



ESCUELA DE MÚSICA

ONE WOMAN ORCHESTRA: ANÁLISIS FUNCIONAL DEL FORMATO DE INTERPRETACIÓN
LIVE LOOPING, BASADO EN LOS CASOS DE KT TUNSTALL, ED SHEERAN Y KIMBRA,
APLICADO EN UN RECITAL FINAL.

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos establecidos
para optar por el título de Licenciada en Música con especialización en performance.

Profesor Guía
Juan Fernando Cifuentes

Autora
Esther Andrea Chiriboga Salguero

Año
2017

DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

“Declaro haber dirigido este trabajo a través de reuniones periódicas con el estudiante Esther Andrea Chiriboga Salguero, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación”.

Juan Fernando Cifuentes
M.M. Music Technology Innovation
C.C.1716751019

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

“Declaro(amos) haber revisado este trabajo, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación”.

María Fernanda Naranjo
M.M. Music
C.C.1711577997

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

“Declaro que este trabajo es original, de mi autoría, que se han citado las fuentes correspondientes y que en su ejecución se respetaron las disposiciones legales que protegen los derechos de autor vigentes.”

Esther Andrea Chiriboga Salguero
C.C.1719671404

AGRADECIMIENTOS

A aquellos que han inspirado de esta investigación: Marcia Chiriboga, Jay Byron, María Fernanda Naranjo, Andrea Olmedo, Juan Fernando Cifuentes, Jacqueline Hernández, y Mauricio Vega; de quienes he recibido conocimiento, apoyo y metodología.

DEDICATORIA

A Dios y a mi madre Marcia Chiriboga,

quién siempre me apoyó y amó.

A los músicos que han impartido su conocimiento en el área, sobretodo

María Fernanda Naranjo, Juan Fernando Cifuentes, y Jacqueline Hernández.

RESUMEN

En el presente documento escrito, se han analizado de manera auditiva casos musicales específicos para la composición, y ejecución de temas musicales basados en el formato de ejecución *live looping*. Método que ha sido categorizado como innovador dentro del ámbito musical ecuatoriano, debido al uso de herramientas electrónicas dentro de un formato acústico.

Se ha realizado una investigación acerca de *loops* análogos y digitales. También un estudio sobre su pionero Terry Riley durante la época de los 60; y sobre los casos de estudio que son: Ed Sheeran, KT Tunstall, y Kimbra. Estos son artistas actuales que realizan *live looping*. Para esto se han desarrollado transcripciones escritas y prácticas en las cuales se detalla el proceso de composición. Adicionalmente se han realizado mapas visuales en los cuales la ejecución con *loopers* es expuesta.

Este proyecto de titulación es entusiasta al plantear la hipótesis de que en Ecuador pueden existir más proyectos de esta índole en donde la tecnología tiene un papel protagónico, pero no se pierde la esencia análoga de la música.

El énfasis para el cual se ha desarrollado este proyecto es *performance*, por lo que lo investigado se ejecutó de manera práctica en un concierto final. En dicho concierto se expuso el uso de *loopers* aplicados para la voz e instrumentos armónicos dentro de tres formatos: vocal, vocalista-Instrumentista, y con una banda. El repertorio se encuentra anexado al final de este documento.

Así, este documento revela que el uso de *loopers* es aplicable y práctico de diferentes formas en diversos formatos instrumentales, por lo que se espera que varios músicos se motiven a utilizarlos en sus presentaciones y composiciones.

ABSTRACT

This document presents a series of musical subjects that have been audibly analyzed in their compositions and performance, using live looping as their main tool. This method has been known as innovative in the Ecuadorian musical market, because of the use of electronic music tools inside an acoustic format.

A research about analogue and digital loops has been done. Also a study about Terry Riley as a pioneer of this method during the decade of the 60's has been written. Likewise, a detailed analysis upon: Ed Sheeran, KT Tunstall, and Kimbra, has been made. These are current artists who perform with live looping. Written and practical transcripts have been developed with this information as well as detailed process of these. Additionally to this, visual maps of the use of the loopers in each song have been included.

This paper is enthusiastic with the hypothesis of having more musical groups and projects in Ecuador that perform in a format where technology is the main character, but without losing the analogue essence.

The line of research is performance. Therefore, the findings of the study were applied in the performance of a final concert. This showed the use of loopers applied to a vocal and instrumental performance in three different formats: vocal, vocal-instrumentalist, and band. The repertoire is attached to the end of this document.

This document reveals that the application of loopers is practical and usable in diverse instrumental formats, and hopes that many more musicians are motivated to use them in their compositions and performances.

ÍNDICE

Introducción.....	1
1. La voz humana y su aplicación en <i>live looping</i>	3
1.1 Fisiología del aparato fonador	3
1.1.1 Resonancia y colocación.....	4
1.1.2 Human Beatbox.....	6
1.2 Orígenes de la improvisación y repetición musical	8
1.2.1 Música afro.....	9
1.2.2 Corales	12
1.2.3 Bobby McFerrin	13
1.3 Inicios del <i>live looping</i>	16
1.3.1 Terry Riley	16
2 Casos de Estudio.....	18
2.1 Ed Sheeran	18
2.1.1 Formato instrumental: Vocalista - instrumentista.....	19
2.1.2 Imagen: Funcionalidad y practicidad	19
2.1.3 Equipos	20
2.2 KT Tunstall	21
2.2.1 Formato instrumental: Vocalista - instrumentista.....	21
2.2.2 Imagen: Funcionalidad e impacto.....	22
2.2.3 Equipos:	23
2.3 Kimbra.....	23
2.3.1 Formato Instrumental: Vocal	24
2.3.2 Imagen: Ecléctica	24
2.3.3 Equipos	24
3 Aplicación al sujeto expositor	25
3.1 Settle Down	27
3.1.1 Descripción analítica	27

3.1.2	Diagrama.....	28
3.2	<i>Hear my name</i> – Esther Chiriboga	29
3.2.1	Descripción analítica	29
3.2.2	Diagrama.....	29
3.3	<i>Fool this one</i> – Esther Chiriboga (Am).....	30
3.3.1	Descripción analítica	30
3.3.2	Diagrama.....	30
3.4	<i>Black horse and a cherry tree</i> – KT Tunstall (Em)	31
3.4.1	Descripción analítica	31
3.4.2	Diagrama.....	32
3.5	<i>Tic Toc</i> – Esther Chiriboga	33
3.5.1	Descripción analítica	33
3.5.2	Diagrama.....	33
3.6	<i>La Luna</i> – Esther Chiriboga.....	33
3.6.1	Descripción analítica	33
3.6.2	Diagrama.....	33
3.7	<i>His eye is on the sparrow</i>	34
3.7.1	Descripción analítica	34
4	Conclusiones y Recomendaciones	35
	REFERENCIAS.....	36
	ANEXOS	41

Introducción

Esta investigación se ha llevado a cabo con el fin de presentar una propuesta innovadora en el mercado musical ecuatoriano. Por medio de definir en un análisis funcional y teórico musical, de imagen, y de equipos, a tres casos de estudio expertos en *live looping*: Ed Sheeran, KT Tunstall, y Kimbra. Adicionalmente, se busca adaptar los elementos encontrados, en una propuesta musical generada por un sujeto expositor. Finalmente, ejecutar un concierto final en dónde se aplique el formato *live looping* adaptado al sujeto expositor. Proyectos de este tipo, podrán relacionar a Ecuador con otros países que realizan festivales de *live looping*, en la actualidad.

En este documento, se expone la fisiología humana que está involucrada en la reproducción de la voz humana. “Es importante conocer su funcionamiento para poder utilizarlo correctamente, puesto que no vamos a poder sustituirlo por otro si se deteriora de manera indebida.” (Preparadores de oposiciones para la enseñanza, 2005, p.1). Juntamente con esto, se explica la ejecución, efectos vocales, y *beatboxing*, herramienta que se basa en la imitación de instrumentos de percusión, ejecutados con la boca. Esto es cómodo y beneficioso para aquellos que son vocalistas debido a que conocen al sistema de fonación, respiración, y resonancia en su totalidad.

