armónico y se convierten en un apoyo para al voz principal. Funcionan con la voz líder como una textura homofónica, dándole fuerza a lo que menciona el texto. La armonía del coro es:

C#m: i – iv | V/III – III | VI – III6 | iv – V/III | (bis)

Esta progresión es un juego entre relativas: muchas partes podrían funcionar en E o en C#m, pero se desenvuelve finalmente en la segunda tonalidad.

La melodía del coro consta de grandes saltos interválicos (sextas y séptimas), grados conjuntos y cromatismos, además de arpeggios. Tiene un juego melódico entre los mayores saltos y los cromatismos, que en general funcionan como bordados y notas de paso. La línea melódica en sí misma podría ser un poco incoherente, pero al entrar en juego con la armonía, cobra completo sentido, ya que en sí la melodía tiene un gran contenido armónico: el solo hecho de hacer arpeggios, genera los acordes armónicos (ver anexo 6, cc. 21-28, *voice 1* y *Ac.Gtr*).

En cuanto al ritmo, el *groove* sigue manteniéndose dentro del pop.

PUENTE: En este punto, ocurre el primer cambio rítmico en cuanto al género que se está interpretando. En primera instancia desaparecen la batería y el piano, mientras que la guitarra acústica hace un *obstinato*. Aparece el alegre, instrumento tradicional de la costa caribe, cuya función es conjugarse con la conga para formar un ritmo característico de la cumbia, en el que el alegre hace una especie de improvisación, también característica de este género (ver anexo 6, cc. 29-32). En la armonía se hace algo que es muy común en la cumbia:

C#m: i – v | (bis)

El bajo cuando llega al i cae a tiempo, pero a su vez acentúa las partes débiles del segundo y cuarto tiempo aleatoriamente. Para no perder el color del pop, se conserva un teclado que hace una pequeña melodía basada en arpeggios sobre la armonía anteriormente mencionada. Este puente se comporta claramente como una cumbia.

ESTROFA II: Melódica y armónicamente funciona igual que la primera. Sin embargo, ésta contiene un *groove* que se da entre las guitarras, la batería y el bajo, dándole una fuerza que la primera estrofa no tenía. Aquí, hay ciertos apoyos de los *backing vocals* con función de *pads* y se introducen los vientos, reforzando dichos apoyos.

PRE-CORO: Los vientos reafirman su función como apoyo melódico y armónico. La armonía y melodía siguen siendo las mismas que en el anterior pre-coro. Además se mantiene básicamente la misma instrumentación.

CORO II: Tiene características similares al anterior coro, pero los vientos dan un carácter mucho más latino. Ellos cumplen una función parecida a la que cumplen en la salsa: un apoyo armónico pero también melódico, presentando pequeños motivos que muchas veces responden a la melodía principal, lo que permite que conecten finales de frases con inicios de otras. Esto vuelve más interesante la sección, dándole un nuevo aire.

MAMBO (PUENTE II): Esta es una parte que pertenece por lo general a géneros latinos como la salsa y el merengue. En este punto, el pop admite por lo general un pequeño puente para llegar al coro final. Sin embargo, la canción ha comenzado pop, pero a lo largo de su desarrollo ha introducido algunos elementos latinos. Aquí, en vez de hacer el puente característico, hace del mambo una gran parte del tema, reafirmando esos esbozos que intentaban darle un aire latino al pop: toda la canción es una especie de degradé, que evoluciona desde el pop hacia uno de los géneros más latinos, la salsa. El protagonismo de esta parte le pertenece a los instrumentos de viento, en el cual se reúnen géneros como el jazz y la salsa, entre otros, conformando una melodía con mucha riqueza rítmica y armónica, en la cual da un poco de rienda suelta al desarrollo motivico. La armonía de esta sección es una re-armonización del coro. En ella se emplean elementos como sustituciones funcionales, acordes de paso disminuidos-disminuidos y sobre todo cambios de cualidad en los acordes, que permiten colorear y justifican giros melódicos que se están dando en los vientos. Esto podría considerarse por parte del público como una especie de salsa, cuya riqueza armónica es determinante para su propio desarrollo. Todo se logra con la ayuda de la percusión y la batería, lo que le da una gran articulación al tema.

CORO III: Aquí ya están fusionados el pop con la salsa y se mantienen elementos rítmicos y armónicos del mambo. Por otro lado, la batería y el bajo mantienen un *groove* pop con algunos acentos característicos de los ritmos latinos, pero sin enfatizarlos mucho. Los vientos tienen de la misma manera un carácter ambiguo, ya que contienen motivos que son idiomáticos en ambos géneros, logrando así la fusión que se buscaba.

## BAJO LAS ESTRELLAS

Tonalidad: F  
Métrica: 4/4  
Tempo: 93 bpm  
Anexo: Páginas 69-78

Forma:

INTRO	ESTROFA I	PRE-CORO I	CORO I	ESTROFA II
cc. 1-9	cc. 10-17	cc. 18-22	cc. 23-32	cc. 33-40

PRE-CORO II	CORO II	PUENTE	CORO III	CORO IV
cc. 41-44	cc. 45-57	cc. 58-65	cc. 66-73	cc. 74-83

Este tema se caracteriza por tener una gran exploración tímbrica que se va desarrollando a lo largo de él. La instrumentación y las armonías contribuyen de manera importante en la elaboración de atmósferas basadas en los timbres. Estas atmósferas denotan un ritmo etéreo, que se va compactando a medida que va avanzando la canción para finalmente formar un *groove* determinado. En ese momento, se hace un giro importante que cambia el carácter de la canción: pasa del estilo pop al de la salsa, articulando claramente el tema.

**INTRODUCCIÓN:** Ésta tiene dos partes. En la primera, hay un juego con distintas melodías que se dan entre las guitarras y los teclados. Es una sonoridad un tanto brillante y llena de aire, dada por los sonidos escogidos en los teclados y los registros empleados. En esta parte no hay bajo ni percusión menor, lo que mantiene una sensación de aire, dada la ausencia de piso armónico. Sin embargo, la batería mantiene un patrón típico del pop que permite sentir una unidad, a pesar de las diversas melodías y colores. En la segunda parte, entra un *pad* con un registro grave proporcionándole más piso. También aparece la percusión menor, introduciendo de cierta forma la fusión latina que se desarrollará posteriormente. Ya se mencionó el juego que se da entre distintos instrumentos con diversos colores que entran a formar esta introducción, dándole esa característica etérea, lo que de cierta forma es la combinación de dichas melodías fragmentadas: esto produce una percepción en el oyente de continuidad melódica, donde todo se siente como una sola línea repartida en los distintos timbres de los teclados y no como melodías diferentes sonando simultáneamente, así que se apoyan y complementan entre sí (ver anexo 6, cc.1-9, teclados). La armonía en esta sección es muy sencilla y simplemente presenta una progresión que establece la tonalidad:

F: I | iii | ii | V | (bis)

**ESTROFA I:** En esta sección se presenta el *udu* con un ritmo ambiguo, que en combinación con los teclados en registros medios y agudos, reafirman la sonoridad etérea que se había presentado en la introducción. Se podría decir que no existe un *groove* como tal, lo que le da aún más protagonismo a la letra, debido al ambiente difuso. La progresión armónica y el patrón de la batería son los mismos de la introducción, lo que permite generar en el oyente un reconocimiento de lo que está sucediendo, contrarrestando en cierta forma lo etéreo de la sonoridad general de la sección. La melodía se maneja entre grados conjuntos y saltos de tercera, acompañando mucho la progresión armónica. En general es simple y se mantiene en un registro medio-grave, equivalente a la tesitura de contralto.

PRE-CORO: En esta parte de la canción hay un cambio significativo en el patrón de la batería, que apoya los segundos y cuartos tiempos de la métrica (4/4) (ver anexo 6, cc. 18-19, *Drum set*). Este patrón empieza a generar una sensación de arraigamiento rítmico. Los teclados dejan la labor ornamental y empiezan a presentar la progresión armónica como su función principal, y aunque conservan lo etéreo gracias a las sonoridades tímbricas, ya empiezan a dirigir la canción hacia un *groove* determinado que no es del todo claro, pero empieza a mostrar cierto grado de definición. La armonía que se maneja es la siguiente:

F: IV | V | ii | V

CORO: Aquí, la batería regresa al patrón de la introducción. El udu sigue generando inestabilidad rítmica. Sin embargo, el bajo hace su primera aparición mezclándose con el ritmo armónico (en gran medida de redondas) e impulsándolo hacia los primeros tiempos, lo que reafirma la métrica, pero sin llegar a conformar un *groove* propiamente dicho. La armonía hace la siguiente progresión:

F: vi | V/V | IV | I – V6 | (bis)

El uso de dominantes secundarias da un mayor movimiento y tensión armónica, aumentando el protagonismo del coro. La melodía se maneja en el registro medio-alto y contiene grados conjuntos, saltos y arpegios, destacando las notas extrañas a la tonalidad dadas por la armonía.

ESTROFA II: En esta parte se mantienen naturalmente la armonía y melodía de la primera estrofa, sin embargo es aquí donde realmente existe un *groove* determinado dentro de la canción. Esto se debe a que el bajo y la batería están acoplados entre sí (ver anexo 6, cc. 33-36, *Bass y Drum set*). Los teclados siguen con su función de presentar la armonía en el tercer plano, pero la guitarra abandona su función ornamental y de color, tomando el segundo plano y haciendo un contrapunto de la línea melódica principal, para darle interés a la estrofa.

PRE-CORO: En este punto se reafirma el *groove* y se prepara el siguiente coro: como el oyente ya ha escuchado la melodía y la armonía, está preparado para la llegada de la siguiente sección.

CORO II: En esta parte, el tratamiento melódico y armónico le permite al oyente identificar fácilmente la sección. Esto sumado a que el *groove* y los planos están ya definidos, le proporciona mayor fuerza e impacto.

PUENTE: Aquí la percusión menor toma un papel más relevante que el que tenía en secciones anteriores que, combinado con el patrón de la batería, el apoyo del bajo y el refuerzo del tumbao en el piano, lleva el puente hacia la salsa, dándole un giro al género de la canción. En esta sección, aparecen los vientos tomando el primer plano, ya que presentan la melodía que posteriormente llevará la voz para hacer una especie de pregones, donde hay un juego pregunta-respuesta entre la voz y los vientos.

COROS III Y IV: En estos últimos coros es donde se presenta realmente una fusión, en la cual el color de la guitarra eléctrica, la melodía, la armonía y ciertos apoyos de la batería nos llevan al pop, mientras que los vientos, el tumbao del piano y la percusión lo hacen hacia la salsa, produciendo un pop latino.

## NUNCA IMAGINÉ

Tonalidad: D  
Métrica: 4/4  
Tempo: 90 bpm  
Anexo 1 Páginas:

Forma:

INTRO	ESTROFA I	PRE-CORO I	CORO I	ESTROFA II
cc. 1-4	cc. 6-13	cc. 9-14	cc. 15-28	cc. 29-34

PRE-CORO II	CORO II	PUENTE	CORO III	CODA
cc. 35-40	cc. 41-53	cc. 54-61	cc. 62-77	cc. 78-82

Este tema se caracteriza por utilizar re-armonizaciones de manera recurrente a lo largo de la canción (por el desarrollo musical basado en la armonía). Es una canción bastante suave, lo que denota un poco la idea de balada.

**INTRODUCCIÓN:** Tiene un motivo armónico-melódico de un compás que se repite tres veces. La batería está ausente, pero hace un llamado al final de esta sección para entrar a la estrofa. Sobre ese motivo existe un apoyo melódico realizado por la guitarra eléctrica, lo que resalta la línea superior que lleva el piano. Para reforzar la armonía, se introduce en la segunda parte de la sección una guitarra acústica, haciendo una figuración, apoyando así las voces inferiores del piano y haciendo crecer un poco la textura para llegar a la estrofa. La armonía en la que se desarrolla esta parte es:

D: IV – I6 – ii – V | (bis x 3)

Al quedar abierta, la armonía permite ligar completamente la introducción a la estrofa, apoyándose con la melodía que hace una escala descendente hasta llegar al primer grado, que ya pertenece a la estrofa.

**ESTROFA I y PRE-CORO I:** En la estrofa hay un *groove* que va con el ritmo armónico. No se pretende hacer un gran desarrollo sino exponer lo que va a ocurrir en la canción. Los instrumentos armónicos (guitarras, bajo y *pads*) llevan el ritmo armónico, haciendo una especie de colchón con algunas ornamentaciones, pero sin generar un *groove* determinado. La batería hace un patrón concreto, pero muy tranquilo y sin tantos juegos rítmicos (ver anexo 6, cc. 6-7, *Drum set*). Este comportamiento se mantiene en el pre-coro, lo que permite unir la estrofa y el pre-coro prácticamente en una sola sección, entendiendo el pre-coro como una consecuencia inmediata de la estrofa. La armonía de la estrofa es:

D: I – vi | ii – V | (Bis).

La armonía del pre-coro es:

D: vi – iii | IV – vi | ii | IV | V.