Adicionalmente a esto, se habla de *loops* análogos y digitales, y cómo se han desarrollado para crear contra-melodías que hacen crecer al cualquier arreglo. Los efectos que se realizan con la voz están basados en el trabajo de Bobby McFerrin, con el fin de imitar instrumentos únicamente con la voz. Esto brinda dinamismo a la interpretación. “Bobby McFerrin es un buscador incansable que no conoce límites... En un mundo en donde los demás muestran producto, Bobby McFerrin promociona experiencia. Sus conciertos no se tratan sobre apoyar su último lanzamiento, sino la liberación de energía creativa.” (Tamarkin, s.f, párr.2).

La utilización de la tecnología en la música análoga ha tenido un papel reducido en el país, por lo que en este proyecto tomará un papel más protagónico. Este proyecto se basa en la creación híbrida entre herramientas tecnológicas (*loopers*) y análogas (instrumentos reales). Para esto se

ejecutarán 6 temas basados en este método de composición y *performance*. Serán 2 transcripciones: *Settle Down*, y *Black Horse and a cherry tree*; Y 4 composiciones: *La Luna*, *Tic-Toc*, *Fool this one*, y *Hear my name*; junto con *His eye on the sparrow*, que expone a los *loops* análogos.

Este formato incluso puede sustituir a instrumentistas en el caso de que se requiera una reducción de personal. En algunos casos dentro industria musical el soporte económico no siempre es vasto, por lo que esta herramienta provee una solución para que las composiciones se mantengan lo más fieles posibles, de una manera más creativa e innovadora, a diferencia una secuencia musical realizada previamente. “La música es una industria agonizante. La gente siempre demandará nueva música, pero no pagarán por ella.” (Naranjo, 2016). “Los presupuestos se vuelven cada vez más pequeños, pero el proceso se mantiene igual, lo que significa que aquellos que tengan un papel secundario, recibirán menos paga.” (Naranjo (Park, 2016), 2016). Por estos motivos es necesario innovar, para mantener el interés de la audiencia que asiste a los conciertos.

Con la finalidad de recalcar la versatilidad de este método tanto en arreglos como en ejecución se realizarán composiciones y transcripciones.

Capítulo 1

1. La voz humana y su aplicación en *live looping*

1.1 Fisiología del aparato fonador

La aplicación de la voz humana dentro de este proyecto es crucial, debido a que su enfoque es hacia vocalistas. Por lo que en este capítulo se explicará sobre la fisiología del aparato fonador, áreas de resonancia, imitación de instrumentos de viento y percusión, beatboxing, y a Bobby McFerrin.

“Se dice que vivimos en una cultura visual, pero lo cierto es que también lo hacemos en un ambiente inmensamente sonoro.” (Mendoza, 2016, párr.1). La voz es el instrumento natural que cada persona tiene de manera única. Define el tono, resonancia y timbre de cada persona. Es resultado del funcionamiento de varios órganos y músculos que trabajan junto con el flujo de aire interno. Entre estos se encuentran la laringe, faringe, naso-faringe, pulmones, tráquea, diafragma, y los pliegues vocales (cuerdas vocales). (Preparadores de oposiciones para enseñanza, 2005)

La voz humana se produce en la laringe, por lo que la glotis es el verdadero y original aparato fonador. El aire procede desde los pulmones hacia la glotis en donde se encuentran los pliegues vocales. Los pliegues vibran y crean un movimiento ondulado que permite que se produzca el sonido deseado. Mientras más se juntan, más alta será la nota.

La voz se produce en 3 secciones:

- Aparato respiratorio: Conformado por tráquea, nariz, pulmones y diafragma.
- Aparato fonador: Contiene la laringe y pliegues vocales.
- Aparato resonador: Boca, faringe, paladar, senos faciales.

(Preparadores de oposiciones para enseñanza, 2005).

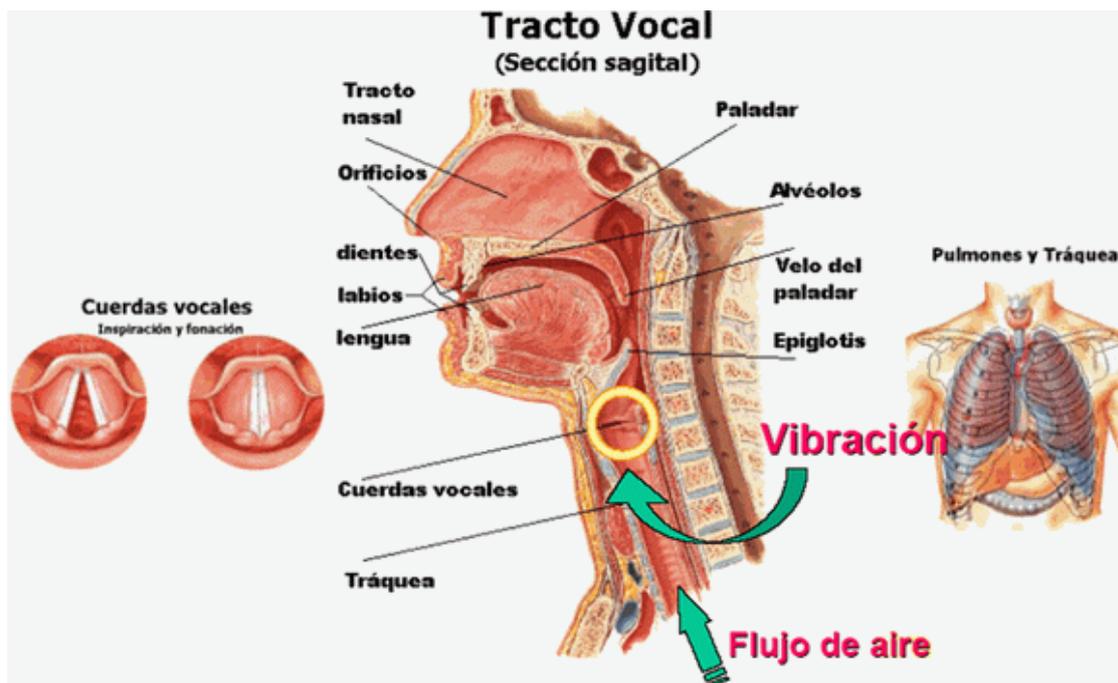


Figura 1. Imagen del tracto vocal (sección sagital). Publicado por Conservatorio J.C. de Arriaga.

Tomado de: Departamento de canto (técnica), de Conservatorio J.C. de Arriaga, s.f.

Debido al flujo de aire, elasticidad de la laringe y nasofaringe se logra modificar muchas características de la voz humana. Los labios y lengua forman una parte muy importante dentro del cambio de timbre, y articulación. La relevancia del conocimiento sobre las diversas funciones del aparato fonador permite que se pueda manipular de diversas maneras para reproducir sonidos. Como lo explica *humanbeatbox.com*, las diferentes articulaciones y sonidos onomatopéyicos, permiten tener una imitación más fiel de aparatos rítmicos y de viento (Lederer, 2006, párr 12).

1.1.1 Resonancia y colocación

La resonancia y colocación de la voz es vital en el momento de querer imitar un instrumento de viento como la trompeta, o modificar el timbre de voz; el motivo por el que se busca imitar a estos instrumentos es para brindar una interpretación más dinámica, y virtuosa durante el *performance*. Las técnicas aplicadas, serán descritas en la sección de *beatbox* (1.1.2).

La resonancia de la voz se encuentra en el pecho, garganta y cavidad bucal, y salen a través de los senos paranasales, frontales, y maxilares que se ubican en el rostro; estos son resonadores y proyectores naturales que permiten a la voz, salir con mayor intensidad. Usualmente el manejo de estas cavidades es únicamente conocida y utilizada por los artistas de la voz (actores, locutores, cantantes, etc.).

Existen ejercicios que permiten producir una mayor cantidad de armónicos, que son notas que pertenecen al espectro sonoro de notas individuales, generados por la resonancia de un cuerpo. (Pérez, s.f, párr 4). Los ejercicios para el tracto vocal semi-ocluido (estado en el cual el tracto vocal se alarga para mantener una abertura media), permiten una mayor generación de armónicos, que a su vez brindan brillo a la voz (Guzmán, 2012, pág 1, párr. 1). “Los ejercicios de tracto vocal semi-ocluido hacen referencia a una serie de posturas que buscan alargar u ocluir el tracto vocal, generando de esta forma un cambio en el patrón vibratorio de los pliegues vocales” (Guzmán, 2012, pág1, párr. 1). Una resonancia correcta contiene una considerable cantidad de armónicos, por lo que es importante iniciar con estos ejercicios, debido a que liberan los pliegues vocales de todo tipo de tensión que se haya originado por diferentes factores como: Mala técnica vocal, estrés, lesiones internas y externas, ejercicios mal realizados, tensión del músculo esternocleidomastoideo, y nódulos preexistentes. Es importante que se los realice bajo la asesoría de un profesional fonoaudiólogo especializado en canto.

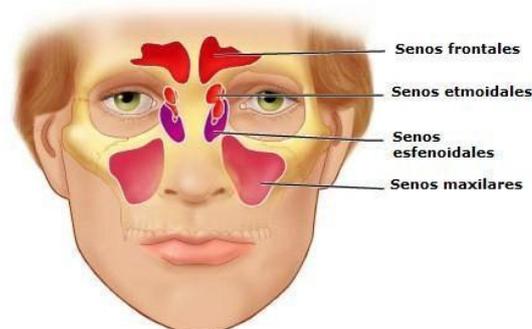


Figura 2. Gráfico de senos faciales y cavidades fonadoras publicado por Clínica Beltrán.

Tomado de: Clínica Beltrán - ORL y Medicina Subacuática, s.f.

Existen otras áreas de resonancia dependiendo de las vocales que se realicen como la letra U, que generalmente resuena a la altura de la columna vertebral; la O resuena en el vientre; A en el pecho; la letra E a la altura de la garganta, y la letra I a la altura de la frente y nariz. (Mendoza, 2016, párr. 9).

1.1.2 Human Beatbox

“Un instrumento mucho más barato, capaz de crear un vasto rango de sonidos y más, es el tracto vocal humano” (Lederer, 2006, párr 9).

El movimiento del *human beatbox* se originó en pequeñas comunidades urbanas, según indica Karen Lederer en *humanbeatbox.com*, en las cuales aprendían a recrear sonidos rítmicos tanto análogos (instrumentos reales), como digitales (generados por computadora).

Uno de los exponentes más grandes de este movimiento es Razhel, artista experto, quien a sus 10 años de edad comenzó a emular sonidos percusivos. Con el tiempo fue desarrollando melodías y nuevos sonidos que serían ejecutados junto con su percusión vocal (Lederer, 2006, párr 10).

En la actualidad, el *human beatbox* ha pasado de ser un recurso interpretativo, a ser una forma revolucionaria de composición. Canciones como *If your mother only knew* de Razhel, son compuestas utilizando únicamente este método.

Toma muchos años aplicar de manera correcta y perfecta los sonidos de los que se hablarán en este capítulo, sin embargo existen sonidos básicos que pueden ser aplicados por cualquier principiante. En la compilación *The Beatbox Alphabet*, escrita por Dan Stowell, se encuentran sonidos que son basados en el alfabeto fonético utilizado en IPA (*International Phonetic Alphabet*), para describir los sonidos que se utilizan en *beatbox*. Es necesario comprender de manera visual y fonética, según Stowell, los sonidos que el ejecutor debe realizar.

Dentro del *live looping*, se utiliza este recurso para brindar dinamismo de sonidos, para una interpretación innovadora e interesante. Casos como Ed Sheeran, KT Tunstall, y Kimbra han aplicado este recurso de maneras mucho más sutiles y básicas en sus composiciones. En el video en vivo de *Black horse and a cherry tree- BBC Songwriters circle*, KT Tunstall, ocupa la imitación de

una trompeta para dar un sonido distinto al de su guitarra y voz, previamente grabados (Day, 2010, 3'22").

Para recrear estos sonidos percutivos, se utilizan consonantes que sean parecidas al sonido que se busca. Las más utilizadas son las letras P, K, B, y T, consonantes conocidas como percutivas debido a que la duración y resonancia de sus sonidos, no se extienden durante mucho tiempo.

Según la serie de videos "*Learn how to beatbox*" se crean patrones básicos que se siguen como guías para diferentes géneros musicales. En el primer video se muestra la manera correcta de imitar el bombo de una batería utilizando la letra B; y se indica que debe ser ejecutada en el *down beat* de cada tiempo que se marca en cada compás. También indica que si uno desea que el sonido sea controlado en volumen y tenga una buena proyección, es necesario juntar más los labios y presionar el diafragma, de esta forma el aire se almacenará en las mejillas y se proyectará con una presión contenida, por la boca.

A este sonido le sigue el de la caja o redoblante, reproducido con la letra K, y el del hi-hat (platillos) recreado por medio del uso la unión de consonantes "tss". Estos sonidos son los más importantes en las secuencias ya que dan el sonido de la batería o drum machine (Park, 2016).

Esta herramienta se une con el *live looping*, debido a que cumple con la idea de reemplazar una banda, y crear una base para que la melodía y armonía puedan funcionar. Existen varios usuarios de esta herramienta, quienes han optado por la imitación sonora, dejando la idea de los arreglos corales de lado como lo es Ed Geater, quien crea *loops* con una guitarra y *beatbox*, y sobre esta base logra cantar melodías. Utiliza esto no únicamente como método de *performance*, sino que lo aplica también para componer canciones. Tiene un completo dominio sobre todas estas herramientas, por lo que el manejo es fluído y sin interrupciones (SYMMETRY // Beatbox | Guitar | Vocal Loops // Ed Geater, 2016).



Figura 3. Fotografía de SYMMETRY//Beatbox|Guitar|Vocal Loops//Ed Geater. Tomado de: Human Beatbox, 2016.

Este modelo será aplicado en el concierto final en algunos temas que requieren de sonidos de percusión, como en la introducción de *La Luna*, en efectos de sonido en *Tic Toc*, la batería en *Fool this One*, *Black Horse and a Cherry Tree*, y *Settle Down*. Todo esto será grabado y reproducido como *loops* en vivo.

1.2 Orígenes de la improvisación y repetición musical

Un *loop* es la repetición de una misma sección que puede ser infinita o temporal. Esta repetición se ha conseguido de diferentes maneras: previo a la creación y utilización de aparatos electrónicos existían canciones que repetían un mismo ritmo para que se mantuviese un trance colectivo, de esta manera lo más importante, la letra, tomaba protagonismo, debido a la ausencia de distracciones armónicas o compositivas.

Un exponente de este mantra era James Brown, quien hacía que su sección rítmica repitiera un mismo *groove* (calidad rítmica y armónica que realiza la sección rítmica de manera colectiva, sobre la cual una melodía o solo es tocado) (Stoloff, 2012, pág. 5, párr. 1); con leves cambios armónicos; en algunos casos sólo existía un acorde en toda una canción. Incluye batería, piano o guitarra, líneas de bajo, líneas de vientos, y cualquier otro patrón de acompañamiento tocado por instrumentos musicales (Stoloff, 2012, pág. 5, párr. 1). Lo más importante en sus canciones era el ritmo, esto mantenía a las personas bailando (Smith, 2016, 1'24").