Lo que fundamentalmente liga las dos partes, es precisamente lo que sucede armónicamente: la estrofa tiene una progresión completa que culmina en la dominante,

dejando la sección abierta; el pre-coro, por su lado, comienza con un reemplazo de la tónica (vi que reemplaza al I), lo que genera un movimiento de cadencia rota. Luego se suceden varias preparaciones de dominante que refuerzan el carácter de conexión, vivo por lo general en los pre-coros. Es así como la repetición de la armonía de la estrofa se percibe como el inicio del pre-coro, ya que se hace una superposición armónica dentro de la forma. Por su lado, la melodía tiene dos comportamientos: si se ve individualmente, en la primera parte de la estrofa queda abierta, llegando al quinto grado. Luego, en la repetición, se cierra llegando al primer grado. Esto hace que se puedan percibir la estrofa y el pre-coro como partes diferentes. Sin embargo, cuando la melodía entra en juego con la armonía, está supeditada a ella y por ende cambia su función: ahora el primer grado, en el que había quedado en el bis de la estrofa, se convierte en tercer grado del vi, que aunque es pasivo, es mucho más inestable que cuando es el primer grado y permite darle más continuidad y movimiento a la línea melódica (ver anexo 6, cc. 5-9, *voice 1* y *Ac.Gtr*). Se puede ver entonces que esta única melodía sirve para dos cosas contrarias: establecer una división entre dos partes (estrofa y pre-coro), pero al mismo tiempo, darle continuidad a las secciones (supeditándose a la armonía) y ligarlas de manera sutil.

**CORO I:** En este punto, las guitarras hacen un *groove* con el bajo, que tiene más libertad melódica, y la batería. Éstos están siendo apoyados por los teclados. El *groove* deja entrever un cambio de carácter significativo.

La armonía del coro es:

D: I/V | IV | V | I – V6 | vi | ii7 | V | I | IV | V/vi | vi | ii – IV | V.

La melodía es anacrúsica, y esa anacrusa sucede sobre la función de dominante que se ubica al final del pre-coro. Este hecho genera una ambigüedad, ya que aquí la melodía contiene los grados de tónica, resolviendo parcialmente la tensión generada en el pre-coro. Sin embargo el manejo melódico permite entender dicha armonía como función de dominante del cuarto, resolviéndola en el primer tiempo fuerte del coro. Como se puede ver, dicha resolución no se encamina a la función de tónica, sino que extiende la sensación de tensión, yendo a la subdominante, lo que aumenta de sobremanera la fuerza del coro (ver anexo 6, cc. 14-15 *voice 1*).

En esta parte se dan tres ciclos armónicos diferentes, lo que en teoría podría seccionalizar el coro. Sin embargo, estas progresiones son suavizadas auditivamente alargando la melodía para que su nota final no coincida con el cierre del ciclo, unificando el coro y permitiéndole llegar a la segunda estrofa. La melodía, por su lado, está conformada por dos motivos que se pueden considerar pregunta – respuesta. Inicialmente, se usa de esta forma en las dos primeras frases, y luego en la tercera frase se da un desarrollo del motivo considerado como respuesta. Las frases generadas por dichos motivos se contradicen con las frases que sugiere la armonía, porque articula el coro en puntos distintos a los armónicamente lógicos. Como la melodía se encuentra en el primer plano, atrae la atención del oyente, haciéndole prácticamente ignorar lo que ocurre en el tercer plano, la armonía. Sin embargo, como existe la dualidad, se le da mucho más movimiento a la sección, pero sobre todo más unidad, a pesar de su gran extensión.

**ESTROFA II y PRE-CORO II:** Aquí se reduce la textura y se genera un juego rítmico entre las congas, un *loop* electrónico y el ritmo de los teclados. Esta interacción deja ver una inestabilidad rítmica, lo que denota un gran contraste: la estabilidad métrica que siempre se ha mantenido gracias a la batería y otros instrumentos, se desestabiliza, ya que es contradicha por el motivo rítmico–armónico de los teclados, dándole además una importancia peculiar a las congas, que siguen esbozando el aspecto latino (ver anexo 6, cc. 29-30, Piano y congas). La melodía de la primera parte de la estrofa y el pre-coro

tienen prácticamente el mismo comportamiento que los anteriores, con una letra diferente. Sin embargo, en lo que correspondería al bis de la estrofa, se da un desarrollo tanto melódico como armónico, extendiendo la duración de la misma. La armonía se mantiene igual en su base, pero es enriquecida con acordes de paso, dominantes secundarias, cambios de modos entre otras técnicas de re-armonización que ayudan a darles color y movimiento armónico. En estas partes, la armonía funciona así:

Estrofa:

D: I – (V6) – vi – (V6/vi) | ii – (IV64) – V65 | I – ii | – I6 – IV – I6 | ii  
– IV | – V – V65/vi | vi.

Pre-coro:

D: vi – iii | IV – vi | ii – (I6) | IV | V.

En el pre-coro se vuelve a la textura que se venía manejando en el coro, porque vuelven a aparecer la batería, el bajo y las guitarras, pero a diferencia del primero, ya hay un *groove* más contundente. El incremento de armonía genera mucho más movimiento, lo cuál es lógico teniendo en cuenta que la llegada al siguiente coro debe ser más fuerte.

CORO II: Para continuar con el desarrollo armónico, se generan unos cambios sutiles que aumentan el interés del oyente en el tema, utilizando acordes de paso. De hecho, inicialmente el coro se comporta como el primero, aunque yendo hacia el final, se hace una ornamentación melódica ascendente, donde cada una de sus notas está armonizada con las siguientes funciones:

D: vi – V6 – I – ii – I6 | IV.

Además de esto, la línea tiene su propio ritmo, con el cual genera más movimiento que en el primer coro, al aumentar el ritmo armónico justo en esta parte, que anuncia de cierta manera el puente. (ver anexo 6, c. 50)

PUENTE: Esta sección es muy importante, ya que, en algunos casos, es la que prepara una modulación para así darle más importancia al último coro. Sin embargo, en esta ocasión no se hizo dicha modulación por razones de registro vocal (habría sido demasiado alta), pero se creó una ilusión para que así el oyente creyera que está modulando a una tonalidad más alta, sin ser así. Para esto se utilizaron recurrentemente mixturas para difuminar la tonalidad de la sección. Justo en los tres últimos acordes antes de llegar al coro, se usaron acordes con agregados cuyas fundamentales correspondían a las funciones armónicas de subdominante y dominante, pero sus otras notas formaban disonancias que aumentaban de tal forma la tensión, que al llegar a la dominante de la tonalidad original, simulan la de una tonalidad más aguda, creando la ilusión de la modulación. Por otro lado, la guitarra se encuentra haciendo una improvisación sobre dichas mixturas y acordes disonantes. Esto atrayendo la atención del oyente y suavizando la difuminación armónica que se crea bajo el plano principal y reforzando la ilusión auditiva (ver anexo 6, cc. 54-61)

CORO III: Este coro adquiere la mayor fuerza del resto de la canción por varias razones. Inicialmente, la preparación contenida en el pre-coro crea la ilusión de una modulación, por lo que hace crecer el carácter de este coro. Por otro lado, hay una mayor riqueza rítmica y armónica, ya que contiene más cortes que a su vez son apoyados por acordes

complementarios a la armonía, generando mayor atención del oyente y mayores elementos dentro de la sección que la engrandecen. Finalmente, existe la introducción de los vientos en el segundo plano, que además de apoyar algunos de los cortes anteriormente mencionados, complementan melódicamente la línea principal y armónicamente los instrumentos del tercer plano.

CODA: Aquí existe un desarrollo del aspecto latino, que había sido esbozado a lo largo de la canción con las congas y los vientos. Ahora la guitarra de doce cuerdas, que tiene una sonoridad similar a la del tres cubano, hace un tumbao y la batería un patrón latino que, conjugados con el ritmo salsero de las congas, le dan un toque de son al final del tema.



### Anexo 3

#### Lista equipos Estudios Audiovisión (tomado de [www.estudiosaudiovision.com](http://www.estudiosaudiovision.com))

#### ESTUDIO A

**Consola** Sony MXP 3036VF Automatizada

#### Grabadoras

Pro tools	Digidesign	HD2 ACCEL
Pro tools (24 Inputs)	Digidesign	
Computador	Mac	G4
Monitor de computador	Apple	Studio
Grabadora	Sony	PCM 3324 S

#### Monitoreo

Parlantes	Tannoy	215 DTM II
Parlantes	Genelec	1030-A
Parlantes	Yamaha	NS10
Amplificador	Urei	6260
Amplificador	Crown	MA 2400
Amplificador	Carver	PM 600
Amplificador	Yamaha	P 2100
Amplificador	Crown	DC 300A

#### Outboard

Preamps	HHB	Radius
Preamps	Amek	9098
Compresor/Limitador	DBX	160
Comp/Gate	DBX (x2)	266
Ecualizador	JBL	5547A
Ecualizador Paramétrico	Behringer	PEQ305
Harmonizer	Eventide	
Filtro	Sony	F-7
Delay	Sony	D-7
Reverberación	Sony	R-7
Reverberación	Lexicon	LPX15
Reverberación	Lexicon	LPX1
Reverberación	Yamaha	SPX 1000
Reverberación	Behringer	EX3300

#### Instrumentos

Organo (Leslei)	Hammond	18250
Piano	Korg	1/WFD
Piano Rhodes	Fender	88 SUIT
Piano Acústico	Sohmer	

## ESTUDIO B

<b>Consola</b>	Neve	8058
<b>Grabadoras</b>		
Pro tools	Digidesign	HD1
Pro tools (24 Inputs)	Digidesign	
Computador	Mac	G4
Monitor de computador	Apple	Studio
Grabadora	Sony	APR 24
Grabadora Cassette	Yamaha	KX 650
CD Player	Pioneer	SDP-C245
<b>Monitoreo</b>		
Parlantes	Tannoy	215 DTM II
Parlantes	Tannoy	PBM8
Parlantes	Yamaha	NS40
Amplificador	Urei	6290
Amplificador	Urei	6260
Amplificador	Urei	6230
<b>Outboard</b>		
Compresor/Limitador	DBX	160
Noise Reduction	Simetrix	511 A
Expander/Gate (x2)	Behringer	XR 2000
Expander/Gate	Simetrix	
Ecualizador (x2)	Urei	539
Ecualizador Paramétrico	JBL	5547 A
Multiefecto	Rocktron	Chamaleon
Reverberación	Yamaha	SPX 1000
<b>Instrumentos</b>		
Teclado (en rack)	Proteus	EMU

## Anexo 4

### Recall sheets del compresor análogo usado en la mezcla

#### Música Ha De ser

20  18  16  14  12  10  8  6  4  2  1  
 10  9  8  7  6  5  4  3  2  1  
 6  4  3  2  1

*Cambio Su / m. F.*

CSP4000E STEREO COMPRESSOR

THRESHOLD: -10 0 2 4 5 6 8 10 12 14 16 18 20  
 RATIO: 2 3 4 5 6 7 8 10 12 14 16 18 20  
 ATTACK:  $\mu$ S 1 3 5 10 30  
 RELEASE: S 1 3 6 12 17  
 MAKEUP: 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20  
 In Byp ON

#### Argumentos

20  18  16  14  12  10  8  6  4  2  1  
 10  9  8  7  6  5  4  3  2  1  
 6  4  3  2  1

*Cambio Su / m. F.*

CSP4000E STEREO COMPRESSOR

THRESHOLD: -10 0 2 4 5 6 8 10 12 14 16 18 20  
 RATIO: 2 3 4 5 6 7 8 10 12 14 16 18 20  
 ATTACK:  $\mu$ S 1 3 5 10 30  
 RELEASE: S 1 3 6 12 17  
 MAKEUP: 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20  
 In Byp ON

#### Bajo Las Estrellas

20  18  16  14  12  10  8  6  4  2  1  
 10  9  8  7  6  5  4  3  2  1  
 6  4  3  2  1

*Cambio Su / m. F.*

CSP4000E STEREO COMPRESSOR

THRESHOLD: -10 0 2 4 5 6 8 10 12 14 16 18 20  
 RATIO: 2 3 4 5 6 7 8 10 12 14 16 18 20  
 ATTACK:  $\mu$ S 1 3 5 10 30  
 RELEASE: S 1 3 6 12 17  
 MAKEUP: 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20  
 In Byp ON

#### Nunca Imaginé

20  18  16  14  12  10  8  6  4  2  1  
 10  9  8  7  6  5  4  3  2  1  
 6  4  3  2  1

*Cambio Su / m. F.*

CSP4000E STEREO COMPRESSOR

THRESHOLD: -10 0 2 4 5 6 8 10 12 14 16 18 20  
 RATIO: 2 3 4 5 6 7 8 10 12 14 16 18 20  
 ATTACK:  $\mu$ S 1 3 5 10 30  
 RELEASE: S 1 3 6 12 17  
 MAKEUP: 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20  
 In Byp ON

### Como El Mar

20 18 16 14 12 10 8 6 4 2  
 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1  
 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0  
 6 4 3 2 1

*Cambio Silbante*

CSP4000E STEREO COMPRESSOR

dB GR SCALE

THRESHOLD

RATIO

ATTACK · ms

RELEASE · S

Auto

MANEUP

In Byp

COMPRESSOR

### Cuando Estoy Contigo

20 18 16 14 12 10 8 6 4 2  
 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1  
 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0  
 6 4 3 2 1

*Cambio Silbante*

CSP4000E STEREO COMPRESSOR

dB GR SCALE

THRESHOLD

RATIO

ATTACK · ms

RELEASE · S

Auto

MANEUP

In Byp

COMPRESSOR

### Tal vez Los Años

20 18 16 14 12 10 8 6 4 2  
 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1  
 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0  
 6 4 3 2 1

*Cambio Silbante*

CSP4000E STEREO COMPRESSOR

dB GR SCALE

THRESHOLD

RATIO

ATTACK · ms

RELEASE · S

Auto

MANEUP

In Byp

COMPRESSOR

### Recuerdos

20 18 16 14 12 10 8 6 4 2  
 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1  
 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0  
 6 4 3 2 1

*Cambio Silbante*

CSP4000E STEREO COMPRESSOR

dB GR SCALE

THRESHOLD

RATIO

ATTACK · ms

RELEASE · S

Auto

MANEUP

In Byp

COMPRESSOR

### La Soledad

20 18 16 14 12 10 8 6 4 2  
 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1  
 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0  
 6 4 3 2 1

*Cambio Silbante*

CSP4000E STEREO COMPRESSOR

dB GR SCALE

THRESHOLD

RATIO

ATTACK · ms

RELEASE · S

Auto

MANEUP

In Byp

COMPRESSOR

## **Anexo 5 Costos**

Aclaración: los costos enunciados a continuación, incluyen rebajas debido a que el proyecto es de fines académicos.

<b>CONCEPTO</b>	<b>VALOR</b>	
Músicos	\$ 9'390.000	
Estudio de grabación	\$ 6'280.000	78.5 Horas
Estudio de mezcla	\$ 3'517.500	100.5 Horas
Masterización	\$ 420.000	
Imagen (fotógrafo, diseño e impresión)	\$ 490.000	20 copias
Otros (comidas, transporte, etc.)	\$ 902.500	
	<hr/>	
	<b>TOTAL \$ 21'000.000</b>	

# **SCORE**

**(ANEXO N° 6)**

# INDICE

	Pág.
Quando estoy contigo -----	1
La soledad -----	10
Música ha de ser -----	18
Tal vez los años -----	27
Recuerdos -----	37
Como el mar -----	46
Argumentos -----	58
Bajo las estrellas -----	69
Nunca imaginé -----	78

# CUANDO ESTOY CONTIGO

SCORE

1815 AMADOR  
ARRANGED BY: 1815 AMADOR

♩ = 84

Voice 1: Musical staff with lyrics: VANI EL DE QUE DE LLE NRE EL SI LEN OIO DOE SO

Voice 2: Empty musical staff

Voice 3: Empty musical staff

Acoustic Guitar 1: Chords F, G, E7, Am, Dadd9, F, Gsus4, G, C, G

Acoustic Guitar 2: Musical staff with fretted notes and a 5-fret marker

Electric Guitar: Empty musical staff

Piano: Musical staff with chords and melodic lines

Electric Bass: Musical staff with bass line

Drum Set: Empty musical staff

Guiro: Musical staff with rhythmic pattern

PERCUSSION: Musical staff with rhythmic pattern



QUANDO ESTOY CONTIGO

V.1  
 MEER BE MI CAN TAE CUAN COES TAS LE COE  
 TU SIEN SA SES DEE CAN TAN OO ME LI SE OO  
 VA SI RES DI DE VO MEA HO GO EN EL SI LEN OIO  
 SIEN MEES

AC. GTE. 1  
 F C G/B Am DM C/E Fadd9 b7 G C

PNO.  
 PNO.

E.B.  
 E.B.

Geo.  
 Geo.

Peec.  
 Peec.



V.1  
 OI CHE PEN SA SA DEE MO CHO TIEM PO  
 HA PA SA OO DEE DE DEE MOES TAS A MI LA OO  
 LO DEE PA GAE6 DEE MI OO CA LON E NA MO CA OO  
 SIEN YE TORD

AC. GTE. 1  
 G F G C G/B b7 A DM C

E.B.  
 E.B.

Geo.  
 Geo.

Peec.  
 Peec.

CUANDO ESTOY CONTIGO

SEN CAMIN... QUE SEA COMO BAK... CO MOE TER... NA... QUAM... DO ES TOY CON TI... GO HAS TREL... SI LEN... DIO PUE... DE CA LLAR... EN TOM... DES PUE... DO DES... FI BAR... VEL CO DA... VOEL VEA... CAM TAE... EN TOM... DES PUE... DO DES... FI BAR... VEL CO DA

QUAM... DO ES TOY CON TI... GO HAS TREL... SI LEN... DIO PUE... DE CA LLAR... EN TOM... DES PUE... DO DES... FI BAR... VEL CO DA

QUAM... DO ES TOY CON TI... GO HAS TREL... SI LEN... DIO PUE... DE CA LLAR... EN TOM... DES PUE... DO DES... FI BAR... VEL CO DA

Ac. Gte. 1:  $G^b$  G C C7 F G C AM DM G E AM C/E F G E

E. Gte.: F G C AM DM G E AM C/E F G E

Pno., E. B., D. S., Geo., Perc. parts are also present in the score.

CUANDO ESTOY CONTIGO

SON VOEL VEA CAN TIR  
MEEN CON TIR SA PER DI DAN TIR SOM SEAG  
QUE DE GA SAN CA DAU NO DE HIS PEN SA MIEN TOS TU LLE

AM C/G DM F DM G C G F C G/B

AM C/G DM A DM G

SON VOEL VEA CAN TIR

CUANDO ESTOY CONTIGO

V.1  
BAS TE RES CLA RE CER MIS GEN TI MIEN TOS PE COS CU EE DEN LOS DIAS EN QUE NO TE VE O HO RAS PE CO QUE NO ME MAL IN TER PRE TES MU CHAS

V.2  
MU CHAS

Ac. Gtr. 1  
A7 D4 C G# G C G

Ac. Gtr. 2

Pno.

E.B.

D. S.

Geo.

Perc.

Detailed description: This is a musical score for the song 'Cuando Estoy Contigo'. It consists of several staves. The top staff (V.1) contains the vocal melody with lyrics in Spanish. The second staff (V.2) is a second vocal line. The third staff (Ac. Gtr. 1) shows guitar chords: A7, D4, C, G#, G, C, G. The fourth staff (Ac. Gtr. 2) shows guitar accompaniment. The fifth staff (Pno.) shows piano accompaniment. The sixth staff (E.B.) shows bass guitar accompaniment. The seventh staff (D. S.) shows a drum part with a consistent rhythmic pattern. The eighth staff (Geo.) shows a guitar accompaniment with a consistent rhythmic pattern. The ninth staff (Perc.) shows a percussion part with a consistent rhythmic pattern.

CUANDO ESTOY CONTIGO

V.1 — VESES TAN TON MOR TAM SIEN EN LO BDE CE — LO BDE PA SAES QUE TAN TA COR DU SA EN TENS TE CE — VES TA LO CU SA MERA CE VI VIO FE LIL MEN TE — CUAN  
 me

V.2 — VESES TAN TON MOR TAM SIEN EN LO BDE CE — CUAN  
 me

V.3 — CUAN  
 me

Ac. Gtr. 1 F C G/B A7 D# C b G C C7 me

Ac. Gtr. 2

Pno.

E.B.

D.S.

Geo.

Perc.

CUANDO ESTOY CONTIGO

DO ES TOY CON TI GO FUE DEN LAS SON SOAS I LU MI NAR CUAL QUIE TE DEI SLEOS CU EI DAD EN LA BOE MEIN TEN TE DE GAE CUAL QUIE TE DEI SLEOS CU EI DAD EN LA BOE MEIN TEN TE DE GAE CUAN

DO ES TOY CON TI GO FUE DEN LAS SON SOAS I LU MI NAR CUAL QUIE TE DEI SLEOS CU EI DAD EN LA BOE MEI TEN TE DE GAE CUAN

DO ES TOY CON TI GO FUE DEN LAS SON SOAS I LU MI NAR CUAL QUIE TE DEI SLEOS CU EI DAD EN LA BOE MEI TEN TE DE GAE CUAN

F G C AM DM G E AM C/E F G E AM C/G

F G C AM DM G E AM C/E F G E AM C/G

F G C AM DM G E AM C/E F G E AM C/G

Pno.

E.B.

D.S.

Geo.

Perc.

CUANDO ESTOY CONTIGO

V.1 DO ES TOY CON TI GO HAS TREL SI LEN OIO PUE DE CA LLAR EN TOS CES PUE DO DES FI ERE VEL CO DA SON VOEL VEA CAN TAR EN TOM CES PUE DO DES FI ERE VEL CO DA SON VOEL VEA CAN TAR

V.2 DO ES TOY CON TI GO HAS TREL SI LEN OIO PUE DE CA LLAR EN TOM CES PUE DO DES FI ERE VEL CO DA SON VOEL VEA CAN TAR

V.3 DO ES TOY CON TI GO HAS TREL SI LEN OIO PUE DE CA LLAR EN TOM CES PUE DO DES FI ERE VEL CO DA SON VOEL VEA CAN TAR

AL. Gte. I F G C AM DM G E AM C/E F G E AM C/G

E. Gte. F G C AM DM G E AM C/E F G E AM C/G

Pno. [Piano accompaniment with chords and melodic lines]

E. B. [Bass line]

D. S. [Drum set part]

Geo. [Guitar part]

Perc. [Percussion part]

CUANDO ESTOY CONTIGO

This musical score is for the piece "Cuando Estoy Contigo". It is arranged for guitar, piano, and percussion. The score is divided into systems, with the guitar part (Ac. Gtr. 1 and E. Gtr.) providing a harmonic and melodic foundation. The piano part (PNO) features a complex texture with multiple voices in both hands, including arpeggiated chords and melodic lines. The percussion part (PERC) consists of a steady, rhythmic accompaniment. The guitar part includes a variety of chords and techniques, such as barre, bends, and slides. The piano part includes dynamic markings like *sf* and *f*, and articulation like accents. The percussion part uses a consistent rhythmic pattern throughout the piece.

**Chords:**  
F G C G/B A<sup>M</sup> D<sup>M</sup>11 G<sup>7</sup> E<sup>M</sup>11(9<sup>7</sup>) A<sup>M</sup> C/G F G G<sup>7</sup> C



# LA SOLEDAD

$\text{♩} = 87$

VOICE 1  
LA SO LE DAD NOS LLÉ VI PRE MO CHOS CA MI NOS QUE SON SOLE REA COS NOS PER MI TEN SON DE VE

VOICE 2  
me

ACOUSTIC GUITAR 1  
A APOQUEADO E/G# F#m7 Bm D D E7 AmA7 E/G# F#m7

ACOUSTIC GUITAR 2

ELECTRIC GUITAR 1  
A APOQUEADO A F#m7 Bm D E7 AmA7 A F#m7

ELECTRIC GUITAR 2

ELECTRIC GUITAR 3

PIANO

SYNTHESIZER 1

SYNTHESIZER 2

ELECTRIC BASS

DRUM SET

MARACA

CONGA DRUM

Detailed description: This is a full musical score for the song 'LA SOLEDAD'. It consists of 12 staves. The top staff is for Voice 1, with lyrics in Spanish. Below it are staves for Voice 2, Acoustic Guitar 1 and 2, Electric Guitar 1, 2, and 3, Piano, Synthesizer 1 and 2, Electric Bass, Drum Set, Maraca, and Conga Drum. The score includes various musical notations such as notes, rests, and chords. Chord symbols are provided for the guitar parts, including A, E/G#, F#m7, Bm, D, D, E7, AmA7, and F#m7. The tempo is marked as quarter note = 87. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

# LA SOLEDAD

11

Y HAN TE NEN VI LAS FE EN LA DE TE NIE  
E GAO FA CHI HA GEN  
QUE SARA DES GAO TA DO  
AL FA SAC LOS A NOS  
YAN SI GAO DO ES PE  
é  
YAN SI GAO DO ES PE  
é  
YAN SI GAO DO ES PE  
é

Ac. Gtr. 1:  $\text{F}\sharp 7$   $\text{B}\flat 7$   $\text{D}/\text{A}$   $\text{E}7$  A  $\text{C}\sharp$   $\text{F}\sharp 4$   $\text{E}\text{II}$   $\text{D}\text{AOD}$   $\text{E}7$   $\text{A}\text{AOD}$  E  
El. Gtr. 1:  $\text{F}\sharp 7$   $\text{B}\flat 7$  D  $\text{E}7$  A  $\text{C}\sharp$   $\text{F}\sharp 4$   $\text{E}\text{II}$   $\text{D}\text{AOD}$   $\text{E}7$   $\text{A}\text{AOD}$  E

SYNTH 1

E.S. D.S. MEZ. C. DR.