Este tipo de características están incluidas en el *live looping performance*, en las que se repite constantemente el mismo ritmo inicial y las capas base que forman la estructura que sostiene toda una canción. Por esto, es importante reconocer las características básicas de un estilo para crear su *groove*. Como lo indica Bob Stoloff en el libro *Vocal Improvisation – An instructional for soloists, groups and choirs*, uno debe tener una referencia artística (un exponente del estilo muy característico), y una referencia de la década en la que se desarrolló el estilo que se planea usar. En este capítulo (2), habla sobre la importancia de reconocer el pulso, que son subdivisiones rítmicas de cada tiempo (describe un patrón recurrente rítmico), que indican qué patrones escogerá la sección rítmica para tocar y crear la sensación del *groove*. Varios ejemplos de patrones rítmicos se encuentran en el resto de sus páginas para que los “instru-vocalistas” puedan realizar (Stoloff, 2012, pág. 5, párr. 1).

Así como James Brown, otros artistas han adoptado esta repetición en algunas de sus composiciones que se encuentran registradas de manera fonográfica en sus álbumes. Esto se debe a que la repetición es algo natural en el ser humano; desde los cantos desarrollados en ceremonias en África, a los cantos de esclavitud, y posteriormente al *gospel* y al *jazz*, la repetición ha estado presente; por lo que se analizará más sobre la historia de la música afro en los siguientes párrafos.

1.2.1 Música afro

Este documento escrito está basado en la estructura de repetición de la cultura afro, debido al uso de la repetición desde sus inicios. Ha servido como inspiración para temas como *Hear my name*, en donde se realizan *loops* en la parte del puente de la canción, repitiendo un mismo motivo melódico y posteriormente armonizándolo por intervalos de terceras, cómo se ejecuta en el *gospel*.

Por medio del estudio de fósiles se ha revelado que el origen del hombre parte de hace más de 65.000 años en Sudáfrica. Posteriormente, gracias a la glaciación empezaron a migrar a Australia y al resto de continentes (Astromía, s.f., párr 6), por esto se asume que las primeras apariciones musicales se dieron en clanes humanos en el continente sudafricano. Esta música ha

mutado a lo largo de los años en cada continente y ha adoptado características únicas en cada región, sin embargo existe algo que no se ha perdido a pesar de las varias permutaciones que se han desarrollado, la repetición.

La música africana es caracterizada por repetir patrones rítmicos. Usualmente son 6 que se intercambian, y suelen tocarse sin un orden específico, por lo que se cree que esta música tiene choque de ritmos. En torno a esto se crea un fascinante espectro lleno de estructuras rítmicas que pocas culturas que no están relacionadas, pueden entender y ejecutar (Acantun, 2013).

En este género musical/cultural se realizan melodías cortas y repetitivas. Es incorrecto pensar que esto se debe a una carencia de desarrollo en la parte melódica; de hecho, la música africana tiene una amplia variedad de escalas melódicas que no suelen tener muchas coincidencias con la escala occidental. El objetivo de las melodías africanas es imitar el habla, y el pensamiento colectivo del pueblo sin adornarla de sobremanera; a diferencia de la música occidental, que generalmente busca adaptarse a un formato radial, que dura a lo largo de 3-4 minutos. La música africana puede extender la repetición de las frases, tanto rítmicas como melódicas, desde un rango mínimo de horas hasta un día entero, su duración por pieza interpretada dependerá de los músicos: a medida de que los músicos se cansen, estos se retirarán, y terminará la pieza musical (Acantun, 2013 párr. 1, 2, 3, 4).

En Algeria, se desarrolló un género musical en el cual el *rap* se llegaría a basar. El *rai* y el *rap* americano son dos estilos nacidos de una fuerte cultura local que utiliza el lenguaje coloquial para poder expresar opiniones sobre situaciones cotidianas, políticas, y personales (*The Rough guide*, 2006, pág. 6, párr. 1). Ambos fueron desarrollándose a partir de improvisaciones colectivas y en base al *call and response* (llamado y respuesta), estilo vocal característico que era complementado por una variedad de instrumentos musicales, cuando estaban en África, y era generalmente usado por los *griots*, quienes eran encargados de contar oralmente las noticias por medio de la música (Williamson, 2007, pág. 3, párr. 4). Característica que los acompañó hasta el Nuevo Mundo durante la época esclavista, realizada por los esclavos africanos

que trabajaban en plantaciones. Este estilo desarrolló las canciones de trabajo llamadas *hollers*, en las cuales las palabras son repetitivas y las melodías eran caracterizadas como estridentes y llenas de *blue notes* (notas que suenan un poco fuera de la armonía) (Williamson, 2007, pág. 9, párr. 1).

En el libro de Hugh Tracy, *Chopi Musicians*, el etnomusicólogo consigue relatar cómo es realizada la música al norte de Maputo. Generalmente estas aldeas tienen un compositor y director musical que se encarga de crear todas las obras. El proceso consiste en crear un texto sencillo, y a partir del mismo empieza con un arreglo orquestal. Posteriormente, los músicos que tocarán la obra musical dan texturas a la composición. El director tendrá la última palabra con respecto a los arreglos, para que finalmente, la obra sea presentada al director de danza que creará una coreografía en base de lo que se ha tocado. Lo interesante de este proceso es que todo se memoriza a través de la repetición auditiva y motriz, nada de esto es escrito (Acantun, 2013, párr. 7, 8, 9,10).

La música en estas aldeas siempre se encuentra evolucionando, por lo que la idea de un “clásico” musical en la cultura chopi, es inexistente. No hay razones dentro de la cultura para estar ligados al pasado. Generalmente, se toma una obra antigua y se la modifica movimiento por movimiento hasta que el nuevo arreglo toma por completo al antiguo, convirtiéndolo en una pieza completamente nueva (Acantun, 2013, párr. 11).

Posteriormente, la música afro llegó a evolucionar a partir de la época esclavista, en la cual una gran cantidad de africanos fueron llevados a América como prisioneros para realizar labores pesadas y forzadas para sus nuevos y tiránicos amos. Curiosamente, el único instrumento que se utilizaba para acompañar sus cantos era el tambor, pero debido a que en la cultura occidental se relacionaba a la percusión como un elemento para la guerra y de rebelión, les fue prohibida la posesión de estos. Por este motivo, la voz fue el instrumento se desarrolló con mayor fuerza. Gracias a la fisiología y tamaño craneal que tenían, sus voces eran más potentes que la de los americanos y europeos lo que permitió que géneros como los *Spirituals* y *Work songs* aparecieran en el Nuevo Mundo y luego se transformaran para crear nuevos

géneros como el *gospel* (Aldrey, 2007, párr. 1,2).

En 1619 nace el *gospel* a partir de la emancipación dónde se le permitió a la gente que era esclava a ingresar a las iglesias y aceptar al cristianismo como su nueva creencia espiritual; sin embargo, las raíces africanas tomaron mucha fuerza y se mezclaron con las canciones religiosas de la época. La repetición de frases y el llamado y respuesta eran aún característicos. Al repetir las frases, era simple memorizar la letra y concentrarse en la intención para que de esta forma los feligreses pudieran entrar en un trance colectivo, así como sus ancestros lo hacían en África (Aldrey, 2007, párr. 3).

Al ser este el modelo que marcaría tendencia en la música afroamericana dentro de los arreglos, composiciones e interpretaciones, se lo ha tomado como inspiración para esta investigación, por lo que se ejecutará un tema *gospel* en un recital práctico. El uso del llamado y respuesta, en el cual la repetición de motivos melódicos es protagonista, ha colocado a este género como un *loop análogo* dentro de la investigación presente, debido a que a pesar de no tener aparatos tecnológicos, sigue repitiendo motivos de manera insaciable hasta que el director los detenga.

Este mismo modelo se repitió en géneros derivados emergentes como el *blues*, *jazz*, entre otros. Así se desarrollaron géneros y subgéneros que actualmente son conocidos como afro-americanos.

Toda esta información teórica es aplicable a la técnica *live looping*, ya que su base es la repetición y modificación de lo creado para que sea nuevo cada vez que se creen nuevas capas de melodías y patrones rítmicos. Esta técnica vuelve a los orígenes de la creación musical, y logra que se hagan creaciones de una manera natural y orgánica. A pesar de que ahora este proceso llega a ser individual en lugar de colectivo, como fue en su inicio, lleva consigo el mismo principio: varias voces al mismo tiempo, que consiguen un mismo sonido para la creación de una pieza musical.

1.2.2 Corales

Los arreglos corales, son una especie de *loop* análogo, debido a que crean una base armónica y rítmica para que el solista pueda cantar sobre ella. Las contra-melodías que se realizan en el formato vocal con la implementación del *live*

looping, están basadas en estos arreglos. La idea de los *backgrounds* (voces de fondo) nace desde los coros y ensambles vocales. Artistas como Kimbra, Bobby McFerrin, Julia Easterlin, y Asaf Avidan aplican estos principios con éxito en canciones que están elaboradas en un formato vocal. (Julia Easterlin - Go Straight Away | Sofar NYC).

“Un coro es como cualquier otra comunidad que trabaja en conjunto para llegar a una meta en común” (Stoloff, pág. 71, párr. 1). Por lo que es necesaria la cooperación en un nivel muy alto para que funcione de manera eficaz y eficiente. La improvisación colectiva, según Stoloff se consigue posteriormente a una serie de ejercicios que relacionan a todos los integrantes de una manera más personal, en donde aprenden a imitar a sus compañeros; como el ejercicio del espejo en donde se imita a un compañero corista tanto en sus acciones físicas como en sus acciones musicales (Stoloff, pág. 72, párr. 1).

Por este motivo, se decidió interpretar un coral *gospel* en el recital final, debido a que contiene todas las características base en las cuales el *live looping* se asienta. El tema que se interpretará será *His eye on the sparrow*, (partitua anexada).

1.2.3 Bobby McFerrin

Bobby McFerrin es posiblemente el exponente más reconocido y destacado mundialmente en el área de exploración y experimentación vocal en la actualidad. Tiene más de 8 discos grabados en los cuales sus técnicas de innovación fueron desarrollando su sonido propio y un nuevo estilo de música que inspira a nuevos artistas a ser más creativos en composiciones e interpretación. Su rango vocal tiene aproximadamente 5 octavas (F1-Eb6). Esto le permite no solo tener diferentes dinámicas y matices dentro de su interpretación, sino que también le permite una más amplia imitación de instrumentos en diferentes registros.

Entre su variedad de instrumentos producidos por él mismo se encuentran la guitarra, bajo, trompeta, batería, saxofón, y *didgeridoo* (Celice, 2014). Estos “instrumentos” se realizan por cambios de timbre que ocurren gracias a la diferente colocación de la voz, ubicación de la lengua, apertura bucal, cambio de registro, y extensión de la faringe.

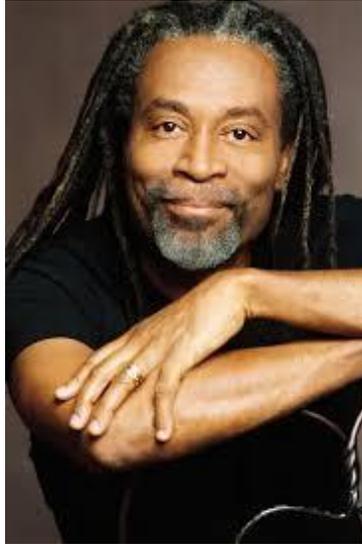


Figura 5. Fotografía de Bobby McFerrin - Presskit por Carol Friedman.

Tomado de: Friedman, s.f.

En diversas presentaciones y seminarios, como en *Notes and neurons: In Search of the common chorus*, Bobby pide que la audiencia lo acompañe. Esta es una manera didáctica de impartir su conocimiento y crear una experiencia única no solo entre la audiencia, pero de una manera individual. (Bobby McFerrin singing with Audience Members, 0'50"). Constantemente, repite notas para que sean memorizadas por el público. Primero, crea una base armónica o melódica para poder realizar una interpretación virtuosa sobre esa misma estructura. Así es como crea un *loop* análogo, una repetición constante sin la utilización de equipos.

Una de las características importantes de este artista, es que consigue romper con barreras culturales y géneros musicales como es expuesto en la conferencia *Notes and neurons: In Search of the common chorus*. Esto ha servido como inspiración para que se ejecuten en un concierto práctico diferentes géneros en diferentes idiomas (World Science Festival, 2014, 16'28"). "Tengo el presentimiento de que muchos aquí quieren formar parte de algo, lo que es una necesidad fuerte" (McFerrin, 2014, 17'23"). En esta declaración, Bobby McFerrin habla sobre la necesidad que las personas generalmente tienen de formar parte de lo que sucede a su alrededor. En este caso de la música que él realiza en vivo con la audiencia. En los párrafos

previos fue mencionado el llamado y respuesta, y la música colectiva; principios expuestos en el *gospel*, *jazz*, *blues*, *funk*, *pop* actual, y del *live looping*.

Bobby tiene la ventaja de que no necesita de la tecnología para repetir los motivos que va creando, ya que hay veces que utiliza una banda; otras utiliza a su audiencia; y en otras ocasiones llena los espacios solo, debido a que puede reproducir varios sonidos al mismo tiempo. En ocasiones toca en duetos con personalidades grandes del *jazz* como Chick Corea, Herbie Hancock, y Richard Bona.



Figura 6. Fotografía de Chick Corea y Bobby McFerrin.

Tomado de: Islas, 2013

1.3 Inicios del *live looping*

A pesar de que en esta investigación se habla mucho sobre la música afro, el precursor y pionero del *live looping* se basó en otra cultura para desarrollar esta técnica de *performance*. Terry Riley se basó en la música de la India para poder desarrollar nuevas ideas de interpretación y composición. Este es un hecho que apoya la idea de que a pesar de las diferentes culturas y géneros musicales, la repetición siempre ha estado arraigada a la naturaleza humana y a la composición musical.

1.3.1 Terry Riley

En el año 1964 aparece quién sería el revolucionario de la música del siglo XX hasta el siglo actual, Terry Riley, compositor e intérprete estadounidense quien consigue mutar a la música occidental por medio de influencias orientales que las halló en la música marroquí e india, utilizando patrones repetitivos en sus composiciones. A través de la experimentación consiguió tener un sonido propio. Esta era una época en donde la unión con la filosofía oriental fue creciendo y fue juntándose con el estilo de vida occidental en Norteamérica (Riley, s.f., párr. 1), por lo que *In C* fue la obra que lo estableció como un legado americano y como el “padre del *live looping*”. Además de esto, creó un nuevo concepto de música minimalista y el primer paso para el uso de *loops*. Al tener la influencia oriental, las escalas microtonales y repeticiones de patrones rítmicos y melódicos para entrar en trance, fueron parte del sonido que desarrolló en este disco.

A pesar de que su música era minimalista-americana, su esencia llegó a tener tintes orientales y africanos, por lo que su música tiene un sinnúmero de patrones que se repiten y permiten que se cree improvisaciones sobre ellos, característica que parte de la música africana e india (Blackwood, 2011, 1’26”).