# LA SOLEDAD

EN DO PUE TI VION DE SUS DE NEN CON TEE LAS PUE LAS FA SA DE TEE TE VE VION SI SA SUI NO LO PUE DEE VI TEE  
NON DUBEN EL PNA DO HO SA DEE NON CA VEL VE SAS TEE TEA HO TEE PE ESON NDA DEP

Ac. Gtr. 1: F#m(jazz1) C#m7 Dadd9 A/C# Bm7 E7/G# Aadd9 E F#m(jazz1) C#m7 Dadd9 A/C# Bm7 E7/G# D E F#m(jazz1)  
E. Gtr. 1: F#m(jazz1) C#m7 Dadd9 A/C# Bm7 E7/G# Aadd9 E F#m(jazz1) C#m7 Dadd9 A/C# Bm7 E7/G# D E

Pno.: [Piano accompaniment]

SYNTH 1: [Synthesizer accompaniment]

E.B.: [Electric Bass line]

D.B.: [Double Bass line]

Mesa: [Drum line]

# LA SOLEDAD

13

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of the following parts:

- V.1:** Vocal line with lyrics: "TO... BUE... NON... SU... NO... BUE... BUES... 196... LE... 196... ES... HOY... PE... SI... ELE... BORO... NO... NON... OBL... VI... DE... SE..."
- Ac. Gtr. 1:** Acoustic guitar 1, playing a rhythmic accompaniment.
- Ac. Gtr. 2:** Acoustic guitar 2, playing a melodic line.
- E. Gtr. 1:** Electric guitar 1, playing a melodic line with a *ff* (fortissimo) dynamic marking.
- PNO:** Piano, providing harmonic support.
- SYNTH 1:** Synthesizer 1, playing sustained chords.
- E.S.:** Electric Saxophone, playing a melodic line.
- D.S.:** Drums, playing a steady rhythmic pattern.
- MES:** Maracas, playing a consistent rhythmic accompaniment.
- C. DR.:** Congas, playing a rhythmic accompaniment.

Chord progressions for the guitar parts are: Bm7, E, A, Amaj7, F#m7, Bm7, D, E, Amaj7.

LA SOLEDAD

Score for "LA SOLEDAD" featuring vocal lines (V1, V2, V3), guitar (Ac. Gtr. 1, E. Gtr. 1), piano (Pno), synth (SYNTH 1), bass (E.S.), drums (D. S.), mellotron (MEL.), and cymbals (C. DR.).

Lyrics:

V1: ... SAS ... LAS EN ... CHE SA ... DIS DE ... VUL ... VER ... A ... DE ... II ... VIE ... E SAS ... LA ... CHE SA ... MIS ... DES ... BURE ... CHE ... Y ... FRE ... SAS ... TIE ... EN ... O ... NAA ... GO ... NI ... A ... DO ... MEN ... DES ... GAS ... TA ... CO ... AL ... SE ... BURE ... TOS ... TA ... SAS ... YAKU ... SI ... SGA

V2: ... DES ... BURE ... CHE ... Y ... FRE ... SAS ... TIE ... EN ... O ... NAA ... GO ... NI ... A ... DO ... MEN ... DES ... GAS ... TA ... CO ... YAKU ... SI ... SGA

V3: ... YAKU ... SI ... SGA

Chords:

Ac. Gtr. 1: E/A# F#m F#7 Bm7 D/A E7sus4 E7 A C# F#m E11 Dsus E7

E. Gtr. 1: E/A# F#m F#7 Bm7 D/A E7sus4 E7 A C# F#m E11

# LA SOLEDAD

15

SO... ES... FE... SAN... DO... POR... TI... YOUN... BIE... BUE... BUE... NEN... DON... TEE... LAS... SOLEDAD... FI... SA... DE... QUE... TE... HE... YOUN... SI... GSA... BDI... NO... LA... POR... ODE... YI... TAE... DON... BODEN... EL... FOR... CO... VO... SE... BUE... NEN... DA... VIL... VE... SAS... TEEK

SO... ES... FE... SAN... DO... POR... TI... MI... YOUN... SI... GSA... BDI... NO... LA... POR... ODE... YI... TAE... ME

SO... ES... FE... SAN... DO... POR... TI... MI... YOUN... SI... GSA... BDI... NO... LA... POR... ODE... YI... TAE... ME

MI... YOUN... SI... GSA... BDI... NO... LA... POR... ODE... YI... TAE... ME

Ac.Gtr. 1: Aacc9 E F#m(100) C#m7 Dacc9 A/c# Bm7 E7/G# Aacc9 E F#m(100) C#m7 Dacc9 Bm7 E7/G#

E.Gtr. 1: Aacc9 E F#m(100) C#m7 Dacc9 A/c# Bm7 E7/G# Aacc9 E F#m(100) C#m7 Dacc9 A/c# Bm7 E7/G#

Pno

SYNTH 1

E.B.

D.B.

MEX

LA SOLEDAD

TEA NA TES PE ESAN NA CEP TO DUE JON DUE NA DUE ERES TIA LE OS

YENA SI GUA DZI ES PE SAN DO FEE TI YENA DUE DUE DUE NOKA DAN TEE LAS FUEE LAS RA

YENA SI GUA DZI ES PE SAN DO FEE TI RA

YENA SI GUA DZI ES PE SAN DO FEE TI RA

YENA SI GUA DZI ES PE SAN DO FEE TI RA

SOLO

D E F#m7 Bm7 E F#m A Bm7 D E7 F#m Bacc9 F# G#m(Acc9) D#m7 Eacc9 B/C#

D E F#m7 A Bm7 E Bm7 D E7 F#m Bacc9 F# G#m(Acc9) D#m7 Eacc9 B/C#

D E F#m7 A Bm7 E Bm7 D E7 F#m Bacc9 F# G#m(Acc9) D#m7 Eacc9 B/C#

SOLO

Pno.

Synth 1

Synth 2

E.B.

D.S.

Mesa

C. Ca.

LA SOLEDAD

EA DE TAE... YE... YE... YAKN SI... BAA... SUI... NO... LA... PUE... ODE... VI... TAE... NON... DEEN... EL... FEN... DO... YO... SE... ODE... NON... CA... VUL... VE... EAS... TEEN... TEA... NO... TES... PE... EBAK... NEN... CEP... YO... ODE... NON... DO... NO... BUE... ERES... TAS... LE... ODE

V.1  
V.2  
V.3  
V.4

Ac. Gtr. 1  
Ac. Gtr. 2  
Ac. Gtr. 3

Pno.

SYNTH 1  
SYNTH 2

E.B.

D. S.  
MESA  
C. DR.

Chord Chart:  
C#m7 F#7/A# B1009 F# G#m(1001) C#m7 E1009 B/D# C#m7 F#7/A# E F# G#m7 C#m7 F# B1009 F# B1009  
C#m7 F#7/A# B1009 F# G#m(1001) C#m7 E1009 B/D# C#m7 F#7/A# E F# G#m7 C#m7 F# B1009 F# B1009  
C#m7 F#7/A# B1009 F# G#m(1001) C#m7 E1009 B/D# C#m7 F#7/A# E F# C#m7 F# B1009 F# B1009  
C#m7 F#7/A# B1009 F# G#m(1001) C#m7 E1009 B/D# C#m7 F#7/A# E F# C#m7 F# B1009 F# B1009



# MÚSICA HA DE SER

♩ = 95

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. At the top, the tempo is marked as quarter note = 95. The vocal parts (Voices 1-5 and Tenor Six) are in the upper section, with lyrics in Spanish: "AL SEÑOR DI... SA... SA... PRE... LA... DI... EN... TEN... DON... DO... DON... MI... ES... DON... LA... DON... SIN... PL... ES... DO... DON...". The piano part is in the middle section, with a few notes in the right hand and left hand. The synthesizer parts (Synthesizer I and II) are in the lower middle section. The guitar parts (Acoustic Guitars I and II, Electric Guitars I, II, and III) are in the lower section. The drums (Drum Set, Percussion, and Congas) are in the bottom section. The score is written in 4/4 time and features a variety of musical styles, including rock and pop.

LE OS SEEN OHA TEI SHU NA PES SE NA DAN TAN DO LA BOSES OI OAH SA SH SA SEE OHA DE W DE HO SI OHA DE SEE LO OUE LA OEA VEE EL OI SA OHA SA DAN OSES OI OAH A LA SA OHA OUE NOSH NA FO W LE SEE PE LO SEE LO OUE OUE

**V.I.** (Vocal line with lyrics)

**T. SAC.** (Tenor Saxophone)

**S. TR.** (Soprano Trumpet)

**TEN.** (Tenor Trumpet)

**PIA.** (Piano)

**SINTEA I.** (Synthesizer I)

**SINTEA II.** (Synthesizer II)

**AL. GTR.** (Alto Guitar)

**E. GTR. I.** (Electric Guitar I)

**E. S.** (Electric Bass)

**D. S.** (Drum Set)

**PEL.** (Percussion)

**GA.** (Guitar)

**C. D.** (Cymbal/Drum)

Chord progression: Eb, F#(acc), Eb/G, A(b9), Eb, Eb/acc, G7, A(b9)

— TEN HA DE SER LA QUE LA SERA VE EL CO EN UN HA DON DES CU DAN A LA EN UN DE NOS HA SI SI...  
TEN TE E SA AL SON DE HA HA SI TE CO SO LON SA SI LEN

VI.  
T. Sx.  
S. Tr.  
Tbn.  
Pno.  
Saxo I  
Saxo II  
AL. Clar.  
S. Clar.  
E. S.  
D. S.  
Perc.  
Gob.  
C. Dr.

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. It includes a vocal line at the top with lyrics in Spanish. Below the vocal line are staves for various instruments: Trumpet (T. Sx.), Trombone (S. Tr.), Tenor Saxophone (Tbn.), Piano (Pno.), Saxophone I (Saxo I), Saxophone II (Saxo II), Alto Clarinet (AL. Clar.), Saxophone Clarinet (S. Clar.), Eb Saxophone (E. S.), Drum Set (D. S.), Percussion (Perc.), and Conga (C. Dr.). The score features complex rhythmic patterns, including syncopation and polyrhythms, particularly in the percussion and saxophone parts. The piano part provides harmonic support with chords and melodic lines. The overall style is contemporary and rhythmic.

— DE VON SE SU BOO PER CI PO LUE SO LA RE SU NA BOE DAN TA SA SEA DEE OS CON LA MI ES DI Y SU ES MI NO EN DAN TIO HO SI CAN DE SER LA BOE LA SEA VE

VI

T. Sax

Soprano

Tuba

Piano

Strings I

Strings II

Ac. Gtr. *e7/g* *A7add9* *e7* *F#m(9)* *e7/g* *A7add9* *e7*

Ac. Gtr. II

E. Gtr. I

E. S.

D. S.

Perc.

Bass

C. Dr.

— EL — OY — DA — LON — HA — DEN — DEN — CU — DAN — A — LA — DA — LON — QUE — NOS — HA — PO — NI — LA — ME — RE — LO — QUE — NOS — HA — DE — SER — LO — QUE — LO — QUE — NOS — EL — OY — DA — LON — HA — DEN — DEN — CU — DAN — A — LA — DA — LON — QUE — NOS — HA — PO — NI — LA — LA — LA — LA — LA —

V1

T. Sca.

S1. Ten.

Ten.

Pno.

Sinetra I

AL. Gtr.

E. Gtr. I

E. S.

D. G.

Pedal.

Gtr.

C. Dr.

MÚSICA HA DE SER

V1 *no cesa de la v... de... sea... pes... tu... el... no... la... es... pe... de... sea... in... ten... te... sea... pe... ut... la... es... la... pe... de... no...*  
 V2 *la... la... la... la... la... la... la... la... la... la... la...*  
 V3 *la... la... la... la... la... la... la... la... la... la... la...*  
 V4 *la... la... la... la... la... la... la... la... la... la... la...*  
 T. SAC.  
 S. TR.  
 T. B.  
 SN. I.  
 E. O. I.  
 E. O. I.  
 E. S.  
 D. S.  
 P. O.  
 G. O.  
 C. D.



The musical score is arranged in a standard orchestral layout. At the top, five vocal staves (V.1 to V.5) are shown with lyrics in Spanish: "VEN... SON DE BONA... E... SON... SON LAS DON... SON... SON...". Below the vocal staves is the piano accompaniment (Pia.), consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The guitar section includes an acoustic guitar (Ac. Gtr.) with a capo on the 2nd fret, an electric guitar I (E. Gtr. I), and an electric guitar II (E. Gtr. II). The guitar parts feature various chords such as E<sup>b</sup>, E<sup>b</sup>/acc, C#(sus4), A<sup>b</sup>acc, E<sup>b</sup>, F#(acc), E<sup>b</sup>/G, and A<sup>b</sup>acc. The percussion section includes Congas (C. G.), Snare (Perc.), Quilim (Q. G.), and Congas (Perc.). The Conga parts feature a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Quilim part consists of a steady eighth-note accompaniment. The Congas (Perc.) part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Congas (C. De.) part consists of a steady eighth-note accompaniment.







TAL VEZ LOS AÑOS

HO CHAS VE DES AL GO PLEN SAS RE DO DIS TYN TO SE PLE SAS ES CO MON BIEN PLEN SA SA DO Y SA CA GO YO ME PEE DO PEE EL MON DO SA LO P DO BUE ME MI DES UN SE BUN DO Y ME DI SAS CON TOS O

**E.Gtr. I**  
F#MA7(9) E7 D#7 G#MA7 C E7 A#(9) G#(9) C Bb

**E.Gtr. II**  
E7 A#(9) G#(9) C Bb

**PNO.**

**SYNTH. I**

**SYNTH. II**

**E.B.**

**D.S.**

**TECL.**

**BAJ.**

**C.DR.**

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. At the top, the vocal parts (V.1-V.4) are written in a treble clef with lyrics in Spanish. Below them are the guitar parts (Gtr. E and Gtr. S) with chord diagrams and fret numbers. The piano part (Pno) includes both treble and bass clefs. The synth parts (Synth I and Synth E) are also in treble clef. The bass part (E.S.) is in a bass clef. The drum parts (D.S., Tel., Mar., C. Ca.) are in a bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

V.1  
106 DUE MIS LA SING AUN TEEY TEA NAN Y DUE NO PO DEER... VI DAE TE Y TAL VEL LO A NING NINA SAN CA SO SO SEE CU BAE LOS EE DUEE DUE... Y DE SA DUE TOL... FA SA

V.2  
A NING CA SO

V.3  
A NING CA SO

V.4  
A NING CA SO

Gtr. E  
F A<sup>b</sup> e<sup>b</sup> G<sup>b</sup>1000 A<sup>b</sup> C<sup>b</sup> e<sup>b</sup>47(1001) A<sup>b</sup>1001 F7/A G<sup>b</sup>4 F7 G<sup>b</sup>4 G<sup>b</sup>7/D

Gtr. S  
F A<sup>b</sup> e<sup>b</sup> C<sup>b</sup>1001 A<sup>b</sup> C<sup>b</sup> e<sup>b</sup>47(1001) A<sup>b</sup>1001 F7/A G<sup>b</sup>4 F7 G<sup>b</sup>4 G<sup>b</sup>7/D

Pno

Synth I

Synth E

E.S.

D.S.

Tel.

Mar.

C. Ca.





TAL VEZ LOS AÑOS

V1 *mf* DO Y SA CA SA YO ME PIER DO POR EL MON DO SO LO PI DO QUE ME MI DES UN SE GUN DO Y ME DI BAS CON TOS O TOS QUE MIS LA BOSA RON TEEN TEA NAN Y QUE NO PO OBER VI OIE TE Y TAL VEZ LOS  
 V2 *mf* SO LO PI DO QUE ME MI DES UN SE GUN DO Y ME DI BAS CON TOS O TOS QUE MIS LA BOSA RON TEEN TEA NAN Y QUE NO PO OBER VI OIE TE  
 V3 *mf* SO LO PI DO QUE ME MI DES UN SE GUN DO Y ME DI BAS CON TOS O TOS QUE MIS LA BOSA RON TEEN TEA NAN Y QUE NO PO OBER VI OIE TE  
 Gtr. E *mf* D<sup>9</sup>M457 F9 B<sup>9</sup>(acc) A<sup>9</sup>(acc) G<sup>b</sup> B G<sup>b</sup> Acco9 E G<sup>9</sup>(acc) A<sup>9</sup>(acc)  
 Gtr. S *mf* F9 B<sup>9</sup>(acc) A<sup>9</sup>(acc) G<sup>b</sup> B G<sup>b</sup> Acco9 E G<sup>9</sup>(acc) A<sup>9</sup>(acc)  
 Pno  
 Synth E  
 E.B.  
 D. S.  
 Teal.  
 Hcs.  
 C. Dr.

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. At the top, five vocal staves (V1-V5) are shown with lyrics in Spanish. Below them are two guitar staves (Gtr. I and Gtr. S) with chord diagrams. The piano part (Pno) includes both treble and bass clefs. Two synth parts (Synth I and Synth II) are positioned below the piano. The bass line (E.B.) is shown in a single staff. At the bottom, three drum parts are indicated: D.S. (Drum Set), Hds. (Hi-hats), and C.Dr. (Cymbals).

**Vocal Lyrics:**  
V1: A NIOS NORA SAN CA SO SO DEE CU RAE LOS DE CURE COS Y DE CA BURE TRO PA SA CO A SI TO ORES TE LE RA NO  
V2: A NIOS CA SO  
V3: A NIOS CA SO  
V4: A NIOS CA SO

**Guitar Chords:**  
Gtr. I: D E7(Acc2) Aacc2 F#7/A# Bb F#7 Bb B7/C# E4 Gacc2 E4 Gacc2 Aacc2 D AM  
Gtr. S: D E7(Acc2) Aacc2 F#7/A# Bb F#7 Bb B7/C# E4 Gacc2 E4 Gacc2 Aacc2 D AM



TAL VEZ LOS AÑOS

V1  
 V2  
 V3  
 V4  
 B.C.  
 E.Gtr. I  
 E.Gtr. II  
 PNO  
 SYNTH I  
 SYNTH II  
 E.B.  
 D.B.  
 H.C.  
 C.DR.

Y TAL VEZ LOS AÑOS NOS HAN DA DO SO SE ECU DE LOS DE QUE DIO Y DE LA QUE TOL FA SA DO A SI TO DIO LE O

D A4 D C G A D E47(vocal) A400 f#7/A# B4 f#7 B4 B7/D# E4 G400

The musical score is arranged for a vocal ensemble and a full band. The vocal parts (V1-V5) are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "NO D TAL VEZ MIS MA NOS YAMAN NO TI CO DUBES PO SI BLA CONG TEDE AL GO A MI CO ER SAN CER CA NO DUBES TED YA LIA TOS DE TA CO". The guitar parts (Gtr.) are in treble clef with a key signature of one sharp, featuring chords: D, E47(Acc), Aacc, F#7/A#, B4, F#7, B4, B7/D#, E4, G4acc, and Aacc. The piano part (Pno.) is in grand staff with a key signature of one sharp. The synth parts (Synth I, II) are in treble clef with a key signature of one sharp. The bass part (E.B.) is in bass clef with a key signature of one sharp. The drums (D. S.), maracas (Mca.), and congas (C. Co.) are in bass clef with a key signature of one sharp.

TAL VEZ LOS AÑOS

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. At the top, the vocal line (Voz) is written in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The melody is characterized by long, flowing lines with many slurs and ties. Below the vocal line, the guitar (Gt.) is written in a treble clef, providing a harmonic accompaniment with chords and arpeggiated patterns. The guitar part includes a capo (C) and a 'CADENZA' marking at the end of the piece. The piano (Pno.) part is written in a grand staff (treble and bass clefs), featuring a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. The strings (Str.) are written in a grand staff, providing a harmonic and textural background. The percussion (Perc.) part is written in a bass clef, featuring a steady rhythmic pattern. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the overall structure is consistent throughout the page.

# RECUERDOS

♩ = 85

SA CERA... QU NOS A... NOS... QUE TR... DE CON... DI JA... YO ME SON... TA SA AER... PE DAR... QUE TR... SA EMER... TERA PO... CON... COS... DI DE SI...

Acoustic Guitar 1: G4(12), Eb5, Gb5, C4(acst) D

Acoustic Guitar 2: C4 F, Gb G4, C4 F, Gb G4

Acoustic Guitar 3: C4(acst) D

Acoustic Guitar 4: C4(acst) D

Acoustic Guitar 5: C4(acst) D

Synthesizer 1: Chords in the right hand, bass line in the left hand.

Synthesizer 2: Chords in the right hand, bass line in the left hand.

Electric Bass: Bass line.

Drum Set: Drum pattern.

V.1

VA CA SA SAEL CI A A PA BE CI AS PA EX LLE NRE MIS NO CHES YA CI AS PE ED TRH PO OS FOR DOOL VI ORE A BOEN EN MS MEN TOS DE SO LE DAO MEA CON PA NREN LAR SOS DE OS OSI OS6 Y SIN HA FLAR SE NA LREL CA MI NO

Ac. Gtr.

IMPROVISATION

E. Gtr. 5

E. Gtr. 4

Syntr. 1

Syntr. 5

E. B.

D. S.

Detailed description of the musical score: The score is for the song 'RECUERDOS'. It features a vocal line (V.1) with lyrics in Spanish. The guitar parts include an acoustic guitar (Ac. Gtr.) with a section marked 'IMPROVISATION', and two electric guitar parts (E. Gtr. 5 and E. Gtr. 4). The electric guitar parts use chords such as C#m, F, Bb, G#m, D7, and G#m(occ). The keyboard part (Syntr. 1) has a simple accompaniment. The bass part (E. B.) and double bass part (D. S.) provide a rhythmic foundation. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing repeat signs.

V. 1 VO... Y... FEE... SI... QUIEN... DUE... SOS... DI... AS... DUE... SEN... TI... A... TAN... E... TEE... NOS... YARD... DA... GO... LO... FOX... DO... VER... LOS... EN... SE... COEE... COS... DIS... FEA... LAN... DO... SE... TUE... SOS... A... LE... GEN... DO... SEEN... EL... VIEN... TO... DE... VE... LAN... DO... EL... VA... LUE... DUE... SOS... MO... MEN...

V. 2 VO... VOY... ME... A... UN... DIS... FEA... LAN... DO... SE...

V. 3 VO... VOY... ME... A... UN... DIS... FEA... LAN... DO... SE...

V. 4 VO... VOY... ME... A... UN... DIS... FEA... LAN... DO... SE...

E. Gtr. 5 G#m Eb Gb A D7 G#m Eb Gb A D7

E. Gtr. 4 G#m Eb Gb A D7 G#m Eb Gb A D7

Pn

D. B.

The musical score for "RECUERDOS" is arranged for a band. It includes a vocal line with lyrics, electric guitar (E.Gtr.), bass (B.), and drums (D.).

**Vocal Line:** The melody is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The lyrics are: "YOS CUAN DO DA DA DI A GAI SAN DE LE SAN DO Y TO DO LO BUE TEAU SAN TA SA SE FOE DI SI PAN DO LAS NO ENES VA CI AG YA YE NI AN VI DA DAN SIA SA TO DO FE ES SE QUAS DAN DO MEA LE".

**Electric Guitar (E.Gtr.):** The guitar part features a melodic line in treble clef with a key signature of one flat. Chord symbols are provided above the staff: Cm, F, Bb, Gm, Cm, F, Bb, Gm, Cm, F, Bb, Gm, Cm, F. The guitar also plays a rhythmic accompaniment in the lower register.

**Bass (B.):** The bass line is written in bass clef, providing a steady rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

**Drums (D.):** The drum part is written in bass clef, featuring a consistent pattern of eighth notes on the snare and bass drum.

**Other Instruments:** There are staves for Synth 1, Synth 2, and E.Gtr. 3, 4, 5, which are mostly empty or contain minimal accompaniment.

... SEI A ...  
... DIAN DO MI ...  
... EUM SO TU SE ...  
... EUBRA LLAR ...  
... V LA DIS ...  
... TAN DIA ...  
... SEAN TO ...  
... NO TIE ...  
... BODEN SE NA ...  
... LO MI ...  
... LAE SO ...  
... CA MI ...  
... NO ...  
... NON DA DE ...  
... TU VO ...  
... BEE ...  
... CO ...  
... EOI ...  
... CO ...  
... VO ...  
... Y ...  
... PEE ...  
... SI ...  
... BODEN ...  
... COE ...  
... SOE ...  
... DI ...  
... AS ...  
... SOE ...  
... SEN ...  
... TI ...  
... A ...  
... TAN ...  
... E ...  
... TEE ...  
... NDE ...  
... YARD ...  
... BA ...

Chords:  $B^b$ ,  $G^M$ ,  $D7$ ,  $G^M(acol)$ ,  $C^M$ ,  $F$ ,  $D7$ ,  $D7$ ,  $G^M(acol)$ ,  $E^b$ ,  $B^b$ ,  $D7$ ,  $G^M$ ,  $E^b$ ,  $B^b$



66 LO FOR... DO VER... LOS EN... SE ODER... DO6... DIS... FEA LAN... DO 66... TOR... SIO6... A LE... SAN DO MEN... EL... VIEN TO... EE VE... LAN DO EL... VI... LIT... DEE... 666... HO MEN... TOS... LA LA... LA...

V.1  
V.2  
V.3  
V.4

G.4re.4  
G.4re.5

SYNTH 1

E.S.  
O.S.

A D7 G4(qual) Eb6 BbMA7 A D7 G4(qual) Eb6 BbMA7

A D7 G4 Eb Bb A D7 G4 Eb Bb

The musical score is arranged in a multi-stem format. The top four staves are for guitar (E.Gtr. 1, 2, 3, 4), the middle two for synth (SYNTH 1, 2), and the bottom two for drums (D.S.).

- E.Gtr. 1:** Contains a melodic line in the first measure, followed by rests.
- E.Gtr. 2:** Contains a melodic line in the first measure, followed by rests. Chords A and D7 are indicated above the staff.
- E.Gtr. 3:** Contains a melodic line in the first measure, followed by rests. Chords A and D7 are indicated above the staff.
- E.Gtr. 4:** Contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. Chords are indicated above the staff: A, D7, G4(local), Bb9, E7Maj7, D11, G4(local), E7Maj7, Bb9, C#4, D11.
- SYNTH 1:** Contains a melodic line in the first measure, followed by rests.
- SYNTH 2:** Contains a melodic line starting in the fifth measure, featuring chords and a descending line.
- D.S. (Drum Set):** Contains a rhythmic pattern of eighth notes in the first measure, followed by rests.
- D. S. (Drum Set):** Contains a rhythmic pattern of eighth notes in the first measure, followed by rests.

VO Y FEE SI BOMEN DOE SOE DI AS  
DOE SEN TI A TAN E FEE NOS YABO RA SO LO FOE DO VEE LOS EN DE OURE DOE  
DIS FEE LAN DO SE FOE SIOE A LE SAN DO SEN EL VIEI TO DE VE LAN DO EL VI LOR DOE SOE MO MEN

V.1 V.2 V.3 V.4

E.Gtr. 1 E.Gtr. 5 E.Gtr. 4

SYNTH 1 SYNTH 2

E.B. D.S.