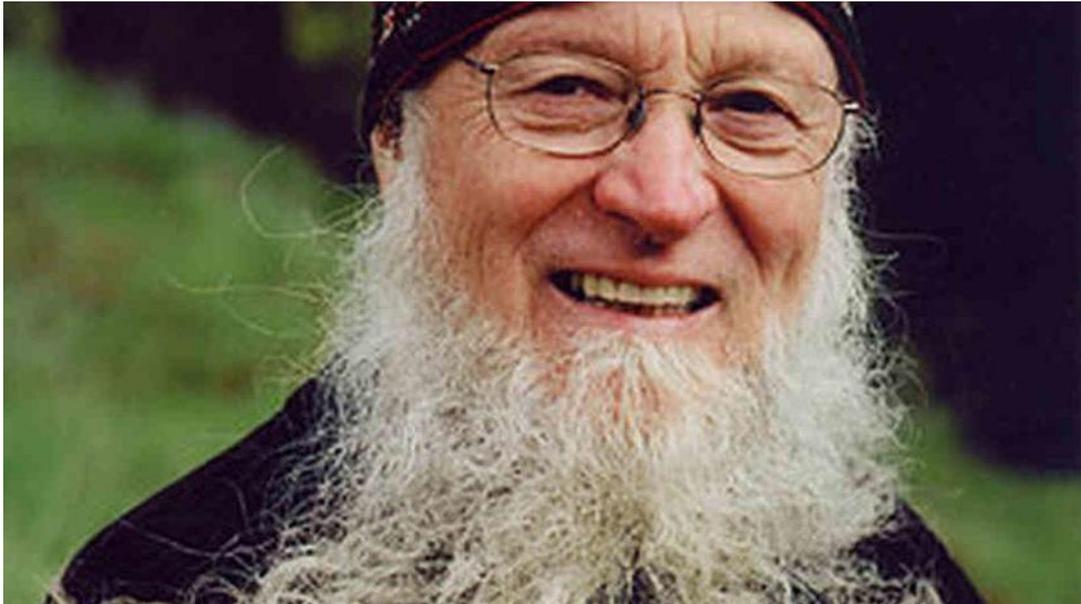


Figura 7. Fotografía de Terry Riley In C por Timothy Judd.

Tomado de: Judd, 2015.

A inicios de milenio, la idea independiente y “todóloga” del “autoacompañamiento” por medio de artefactos se ha desarrollado hasta formar el término *live looping* que consiste en grabar a tiempo real con un *looper* (reproductor electrónico de grabaciones realizadas a tiempo real), un motivo rítmico/melódico que se repite constantemente mientras el artista graba otros motivos rítmicos y melódicos sobre esta pista base (Grobb, 2003, párr. 1).

La herramienta del *live looping* ha evolucionado a ser un instrumento más, dentro del “*performance*” musical. Según la página *LiveLoopin.org* se considera un arte y una habilidad el conseguir presionar justo al momento preciso el botón del *looper* para activar al artefacto y comenzar la grabación, a diferencia de hacerlo con un teclado. El usuario debe familiarizarse completamente con los motivos que va a utilizar junto con la herramienta que va a utilizar. Adicionalmente, debe considerar lo armonioso versus lo caótico que un motivo musical puede ser al desarrollarlo (Grobb, 2003, párr. 5).

Live looping tiene muchas ventajas, como el hecho de componer, interpretar, y grabar al mismo tiempo. Esto permite dar una zona de confort a los compositores que no logran adaptarse con satisfacción a la manera tradicional de composición (Grobb, 2006, párr. 5). Otra ventaja que tiene es que es la unión entre la música tradicional y la música electrónica. También,

permite automatizar instrumentos reales y “humanizar” música compuesta de manera electrónica (Grobb, 2006, párr. 2). “Muchos de los oyentes temen a la tecnología debido a que han experimentado música fría, generada por métodos de producción digitalizados, pero luego se encuentran sorprendidos y complacidos con el *live looping*” (Grobb, 2006, párr. 6).

Los artistas que utilizan *live looping* han desarrollado, casi en su totalidad, su capacidad creativa para crear sus propios temas, debido a que deben idear maneras de utilizar sus *loopers* en canciones; en algunas serán la sección rítmica, base, y coros; en otras, serán utilizados solamente para arreglos o detalles compositivos. Esto será aplicado a todas las composiciones que se realicen para la investigación.

Capítulo 2

2 Casos de Estudio

En este capítulo se analizarán los tres casos de estudio sobre los cuales se ha basado esta investigación. Ed Sheeran, KT Tunstall, y Kimbra, han sido escogidos debido a su variedad en recursos melódicos, armónicos, y de interpretación, aplicados al *live looping*.

Si bien, muchas de sus formas pueden ser sutiles, o llenan por completo sus composiciones con el uso de *loops*, han logrado aplicarlos con éxito en diferentes formatos instrumentales. Dichos formatos serán aplicados en un recital práctico (vocalista, vocalista-instrumentista, banda).

En los siguientes párrafos serán expuestos individualmente, junto con sus equipos, imagen, y formato instrumental.

2.1 Ed Sheeran

Intérprete británico, multi-instrumentista, *songwriter*, y arreglista. Actualmente es un artista comercial muy destacado en el mundo de *pop* fusión con folklor del Reino Unido. Se caracteriza por utilizar *live looping*, en la mayor parte de sus conciertos, en donde se encuentra solo con su guitarra y con pedales múltiples que le permiten crear *loops* y modular tanto a la guitarra como a su voz para realizar coros, armonías y contra-melodías, y la sección rítmica.

Se ha tomado este caso debido a su virtuosismo con los equipos que

utiliza, el uso de un instrumento armónico, y debido a su capacidad interpretativa y de creación. La mayor parte de las letras y canciones que interpreta son de su propia autoría, según están registradas en sus álbumes. El análisis de sus recursos compositivos y desenvolvimiento escénico es clave para la propuesta de esta investigación, por lo que se encuentra como anexo adjunto su tema: *Give me love* en su versión en vivo en el estudio, encontrada en YouTube, *Ed Sheeran- "Give me love" captured in The Live Room*.

2.1.1 Formato instrumental: Vocalista - instrumentista

Ed Sheeran es conocido por tocar varios instrumentos, por lo que es un experto en recursos armónicos y rítmicos; sin embargo, el instrumento que más utilizapor practicidad y por sus características armónicas es la guitarra, acompañada de sus *loopers* de piso. La guitarra y los pedales no impiden su desenvolvimiento como *performer*, sino que se convierten en una extensión de su puesta en escena. Su interpretación es un excelente ejemplo de coreografía con los pedales.

El manejo absoluto de la guitarra, ha servido de modelo para este proyecto. La utilización de este instrumento armónico, brinda diferentes texturas aparte de la voz humana para realizar *loops* más complejos, y rápidos. Cuando solo se utiliza la voz para la formación de acordes, se debe cantar un *chord tone* a la vez. Por esto es que la utilización de un instrumento armónico agiliza el proceso,

La guitarra debe llegar a ser parte integral del performance, por lo que se requiere muchas horas de ensayo para que el instrumento no entorpezca la ejecución. El uso de la guitarra debe brindar dinámica, interés, tanto auditivo como visual; y una base armónica exacta. Adicionalmente a esto, la guitarra brinda fidelidad rítmica para poder comprender en su totalidad el género que se esté ejecutando.

2.1.2 Imagen: Funcionalidad y practicidad

Su apariencia lo destaca en medio de los artistas de la industria del *pop*, debido a su simpleza y a la apariencia cotidiana de sus atuendos compuesta por camisas, pantalón de mezclilla, y zapatos deportivos. Ha llegado a ser la

excepción de la imagen prototipo de un artista *pop* actual, por su imagen práctica y funcional.

“Aunque siempre hay excepciones, todo el mundo sabe que las artistas femeninas son más propensas a ser introducidas en la industria usando su sexualidad. Por eso es interesante que ahora exista una inversión con respecto a los artistas masculinos, haciéndolos lucir menos y menos *sexy* hasta que llegamos al punto en el que la industria apoya a la “norma” de Sheeran. Una apariencia parentalmente aprobada de artista “muñeco”, que viene con accesorios para guitarra y hace sonidos relajantes cuando halas la cuerda de su espalda.” (Ellen, 2015, párr. 8).