G (Jool) Eb BMA7 A D7 G (Jool) Eb BMA7 A D7  
GM Eb Bb A D7 GM Eb Bb A D7

The musical score for "RECUERDOS" is arranged for a vocal quartet, guitar, and piano. The vocal parts (V.1-V.4) are in soprano, alto, tenor, and bass clefs, respectively. The guitar parts (G. 1-5) are in standard tuning. The piano part (P. 1-2) is in treble and bass clefs. The score includes lyrics in Spanish and musical notation with various chords and dynamics.

**V.1**  
TOS LA DA LA LA LA LA LA

**V.2**  
VOY PER SI QUEM DO ES NOS DI AS

**V.3**  
VOY PER SI QUEM DO ES NOS DI AS E TEE NOS

**V.4**  
VOY PER SI QUEM DO ES NOS DI AS E TEE NOS

**G. 1**  
G#m (acc1) Eb G#m7 A D7 G#m Ebacc6 G#m D11

**G. 2**  
G#m Eb G#m A D7 G#m Ebacc6 G#m D11

**G. 3**  
G#m Eb G#m A D7 G#m Ebacc6 G#m D11

**G. 4**  
G#m Eb G#m A D7 G#m Ebacc6 G#m D11

**G. 5**  
G#m Eb G#m A D7 G#m Ebacc6 G#m D11

**P. 1**  
G#m Eb G#m A D7 G#m Ebacc6 G#m D11

**P. 2**  
G#m Eb G#m A D7 G#m Ebacc6 G#m D11

# COMO EL MAR

$\text{♩} = 91$

The musical score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts from top to bottom:

- Voz 1
- Voz 2
- Voz 3
- Trompa n. 5
- Tromba
- Tuba Snc.
- Vcln.
- Acorde Guita
- Guitarra 1
- Guitarra 2
- Guitarra 3
- Guitarra 4
- Piano
- Sintetizador I
- Guitarra Bass
- Drum Set
- Snare
- Bombos Dcros
- Alabre
- Dcimo Dcros

The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings. The guitar part (Guitarra 1) features specific chord markings:  $e^b$ ,  $f$ ,  $e^b$ ,  $a^{\#}$ ,  $e^b$ ,  $f$ ,  $a^{\#}$ ,  $f$ ,  $e^b$ ,  $f$ ,  $e^b$ ,  $a^{\#}$ ,  $e^b$ ,  $f$ ,  $e^b$ ,  $a^{\#}$ .

The musical score is arranged in a standard orchestral format. At the top, three vocal staves (V1, V2, V3) are shown in a soprano, alto, and tenor range, respectively. They feature a melody with lyrics in Spanish: "CON SU O LUN... MIS... SAN... CO... NOS...". The lyrics are written below the notes, with some words split across lines. The vocal parts are accompanied by a string section consisting of Violins (Vln), Violas (Vla), Celli (C), and Double Basses (Cb). The string parts include a variety of rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and sustained chords. A piano part (Pno.) is also present, providing harmonic support. The percussion section includes Cymbals (C. S.), Gong (G.), Snare Drum (Bk. Dr.), and Conga (C. Dr.). The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The overall style is contemporary and rhythmic.

The musical score for "COMO EL MAR" is arranged for a full band and vocalists. It consists of the following parts:

- V1, V2, V3:** Three vocal staves. V1 has lyrics: "AL MAR SI LE DICE VIVES TAY SI VIVES CO... SAKEN LUN CO DE CORTE... DE... E TAL MAR LO HA PASE TE CO DEHA... TE... DICE ME HA REE DICH... DE...". V2 and V3 have lyrics: "ES A BOEL BOE LLE VHY TSH... ES A BOEL BOE LLE VHY TSH... E... AN... AN... AN...".
- Gtr. I, Gtr. II:** Two guitar staves with chord diagrams and notation. Chords include Eb, F, Gb, G#, C, F, A, D#, A#, Bb1000, C#9#4, D#, A#, Bb1000, C#9#4.
- Pno.:** Piano accompaniment with chords and melodic lines.
- Str. I:** String section accompaniment.
- C.B.:** Conga part.
- Sn.:** Snare drum part.
- Snc. Ct.:** Shaker part.
- C. Ct.:** Cymbal part.

The musical score consists of the following parts:

- V.1:** Vocal line with lyrics: EN UN CERRO NO SI TO LE IS NO ME VAY SU MAS BUN... DE... EN A BUN... DE... LLE... VAY... TEN... CON... BUN... E LAR... TO... CON... MAS... CON... DE... MAS... DE... VEN SU BUN DE FEE DE MI NON BUN... BUN... DE... EN... DE... MAS... DE... FLE... MAS... FE DE MAN SE MAN... DE... DE... DE... LO... MAS... DE... DE... DE... DE... BUN FEE BUN...
- G.1:** Electric guitar 1 with chords: D<sup>m</sup>, A<sup>m</sup>, E<sup>b</sup>7(9), C, E<sup>b</sup>, F, E<sup>b</sup>, G<sup>m</sup>, E<sup>b</sup>, F, E<sup>b</sup>, G<sup>m</sup>, E<sup>b</sup>, F, E<sup>b</sup>, G<sup>m</sup>.
- G.2:** Electric guitar 2 with chords: D<sup>m</sup>, A<sup>m</sup>, E<sup>b</sup>7(9), C.
- Pia:** Piano accompaniment.
- Str.1:** String ensemble 1.
- Str.2:** String ensemble 2.
- B.** Bass line.
- Dr.** Drum line.



The musical score is arranged in a standard orchestral layout. At the top is the vocal line (V1) with lyrics: "... TA... LA... DE... LA... HA... A... AN... DE... ES A BO... DE LA... NY... TE... ES A BO... DE LA... NY... TE... ES A BO... DE LA... NY... TE... ES A BO... DE LA... NY... TE...". Below the vocal line are the guitar (G. Tr.) and bass (Ba.) parts. The piano part (P. Sc.) is positioned below the guitar and bass. The keyboard part (K. B. 1) is below the piano part, with chord symbols: C, Eb, F, G# F, Eb, F, Eb, G# F, Eb, F, G# F, Eb, F, G# F, Eb, G# F. The strings section (S. 1-5) is below the keyboard part. The percussion section (P. Sc.) is at the bottom, including snare (S.), cymbal (C.), and conga (Co.) parts.

The musical score is arranged in a system of staves. At the top is the vocal line with lyrics in Spanish: "ME SAN TAN VEC YA DON DE SAN PE... ES... CA DE HO YI... HEN... TO... SAN DIE HE DON TI BIE SI... DON LLAM... DI... DA UN SAN PLE... HE... DIE... DON DI CO NA... DE PRE LAS... HON... MA... SEEN... KOL... VEN... SO... DE... LA...". Below the vocal line are staves for guitar (E Gtr 1, E Gtr 2, E Gtr 3), piano (Pia), strings (Strs 1, Strs 2), and various percussion instruments (C, Sn, Sb, Hls, Dls, Ped, C Cl). The guitar parts include chord diagrams for C, F, Am, Dm, and A#m. The piano part features a steady accompaniment. The percussion parts include a conga line, snare, shaker, hi-hat, and cymbal. The string part has a melodic line. The percussion section includes a conga line, snare, shaker, hi-hat, and cymbal. The string part has a melodic line. The percussion section includes a conga line, snare, shaker, hi-hat, and cymbal.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. At the top, three vocal staves (V1, V2, V3) feature the lyrics: "ES A BOEL BOE LLE WY TEE... ES A BOEL BOE LLE WY TEE... E... EN... EN... I LAS MIS... EN... EN... EN... ES A BOEL BOE LLE WY TEE... ES A BOEL BOE LLE WY TEE... E...". Below the vocal parts are the string sections: Violins (S. Tr.), Viola (Tr.), and Cello/Double Bass (Sca.). The brass section includes two Trumpets (E. Tr. 1 and E. Tr. 2) and a Trombone (Tr.). The piano part (Pia.) is shown in grand staff notation. The percussion section (Perc.) includes Conga (C. B.), Snare Drum (Sn. Dr.), and other percussion instruments. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as dynamics (p, mf, f), articulation (accents), and phrasing slurs.

This musical score is for the piece "COMO EL MAR" and is arranged for a large ensemble. It features three vocal parts (V1, V2, V3) at the top, each with lyrics: "H... A... M... DE...". Below the vocals are three brass parts: D.Tm. (Trumpet), Tm. (Trumpet), and T.Sa. (Trumpet in A). The woodwind section includes Vln. (Violin), EbCl. (E-flat Clarinet), and Cl. (Clarinet). The piano part (Pno.) is shown in grand staff notation. The string section consists of Cs. (Cello), Sb. (Double Bass), Sx. Ct. (String Quartet), and C. Ct. (Cello/Double Bass). The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The string parts provide a steady accompaniment with various rhythmic figures.

The musical score is arranged in a standard system with six staves. From top to bottom, the staves are: Vocal (V1), Guitar (G), Bass (B), and Drums (D). The vocal line includes lyrics in Spanish. The guitar part features a melodic line with various dynamics and articulations. The bass line provides a steady accompaniment, and the drums play a consistent rhythmic pattern.

**V1**  
AF ME DO DE ME DO MORA DE MI BOLA N DE ME DO DO LLOR SA REY SA BOLA ME MORA PASEL M DO LON RE I SA BOLA SA DE TO DOE BOLA I BOLA MORA PASEL DON DON Y TEN SA LA M BOLA PASEL DE RE LAE

**G**  
ARRUJADO  
e<sup>b</sup> f e<sup>b</sup> G<sup>+</sup> e<sup>b</sup> f e<sup>b</sup> G<sup>+</sup> e<sup>b</sup> f e<sup>b</sup> G<sup>+</sup> c c

**B**

**D**



This musical score is for the piece "COMO EL MAR". It features a vocal line at the top with lyrics in Spanish: "Y TEN... LA... PA... MIS... PA... DON... ES... HE... LA... ES... A... DON... DE... LLE... NY... TEN... ES... A... DON... DE... LLE... NY... TEN... DON... MIS... I... LAS... MIS... DON... DE... MIS...". Below the vocal line are staves for Trombones (Tbn.), Trumpets (Tbn.), Violins (Vln.), and Violas (Vla.). The lower section of the score includes woodwinds (Alto Saxophone, Clarinet 1, Clarinet 2), Piano (Pno.), Strings (Violins 1, Violins 2, Celli, Double Basses), and Percussion (C. G., Sn., Hcu. Ct., C. Ct.). The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The woodwind and string parts feature complex rhythmic patterns, while the percussion parts provide a steady accompaniment.

This musical score is for the piece "COMO EL MAR" and is page 57. It features two vocal parts, V1 and V2, with lyrics: "ES A BUEL BUE LLE MY TEM... ES A BUEL BUE LLE MY TEM... E". The piano accompaniment includes parts for Treble and Bass (Tr), Tenor (Ten), and Soprano (Sca). The string section consists of Violins (Vln), Violas (Vla), and Cellos/Double Basses (Cb). The woodwind section includes Flutes (Fl), Clarinets (Cl), and Saxophones (Sax). The percussion section includes Snare (Snc), Bass Drum (Cb), and Cymbals (C). The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a more melodic treble line. The strings provide harmonic support with sustained notes and light tremolos. The woodwinds and saxophones play rhythmic patterns that complement the vocal melody.



# ARGUMENTOS

$\text{♩} = 81$

VOCE 1  
VOCE 2  
VOCE 3  
VOCE 4  
TEORNO EN SI  
TEORNO  
TENOR SAX.  
ACOUSTIC GUITAR  
ELECTRIC GUITAR I  
ELECTRIC GUITAR II  
PIANO  
SYNTHESIZER I  
SYNTHESIZER II  
ELECTRIC BASS  
DRUM SET  
SHAKER  
CONGAS  
SONAS DRUMS  
ALABES DRUMS  
CHINA DRUMS

LE RE DIE TE DIE... TEH... DE... EN... HE... CH... DEEN... SEA... LI... DO... DI... TE... EN... DEEN... SE... TE... DE... FICH... DE... NO... SOY... HE... DE... SI... LA... MEX... TERN... FERN... SE... DURE...

*f* *f* *f* *f*

*C#m*(voc) *S* *A* *ACO* *A* *ACO* *C#m*(voc) *S* *A* *ACO* *C#m*(voc) *S* *A* *ACO* *S* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *C#m*(voc)

# ARGUMENTOS

The musical score for "Argumentos" is presented in a multi-staff format. At the top, the vocal line (V1) features the lyrics: "CO DIT... NON DIT... DA... DEL... TERN... DIT... CO... SA... NOS... AD... HI... DIT... NOS... CO... LUS... PE... HAS... DIT... SAN... DIE... TRU... V... TRI... TR... NOS... DE... SEE... NOV... O... U... LI... SA... DIT... IN... SA... DIT... EL... NON... DE... NO... NON... CHI... BIRN... O... HI... IN... TER... TAN... CO... SEE... LUS... DIT... HAS... DIT... CON... TER... LAN... NOS... TER... HI... DIT... ES... CON...".