Esto demuestra que la comodidad, practicidad y funcionalidad son parte vital para poder ejecutar de manera eficaz el manejo de los *loopers* de piso, durante el concierto final.

2.1.3 Equipos

Entre sus equipos, se encuentran un pedal de *loops* *Boss RC-20XL*, una pedalera para efectos y *loops* *Chewie Monsta*, y un pedal de cambio cromático (mueve notas a distancias de medio tono) *Boss TU3 Chromatic Tuner* (*EquipBoard*, 2016).



Figura 8. Fotografía de Ed Sheeran por Atlantic Records.
Tomado de: Atlantic Records, 2015.

2.2 KT Tunstall

KT Tunstall nació en el Reino Unido, aprendió a incorporar folclor escocés con géneros americanos como *rock* tradicional, *pop*, *country blues*, e *indie*. Además abarca mucho más de lo que un intérprete suele hacer, es baterista, guitarrista, pianista, vocalista, compositora, y flautista; es así que aplica su conocimiento para la creación de motivos melódicos, rítmicos, y armónicos en sus composiciones e interpretación (*Tunstall*, 2006, párr. 3). Por esta razón ha sido la mayor inspiración para esta investigación debido a su versatilidad en formato instrumental, su virtuosismo con la guitarra, y para realizar composiciones que incluyen *loops*.

2.2.1 Formato instrumental: Vocalista - instrumentista

En los conciertos, KT suele variar mucho su formato instrumental, en algunas presentaciones está con su banda completa: contrabajo, bajo eléctrico, dos

guitarras (una de ellas electroacústica), percusión, coristas, *loopers*, teclados y ocasionalmente sección de vientos. Otro formato que ocupa es el formato de solista, en donde cuenta con sus pedales, su guitarra, y su voz. Finalmente, aplica de igual manera el formato de sección rítmica básica, en donde tiene un baterista, dos guitarras, bajo, pedales y su voz. Esto causa que el uso de sus *loops* varíe en cada interpretación ya que depende por completo del formato.

- **Primer formato: Detalles**

Los utiliza para darle una sonoridad personalizada a la percusión, como si fuese un *sampler* (es un dispositivo electrónico que recrea sonidos digitalmente para emitirlos posteriormente mediante un controlador instalado en un instrumento musical) (KT Tunstall - '(Still A) Weirdo' Lyrics Video (HD))

Los temas que se llevarán a cabo basados en el primer formato son: Tic-Toc, La Luna, y *Hear my name*. En estos temas, se utilizarán los *loops* para dar color a la parte rítmica y crear efectos sonoros. Para realizar esto, se utilizará la pedalera *TC Helicon VoiceLive2* debido a su variedad en efectos y flexibilidad para cambiar la duración de compases de cada *loop*. En estos temas no se ejecutará un instrumento armónico por parte del sujeto expositor, únicamente será la parte vocal. Además de la parte rítmica, se realizarán *loops* y armonizaciones con la pedalera, para coros y contra melodías

- **Segundo formato: Vocalista-instrumentista**

Se graba y reproduce patrones hechos con guitarra y voz, que serán puestos en escena en el concierto final en: *Fool this one*, tema que recibe directamente la influencia de género musical en el que KT Tunstall se basa, el cual es un *shuffle* con tinte *rock pop*. Se utilizará la pedalera *TC Helicon VoiceLive2*, una guitarra electroacústica, y un micrófono. Este tema está basado directamente en *Black Horse and a Cherry Tree*, canción que también será interpretada con la pedalera *BOSS RC-30*, una guitarra electroacústica, y un micrófono.

2.2.2 Imagen: Funcionalidad e impacto

Su *look* es práctico y bohemio con una mezcla de estilo *rock* por la naturaleza de su música y la necesidad de comodidad y movimiento, por esto sus atuendos consisten pantalones y botas cómodas. Este modelo será adaptado al sujeto expositor debido a la afinidad con la propuesta del caso de estudio.

KT Tunstall se ubica en un punto intermedio en el cual muestra comodidad. A diferencia de Ed Sheeran, está más pulido y trabajado hacia un *look* escénico que combina con la música que interpreta.

2.2.3 Equipos:

Entre sus equipos para presentarse en vivo, con y sin banda, se halló información de solamente un pedal para *loops Akai Professional E2 Rush*. Suele acompañarse de pedaleras para efectos, pero no hay especificación de éstas registradas (*EquipBoard*, 2016).



Figura 9. Fotografía de KT Tunstall.

Tomado de: KT Tunstall - Official Site, 2013

2.3 Kimbra

Kimbra es una cantante neozelandesa que a pesar de tener una banda detrás de ella también tiene presentaciones como solista, como las sesiones en vivo que grabó para *Spotify*, en el año 2014. Ha tenido éxito en la industria independiente y en lo comercial con éxitos como *Settle down* y una colaboración con GOTYE en el hit *Somebody that I used to know*.

Ha sido inspiración para el tema *Fool this one*, en la sección del coro final, debido a que Kimbra realiza bases rítmicas, melódicas, y armónicas a través de contra-melodías. Su habilidad para improvisar es inspiración para esta misma composición. Adicionalmente se interpretará una transcripción del tema *Settle*

Down, en la cual se respetará por completo el arreglo original, en formato vocal. Se utilizará la pedalera TC HELICON *VoiceLive2*, y un micrófono conectado a esta pedalera.

2.3.1 Formato Instrumental: Vocal

Settle down, al ser de su autoría, lo interpreta de dos formas: la primera es con su banda, utilizando un modulador y *looper* para arreglar el tema; la segunda forma, consiste en crear patrones melódicos y repetirlos mientras los graba. Estos patrones los realiza únicamente con su voz, sin la ayuda de otros instrumentos. Es además guitarrista y panderetista (*Kimbra*, 2016, párr. 2)

2.3.2 Imagen: Ecléctica

Su apariencia ecléctica la hace resaltar dentro del contexto de imagen comúnmente aplicado por los casos anteriormente mencionados, que buscan funcionalidad para el manejo de los equipos. Debido a que sus equipos son manipulados manualmente y no utiliza una guitarra para acompañarse a sí misma, no requiere el mismo nivel de practicidad en su vestuario, así que usualmente, usa vestidos, faldas, y tacones para sus presentaciones.

2.3.3 Equipos

Su equipo se limita a un modulador y *looper* de voz TC HELICON *VoiceLive Touch*, que le da facilidad para manipular *loops*, efectos, y volumen (*EquipBoard*, 2016).



Figura 10. Fotografía de Kimbra - Instagram, por Kimbra & Warner Brother Record.

Tomado de kimbramusic.com/gallery

Capítulo 3

3 Aplicación al sujeto expositor

En el concierto se tomará a consideración los factores de comodidad, teatralidad, y preferencia personal aplicando el modelo planteado por KT Tunstall conformado por: botas cómodas, para el manejo de los pedales de piso; pantalón, debido a que la movilidad es un factor importante para la manipulación de los equipos; y una chaqueta llamativa por el factor estético visual.

Dentro de los equipos con los que se contará para el concierto final, se encuentra una pedalera de voz y guitarra TC Helicon VoiceLive2, y una *loop station* Boss RC30. Estos equipos son pedales de piso, y se caracterizan por brindar una mayor facilidad en la ejecución. Sin embargo, la pedalera TC

Helicon, se la manejará con la mano en el tema de Kimbra, por facilidad y fidelidad a la versión original.

TC Helicon VoiceLive 2, es una pedalera de voz, diseñada para ser ejecutada a nivel del suelo. Su ventaja ante otras pedaleras y pedales yace en que posee puerto para instrumentos MIDI, y para guitarra. Esto es una ventaja, debido a que aparte de otorgar efectos para la guitarra, permite que el instrumento trabaje en conjunto con el armonizador de la pedalera para armonizar la voz principal. Esto es útil en el caso de que el tema que se interpreta, no sea diatónico. Adicionalmente al armonizador, tiene la función de agregar efectos a la voz. Algunos de ellos son: *reverb*, *delay*, *vocoders*, y moduladores de afinación (TC Helicon, VoiceLive2, párr. 4).