The guitar part (Al. Gtr. and E. Gtr.) includes the following chord diagrams:  $S_{11}$ ,  $F\#_{11}$ ,  $G\#_{9/11}$ ,  $G\#$ ,  $A_{7(9)}$ ,  $S_{9(11)}$ ,  $E\ S/D\ C\#7$ ,  $F\#_{(9/11)}$ ,  $S_{9(11)}$ ,  $E\ S/D\ C\#7$ ,  $F\#_{(9/11)}$ ,  $A_{7(9)}$ , and  $G\#$ .

The drum part (D. S., Sn., Sds. Ds., C. Ds.) features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

The musical score for "ARGUMENTOS" is arranged for a large ensemble. It includes the following parts:

- Vocalists:** Four vocal lines (V1, V2, V3, V4) with lyrics in Spanish. The lyrics are: "CON DO SI... COI NI... DI... CON... TO... CON... LA... HE... CAS... DE... HE... CO... PA... FI... DE... DE... TE... Y HE DI... CON... DE... TO... NI... SI... CON... E... DE... FE... EN... MIN... TE... DE... SE... DE... HOY... NI... DE... EN... CON... TE... LA... AT... DO... MEN... TE... DE... MEN... CO... SAN... PRE... CAN... THE... TE... NI... CAN... CON...".
- Guitar:** Acoustic guitar (Ac. Gtr.) and electric guitar (E. Gtr.) parts with chord diagrams and chord names: C#4, F#(acc), B9, E9, E7, Aacc, E, F#(acc), Bacc, C#4, F#(acc), B9, E9, E7, Aacc, E, F#(acc), Bacc.
- Piano:** Piano (Pia.) part.
- Strings:** String ensembles (Sinetri I, Sinetri II).
- Percussion:** Percussion (P.E.), Drums (D. B.), Snare (Sn.), and Congas (C. D.).

Musical score for "ARGUMENTOS" featuring vocal parts (V1, V2, V3, V4) and instruments (Soprano, Alto, Tenor, Bass, Piano, Synthesizer 1 & 2, Electric Bass, Drums). The score includes a vocal line with lyrics and musical notation for the instruments.

**Vocal Lyrics:**  
 SE EN O TRO DE SA FRA DE DA DE HOY I DOE LLOS SAN TI MEN TO DOE SE HE SAN SAN PRE HA DEE LA ES DEE TO EN EN TAN DOE DO NI PRE...

**Instruments:**  
 ALTO:  $C^{\#4}$ ,  $C^{\#4}(\text{pedal})$ ,  $B^{\flat}11$ ,  $C^{\#4}11$ ,  $G^{\#4}11$ ,  $A^{\flat}$ ,  $C^{\#4}(\text{pedal})$   
 TENOR:  $F^{\#4}$ ,  $C^{\#4}(\text{pedal})$ ,  $B^{\flat}11$ ,  $C^{\#4}11$ ,  $G^{\#4}11$ ,  $A^{\flat}$ ,  $C^{\#4}(\text{pedal})$

**Other Notations:**  
 Solo ALEGRE (JUBIA)  
 C. DE:  $C^{\#4}$ ,  $C^{\#4}(\text{pedal})$ ,  $B^{\flat}11$ ,  $C^{\#4}11$ ,  $G^{\#4}11$ ,  $A^{\flat}$ ,  $C^{\#4}(\text{pedal})$

ARGUMENTOS

— MI — TS — LE — EA — OLE — DES MI — TE — LUS — TEN — GA — MIE — TEN — EN — CIE — GA — OSA — DEM — POL — GAT — MEN — CIO — TEN — SE — SIO — Y — NO — TEN — TEN — DE — SER — NOV — DI — O — LI — LA — OS — NO — TEN — FI — CIES — NOV — CI — MAS — A — MIS — RE — O — CIO — DE — NOV — EA —

Chord notation: S11, F#11, G#sus4, G#, Aacc, Sacc, E S/D# C#m7, F#(7acc), Sacc, E S/D# C#7

# ARGUMENTOS

The musical score is arranged as follows from top to bottom:

- V1:** Vocal line with lyrics: "E E LA HA MA CAE ROS DE TAN TAS MOR TI EAS. Es con don co sa so ma sa con to con las me das que me con fan fo que ser to y me di con quees to ha si don e esse".
- V2, V3, V4:** Additional vocal parts.
- Str.:** String ensemble consisting of Violin I, Violin II, and Viola.
- Ac. Gtr. & E. Gtr. 1 & 2:** Acoustic and Electric Guitar parts with chord diagrams:  $F\#(acc1)$ ,  $A(occ1)$ ,  $G\#$ ,  $C\#4$ ,  $F\#(acc1)$ ,  $B1$ ,  $E4$ ,  $E7$ ,  $A(occ1)$ ,  $E$ ,  $F\#(acc1)$ ,  $B(occ1)$ .
- Pno.:** Piano accompaniment.
- Sinet. 1 & 2:** Synthesizer parts.
- E.S.:** Electric Bass.
- D.S., Sb., C. Dr.:** Drum set parts.

ARGUMENTOS

The musical score consists of multiple staves arranged vertically. At the top, there are five vocal staves labeled V1 through V5, with lyrics written below them: "TE VOY EN MIRA TE VOY", "SE BODEN HOY TE VOY", "DEL DON DON TE VOY", "LON DE VOY TE VOY", "QUE MEEN DI SAN", "POY DON TE VOY", "TE VOY DON". Below these are staves for guitar (Gtr.), bass (B.), and drums (Dr.). The guitar part includes a series of chords: D#m, F#m(sus), B9, E9, E7, Aacc9, E, F#m(sus), Bacc9, D#m, F#m, B7, E#m7, E7, Aacc9, D#, G#m, C#. The piano part features a section labeled "RITMICO TAPICO". The lower portion of the score includes staves for Alto Sax (Alto Sax.), F. Sax (F. Sax.), Piano (Pno.), Strings I (Strns I), Strings II (Strns II), E. S. (E. S.), D. S. (D. S.), S. A. (S. A.), and C. D. (C. D.).

This musical score is for the piece "ARGUMENTOS" and is arranged for a large ensemble. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The instruments and parts included are:

- STRAINGS:** Violins I and II (V. I., V. II.), Viola (V.), and Cellos (C.).
- WOODWINDS:** Flute (Fl.), Clarinet in Bb (Cl.), Bassoon (Bs.), and Contrabassoon (Cb.).
- BRASS:** Trumpets (Tpt.) and Trombones (Tbn.).
- PERCUSSION:** Snare Drum (Sn.), Cymbals (Cym.), and Tom-toms (Tom.).
- PIANO:** Piano (Pn.).

The score consists of 12 measures. The string parts feature a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The woodwind and brass parts have melodic lines with various articulations. The piano part provides a complex harmonic and rhythmic accompaniment. The percussion parts are marked with "Cym" and "Tom".



ES CON DON DE SU HA SA CON TE DON LAS HE DON DON HE CON PAN PO QUE SER TE Y HE D DON DONN TO HA SI DONN E EERE PE TO HA WIK TE EEE SE DONN WHY FA DEL EN CON TEAE

HA HA Y HE D DON DONN TO HA SI DONN E EERE PE TO HA WIK TE EEE

HA HA Y HE D DON DONN TO HA SI DONN E EERE PE TO HA WIK TE EEE

HA HA Y HE D DON DONN TO HA SI DONN E EERE PE TO HA WIK TE EEE

Al. Gtr. *mf* *ff*(acc) B9 E9 E7 Accor D<sup>9</sup> G<sup>9</sup> C<sup>9</sup> F#m7 F#mE B C<sup>9</sup> F#(acc) B9 E9 E7

Gtr. 1 *mf* *ff*(acc) B9 E9 E7 Accor D<sup>9</sup> G<sup>9</sup> C<sup>9</sup> F#m7 F#mE B C<sup>9</sup> F#(acc) B9 E9 E7

Gtr. 2 *mf* *ff*(acc) B9 E9 E7 Accor D<sup>9</sup> G<sup>9</sup> C<sup>9</sup> F#m7 F#mE B C<sup>9</sup> F#(acc) B9 E9 E7

Perc. *mf* *ff*(acc) B9 E9 E7 Accor D<sup>9</sup> G<sup>9</sup> C<sup>9</sup> F#m7 F#mE B C<sup>9</sup> F#(acc) B9 E9 E7

Snare 1

Snare 2

C. B.

C. S.

C. B.

C. B.

C. B.

**V1**  
... LA HE GO MEN ... TOE ... DOE MEY CO ... SAN ... PRE ... CAN ... THE ... TEE ... TO ... CAN ... CHA ...  
... FA ... DA ... DA ... DA ... DA ...

**V2**  
... HA ... HA ...  
... Y HE D ... CAN ... BUES ... TO ... HA ... SI ... OON ... E ... EEE ...

**V3**  
... HA ... HA ...  
... Y HE D ... CAN ... BUES ... TO ... HA ... SI ... OON ... E ... EEE ...

**V4**  
... HA ... HA ...  
... Y HE D ... CAN ... BUES ... TO ... HA ... SI ... OON ... E ... EEE ...

**S.Tr.**  
**Tbn.**  
**Tr.**

**Ac.Gtr.**  
A<sup>acc</sup> D<sup>9</sup> G<sup>9</sup> C<sup>9</sup> F#m F#m/E S C#m F#(acc)  
S1 E<sup>9</sup> E7 A<sup>acc</sup> D<sup>9</sup> G<sup>9</sup> C<sup>9</sup> F#m F#m/E S C#m F#(acc)

**E.Gtr.**  
A<sup>acc</sup> D<sup>9</sup> G<sup>9</sup> C<sup>9</sup> F#m F#m/E S C#m F#(acc)  
S1 E<sup>9</sup> E7 A<sup>acc</sup> D<sup>9</sup> G<sup>9</sup> C<sup>9</sup> F#m F#m/E S C#m F#(acc)

**Pno.**

**E.S.**

**D.S.**

**Sn.**

**C.S.**

**C.Dr.**

This musical score is for the piece "ARGUMENTOS" and is arranged for a full band. The score is written in 4/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The instruments and their parts are as follows:

- Drum Set (Dr.):** Features a complex, syncopated pattern with frequent snare and tom hits.
- Bass (B.):** Provides a steady, rhythmic accompaniment with a mix of eighth and sixteenth notes.
- Guitar (G.):** Plays a melodic line with frequent bends and a strong rhythmic presence.
- Piano (P.):** Offers harmonic support with chords and arpeggiated figures.
- String Section (S.):** Consists of Violins (V.), Violas (V.), Cellos (C.), and Double Basses (Cb.). They play a rhythmic, pulsating accompaniment.
- Acoustic Guitar (Aco. G.):** Provides a melodic and harmonic accompaniment, often playing chords and single-note lines.

The guitar part includes the following chord sequence:

B<sup>9</sup> E<sup>6</sup> E<sup>7</sup> Aco. G<sup>6</sup> G<sup>6</sup> C<sup>6</sup> F#m7 F#m/E B C#m F#m(Aco.) B<sup>9</sup> E<sup>6</sup> E<sup>7</sup> Aco. G<sup>6</sup> G<sup>6</sup> C<sup>6</sup> F#m7 F#m/E B

# BAJO LAS ESTRELLAS

♩ = 96

Musical score for the piece "Bajo las Estrellas". The score is written for a 4/4 time signature with a tempo of 96 beats per minute. The instruments and parts included are:

- Voice 1
- Voice 2
- Voice 3
- Voice 4
- TRUMPET IN Bb
- TRUMPET
- TENOR SAX.
- ELECTRIC GUITAR 1 (with guitar chords: FADD9, CADD9, A7, G#11, C, FADD9, A7, G#11, C)
- ELECTRIC GUITAR 2
- PIANO
- SYNTHESIZER 1
- SYNTHESIZER 2
- ELECTRIC BASS
- DRUM SET
- CONGAS
- MARACA
- CONGA DRUMS
- PERCUSSION

The score shows a full arrangement with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The guitar part includes specific chord voicings: FADD9, CADD9, A7, G#11, and C. The percussion parts include a drum set, congas, maracas, and general percussion.



# Bajo las Estrellas

MOES TEEN LO SOEN CO CHO VA GA MEN TE HA SLEN FA EA SOE POE DA SAN TE NON CA ES HOY TRE DE FA EA DAS CO SER HA EA VI LAN SOE BEN COEN TEAN DON TSH TI

E.Git. I:  $B^b$ acc, C, G4(acc), C, D4(acc), G4acc,  $B^b$ acc, F/A, C/E

SYNTH 1, SYNTH 2, E.B., D.S., Mec., C. Co.

Bajo las estrellas

V.1 SA TO LAS ES TRES LLAS POR DES DI NI SAE EL SEAN DO SO U NI VER SO DRES TIA DOI  
 FOE SO BUA LI MEN TAS CON LO DO SA ES TA MEN TE SOE SEEN PE NA EN SO NAR

V.2 DI NI SAE VER VER

V.3 DI NI SAE VER VER

V.4 DI NI SAE VER VER VER

E.Gtr. 1 Dm(9col1) G4009 APEQUENADO B4009 CASQUENADO F/A A G411 Bb C4064 C F4009 A AM7 G420011 C4006 R

E.Gtr. 2

Pno.

SYNTH 1

SYNTH 2

E.S.

D.S.

MISC.

O. DR.

The musical score is arranged in a multi-stem format. The top staff is the vocal line with lyrics in Spanish. The second staff is for guitar, showing chords: F#m9, A, G#m(9cello), and C#m9. The third staff is for Synth 1. The fourth staff is for Synth 2. The fifth staff is for Bass (E.B.). The sixth staff is for Drums (D.S.).

V.I.  
TIE EEA... BOE BOE... TIE NES... MI OOE CO... EA... NO PEE HI... TAG... DA TE NEE EL DA MI... NEE... BOE BOEN... CON YEE... DA OEE... BOE MEA BOE... DEN... AN... DEN... FA DA BOE... BOE DA SE BOE...

Guitar: F#m9, A, G#m(9cello), C#m9

Synth 1, Synth 2, E.B., D.S.



Bajo las estrellas

This musical score for "Bajo las estrellas" includes a vocal line (V.1) with lyrics in Spanish:   
 NON DA ES MOY TAE DE PA SA DES DO SEIR MA SA VI LLAS QUE BEEN CON TON CON TON TI SA CO LAS ES TEE LLAS FUE DES DI VI SAE EL BEEN OJO SO O NI YEE SO CORES TAR BUI YEE YEE YEE   
 The score also features piano accompaniment with guitar chord diagrams:   
 Chords: Dm(Acc1), G(Acc2), Bb(Acc3), F/A, C/E, Dm7, G(Acc2), Bb(Acc3), F/A, C/E, Dm, C.   
 The piano part includes a Phc section and two Synth sections (Synth I and Synth II). The bottom of the score contains a bass line (B.S.), and strings (D.S., Meas., C.Dc.).

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. At the top, four vocal staves (V.1 to V.4) are shown in a soprano clef with lyrics: "AH VER OH VER". Below the vocals are the string sections: Violins I (Vln. I), Violins II (Vln. II), Violas (Vla.), and Cellos/Double Basses (Vcllo/B.). The piano part (Pno) is positioned below the strings. A synth part (Synth I) is located below the piano. The percussion part (Perc.) is at the bottom. Chord symbols for guitar are provided above the piano staff: G1300, F/A, G1001, C1004, and C. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Bajo las Estrellas

V.1 *MES TEN PA BOSES CO... CHE DI SAN PA QUE SIEN... TI NON CA ES HOY... TRE DE PA EA QUE LO SE... PAS NON CA ES HOY... TRE DE PA EA DES CO... SEI MA EA VI LLAS... QUE SIEN... OUN TAN... DON... TEA... TI*  
 V.2 *NON CA ES HOY... TRE DE PA EA DES CO... SEI*  
 V.3 *NON CA ES HOY... TRE DE PA EA DES CO... SEI*  
 V.4 *NON CA ES HOY... TRE DE PA EA DES CO... SEI*  
 Br. Tr. *mf*  
 Ten. *mf*  
 T. Sax. *mf*  
 E. Gtr. *D(1001) G(1009) Bb(1009) F/A*  
 Pno.  
 Synth.  
 E. B.  
 D. S.  
 C. B.  
 Meca.  
 C. Dr.

# Bajo las Estrellas

SA SO LAS ES TER LLAS POE DES DI VI GAR EL BEN DO SO U NI VER SO DRES TAI DOI NUN CA ES MOY TIE DE PA SA DES CO BERE MA SA

**Guitar Chords:** Dm7, G1009, Bb1009, F/A, Dm(9oct), G1009

**Instrumentation:** V.1, V.2, V.3, V.4, S. Trp., Ten., T. Sax., E. Git., Pno., Strin. I., E. S., O. S., H. S., H. S., C. Cel.

# Bajo las Estrellas

VI 1: *VI LLAS QUE SEEN ODER TEAN SON TI SA TO LAS ES TEE LLAS FUE DES DI VI SAE EL DEAN DO SO U NI VER SO DICES TAN BOI*

VI 2: SA TO LAS ES TEE LLAS FUE DES DI VI SAE

VI 3: SA TO LAS ES TEE LLAS FUE DES DI VI SAE

VI 4: SA TO LAS ES TEE LLAS FUE DES DI VI SAE

STR. (Saxophone): *mf*

TR. (Trumpet): *mf*

T. SX. (Trumpet): *mf*

E.G. (Electric Guitar): *mp* *f/A* *Dm7* *Qacc* *mp* *f*

PNO. (Piano): *mf*

SYNTH. I (Synthesizer): *mf*

SYNTH. II (Synthesizer): *mf*

E.B. (Electric Bass): *mf*

D. S. (Drum Set): *mf*

C. B. (Congas): *mf*

MAR. (Maracas): *mf*

C. D. (Cajón): *mf*

# NUNCA IMAGINE

♩ = 90

Score for "Nunca Imagine" featuring vocal lines, piano, synthesizers, and guitars. The score includes lyrics in Spanish and guitar chord diagrams.

**Voice 1:** *mf* NUN CA IM A GE NE DO TO RES MEN CIA FLOR TE TO DOL FEM RO Y LA A MI ERE E SO O OS SAE CA TO DEL PEN SA MEN

**Guitar Chords:** Gsus2 D/F# Eadd2 A7 Gsus2 D/F# Eadd2 A7 D REPELIDO S# E#7 A D S# E# A

**Instrumentation:** VOICE 1, VOICE 2, VOICE 3, VOICE 4, TRUMPET IN Eb, TRUMPONE, TENOR SAX, PIANO, SYNTHESIZER I, SYNTHESIZER II, ACOUSTIC GUITAR, GUITAR, ELECTRIC GUITAR 1, ELECTRIC GUITAR 2, ELECTRIC GUITAR 3, ELECTRIC BASS, DRUM SET, SNARE, CONGA/DEMO.

# NUNCA IMAGINÉ

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. At the top, the vocal parts (V1, V2, V3, V4) are written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The lyrics are written below the vocal staves. The instrumental parts include a string section (SINTRA I and SINTRA II) in both treble and bass clefs, an acoustic guitar (Ac. Gtr.) and electric guitar (E. Gtr.) in treble clef, a bass line (E.S.) in bass clef, and a drum set (D.S. and MEX.) in bass clef. The guitar parts include chord diagrams and specific chord names such as Bm, F#m7, Gadd9, Em, A, and G. The bass line features a prominent eighth-note pattern. The drum set part includes a consistent snare and bass drum pattern.

V1  
TO DI ME LO MO LO MO EMI ES TE FUEE TE SEN TI MIEN TI QUE SEES CON DE PER UL MEN TENI TES MI TE ORO DOI ES VI VE DA DINO TEN TI ORES TI

V2  
TO DI ME LO MO LO MO EMI ES TE FUEE TE SEN TI MIEN TI QUE SEES CON DE PER UL MEN TENI TES MI TE ORO DOI ES VI VE

V3  
TO DI ME LO MO LO MO EMI ES TE FUEE TE SEN TI MIEN TI QUE SEES CON DE PER UL MEN TENI TES MI TE ORO DOI ES VI VE

V4  
TO DI ME LO MO LO MO EMI ES TE FUEE TE SEN TI MIEN TI QUE SEES CON DE PER UL MEN TENI TES MI TE ORO DOI ES VI VE

SINTRA I

SINTRA II

Ac. Gtr. Bm F#m7 Gadd9 Bm Em Gadd9 A G A

E. Gtr. Bm F#m7 Gadd9 Bm Em Gadd9 A G A

E.S.

D.S.

MEX.

# NUNCA IMAGINÉ

Sheet music for the first system, including vocal parts (V1-V4), guitar (Gtr.), bass (B.), and drums (Dr.).

Vocal lyrics:  
V1: ...SUE NIO... Y DES PEE TEE... CA DA DI A CON UN RE MI... DEE SUE LA SUE... ROSEN LA DUE CON... A TI DE I NO CON TE... DUE LON... PEE SE Y SE PEE DE  
V2: Y DES PEE TEE... TEE... UH  
V3: Y DES PEE TEE... TEE... UH  
V4: Y DES PEE TEE... TEE... UH

Guitar Chords:  
D A/C# Bm Em7 A sus4 A D Gadd F#7 Bm7 Em

Sheet music for the second system, including vocal parts (V1), piano (Pno.), guitar (Gtr.), bass (B.), and drums (Dr.).

Vocal lyrics:  
V1: LON... MEN... TON... TI... DE... DI... NON... CAI... MI... NI... TON... LA... SUE... CUI... SUE... CUI... TE... MI... MEN... TI... NI... FI... DE... NI... DE... TU... SAN... DI... SA... TON... CA... DI... SUE... Y... TON... MI... CUI...

Guitar Chords:  
Gtr. (Gtr.) A sus4 A D Em7 D/F# G Em G A C#F



# NUNCA IMAGINÉ

The musical score is arranged for a vocal quartet (V1-V4), piano (Pno), strings (Sntns I & II), and guitar (Gtr). The vocal parts feature lyrics in Spanish, with V1 having the most text. The piano part provides harmonic support with chords and melodic lines. The strings and guitar parts are primarily accompaniment, with the guitar part including chord diagrams (e.g., Bm, F#m, Gadd, Bm, E7, G, A7sus4, A, G, A) and dynamic markings like *mf* and *f*. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

**V1:** DI ME OS HO EX PRE SAE... OS TE PRE TE SON TI MEN TO... QUE SAE CON OEN PRE FI LA... SEAS QUE HON OEN... PRE... QUE ES VI VE... DA DONS TAN TE OEN TE...

**V2:** DI ME OS HO EX PRE SAE... VI VE...

**V3:** DI ME OS HO EX PRE SAE... VI VE...

**V4:** VI VE...

**PNO:** Piano accompaniment with chords and melodic lines.

**SNTNS I:** String I part.

**SNTNS II:** String II part.

**AL. GTR:** Acoustic guitar part with chord diagrams: Bm, F#m, Gadd, Bm, E7, G, A7sus4, A, G, A.

**G. GTR:** Electric guitar part.

**G. B.:** Bass guitar part.

**G. D.:** Double bass part.

**G. C.:** Contrabass part.

# NUNCA IMAGINÉ

V1  
... que no... y des... re... te... ca... di... con... se... no... des... la... son... lo... de... con... a... to... no... con... te... de... los... re... y... se... pre...

V2  
y... des... re... te... re... con...

V3  
y... des... re... te... re... con...

V4  
y... des... re... te... re... con...

Pno.

Str.

Ac. Gtr.  
D A/C# Bm E7 A6/4 A D Gadd F# Bm Aadd D E4 D/F#

E. Gtr. I  
D A/C# Bm E7 A6/4 A D Gadd F# Bm Aadd D E4 D/F#

E. Gtr. II

E. B.

D. G.

C. D.

NUNCA IMAGINÉ

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. At the top is the vocal line (V.) with lyrics: "DE LEN TI HON TEN TI RE CURE DO". Below it is the piano accompaniment (Pia.) with treble and bass staves. The string section (Sinet.) consists of two staves (Sinet. I and Sinet. II). The guitar section (Guit.) includes Acoustic (Ac. Guit.), Electric (E. Guit. I and E. Guit. II), and Bass (E. B.) parts. The electric guitar parts include specific chord voicings such as G sus4, A sus4, A, G#7, G(maj7)/Bb, G(maj7)/A, G(maj7), and F#m7. A "SOLO" section is marked for the electric guitar. The percussion section (Perc.) includes Mrid. (Mridangam) and C. Dr. (Congas).

# NUNCA IMAGINÉ

SOE DO NI VE CA CHING TAN TE DES TE SOE NO Y DES REE THE

NI VE Y DES REE THE THE

NI VE Y DES REE THE THE

NI VE Y DES REE THE THE

SO. TR.

TR.

F. SO.

PIA.

STRINGS I

STRINGS II

AC. GTR.

E. GTR. I

E. GTR. II

E. S.

D. G.

MTA.

C. DR.

G A D A/C# B4 Gsus7 F#7 B7 E47

D7/E Gsus7/A ACCO G A D A/C# B4 Gsus7 F#7 B7 E47

# NUNCA IMAGINÉ

DA DA DI I CON UN SE SO DEE SAN LA SIN SOREN LA SOE DEN A TO DO I NO DEN TE SOE LON POSE DI Y SE PARY DE LON TI MEX TI EN EL RE

UN LON TI MEX TI LON TI MEX TI LON TI MEX TI LON TI MEX TI

Si Tr. Ten. T. Sax. Pno. Svntr. AL. Gtr. E. Gtr. E. S. O. G. Mch. C. Cl.

A sus4 A C D G **ff** S<sup>u</sup> A sus4 D E<sup>u</sup> D/**ff** E<sup>u</sup> G D/**ff** E<sup>u</sup>

A sus4 A C D G **ff** S<sup>u</sup> A sus4 D E<sup>u</sup> D/**ff** G S<sup>u</sup> E<sup>u</sup> G D/**ff** E<sup>u</sup>

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. At the top, the vocal line (V.) includes lyrics: "DUE DE DEE SUE SE SUE DE TUE SE SUE". Below the vocal line are staves for Violin I (VI.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), and Saxophone (Sax.). The Piano (Pno.) part is shown in grand staff notation. The Strings (Str.) section is represented by a grand staff. The Acoustic Guitar (Ac. Gtr.) part includes chord markings: G, A 9/11, and A. The Electric Guitar (E. Gtr.) part includes a "TUMBAO" marking. The Bass (E. B.) part is in bass clef. The Drums (D. B.) and Mellophone (Melo.) parts are in bass clef. The C. Dr. (C. Dr.) part is in bass clef. The score consists of 12 measures.