Figura 11. Imagen de pedalera VoiceLive 2.

Tomado de *audiofanzine*, 2015

Boss RC30 Loop Station

Es una pedalera de voz e instrumento que tiene la ventaja de tener 2 *tracks* estéreo sincronizados con controles deslizables de volumen, dedicados, y botones de selección de *track* para grabar *loops*; y dos pedales que permiten un manejo más fácil; motivos por los que se la aplicará en los temas con guitarra.

(Roland Corporation, 2016, párr. 2)



Figura 12. Fotografía de pedatera *Boss RC30 Loop Station*. Tomado de Boss, 2016.

3.1 Settle Down

3.1.1 Descripción analítica

En este tema, la construcción de las bases rítmicas y armónicas es vital para que el tema funcione, por lo que cada una de las notas que se canten o figuras rítmicas que se ejecuten, deben estar cuantizadas y afinadas. Es una transcripción directa a la interpretación que Kimbra realizó en el *showcase* de Spotify. Estos son los pasos:

Intro:

- Se graba una base rítmica, por medio de *beat box* (2 compases).
- Se graba el bajo con el efecto *Dark Swirl*. Sobre esto, se graba el mismo motivo una tercera más arriba (4 compases).
- Se graba un motivo melódico a partir de la tercera de la tonalidad. Sobre esto, se graba el mismo motivo, una tercera más abajo (4 compases).
- *Stop time*

Verso:

- Entra en anacrusa desde el *stop time* de la intro. Se canta el primer verso (16 compases).

Interludio entre versos:

- Se graba un motivo melódico. Sobre esto, se graba el mismo motivo, una tercera más abajo (8 compases).

Verso 2:

- Se canta el segundo verso (16 compases).

Coro:

- Se canta el coro (8 compases).

Puente:

- Se graba: “Hey! Oh oh “(8 compases).
- REGRESO AL CORO Y UNDO DEL MOTIVO DEL PUENTE.
- Después de cada 4 compases se realiza REDO al motivo del puente (8 compases).

Outro:

- Se termina con el motivo del puente (8 compases).

3.1.2 DiagramaTabla 1. Mapa guía de manejo de *looper* en *Settle down*.

Settle Down - Kimbra (Am)		
Intro (14)	Motivo rítmico	Motivo rítmico
	Bajo	Bajo
	Armonización bajo	Armonización bajo
	Contra-melodía alta	Contra-melodía alta
	Contra-melodía armonizada	Contra-melodía armonizada
	Contra-melodía sin loop	
	Stop time	
A1 (22)	Cantado	
B (6)	Contra-melodía 2	Contra-melodía 2
	Contra-melodía 2 armon.	Contra-melodía 2 armon.
	Contra-melodía 2 sin loop	
	Stop time	
A2 (12)	Cantado	
C (8)	Cantado (armonizador activado)	
D (4)	HEY! Oh oh	UNDO
C (8)	Cantado	REDO
OUTRO (4)	HEY! Oh oh	Stop time

Color	Significado	MAPA DE COLORES	Color	Significado
	Loop 1			Armonizador
	Loop 2			Stop time
	Loop 3			UNDO
	Loop 4			REDO
	Loop 5			Sin efecto
				Sección

3.2 *Hear my name* – Esther Chiriboga

3.2.1 Descripción analítica

Este es un tema en formato banda en el cual el uso de los *loops* está dirigido únicamente al área vocal a manera de coros. En el puente, se construirá un motivo melódico que se grabará desde la raíz a otros *chord tones* y tensiones. Mientras, en el resto del tema, se usará únicamente el armonizador, en lugares como los pre-coros y coros.

3.2.2 Diagrama

Tabla 2. Mapa guía de manejo de *looper* de *Hear my name*.

Hear my name		
Intro (8)	Instrumental	
A (8)	Cantado	
B (4)	Cantado	
C (9)	Cantado con armonizador	
D (8)	Cantado	
E (4)	Cantado con armonizador	Quitar armon.
F(8)	Cantado con armonizador	
G (8)	Impro cantada	
H (16)	Motivo melódico	
	Armonizar motivo	
	Armonizar motivo	
	Armonizar motivo	
D.S (C) (8)	Cantado con armonizador	
OUTRO (8)	Cantado con armonizador	Quitar armon.

Color	Significado	Mapa de colores
	Instrument.	
	Sección	
	Armon.	
	Sin efecto	
	Quitar arm.	
	Loop 1	
	Loop 2	

3.3 *Fool this one* – Esther Chiriboga (Am)

3.3.1 Descripción analítica

Este tema se compuso desde su inicio con el objetivo de incluir *loops*, razón por la cual la sección rítmica, coros, melodías, y contra-melodías reproducidas por el pedal de piso escogido. La prioridad al iniciar el tema es recrear el ritmo de *shuffle swing* de manera exacta, como lo indica Bob Stoloff en el libro *Vocal Improvisation – An instru-vocal for soloists, groups and choirs*, mencionado en el capítulo 1 de este documento. Para una fácil y óptima composición, es necesario realizar un esquema visual que integre datos de: forma, composición, arreglos, activación de pedales y la desactivación de estos. Para esto es necesario seguir los siguientes pasos:

Intro:

- Se simula un metrónomo en cada primer tiempo de cada compás (8 compases).
- Se añaden golpes de pandereta en los tiempos 2 y 4 de cada compás.

Verso:

- Se canta sobre lo grabado previamente.

Coro:

- 8 compases de coro, y se suma a esto la utilización del armonizador.

Interludio:

- Se crean 4 frases que serán *backgrounds* (2 compases cada frase). Esto permitirá brindar novedad al tema, y adicionalmente será una base para una improvisación.

Outro:

- Finalmente, con el uso del *looper*, se hará una grabación a tiempo real del coro, para poder realizar una frase que se desplaza a lo largo de 6 compases.
- Se realizarán 16 compases de improvisación para finalizar.

3.3.2 Diagrama

Tabla3. Mapa guía de manejo de *looper* en *Fool this one*.

Fool this one - Esther Chiriboga								
INTRO (24)	• X X X	• X X X	• X X X	• X X X	• X X X	• X X X	• X X X	• X X X
	Shuffle swing		Variación	Shuffle swing			Variación	Shuffle swing
	x • x •	x • x •	x • x •	x • x •	x • x •	x • x •	x • x •	x • x •
VERSO (24)	Guitarra y voz							
CORO (8)	Armonizador							
(2 extra)								
VERSO2 (12)	Guitarra y Voz							
CORO (8)	Armonizador							
INTERLUDIO (32)	Motivo Scat 1							
			Motivo Scat 2					
					Motivo Scat 3			
							Motivo Scat 4	
	(16 compases)	Improvisación trompeta Vocal						
	UNDO LOOP							
CORO (8)	LOOP DEL CORO							
(6) desplazar	Riff melódico							
	UNDO LOOP							
OUTRO (16)	OUTRO (IMPRO)							

	Secciones
	Loop Base
	Motivos Scat
	Loop Coro
	Armonizador
	Undo loop
	Impro

3.4 Black horse and a cherry tree – KT Tunstall (Em)

3.4.1 Descripción analítica

La transcripción de este tema es basada en la ejecución original de KT Tunstall en vivo, durante una presentación en *The songwriters circle*. Durante esta canción se pueden apreciar contra-melodías, motivos melódicos, *riffs*, y una coreografía eficaz y eficiente de los pedales.

Intro:

- Se simula un metrónomo golpeando en el primer tiempo de cada compás, durante dos compases (2 compases).
- Se rasga en la guitarra el motivo del *Bo-diddly* (2 compases).
Se marcan los tiempos 2 y 4 de cada compás con golpes de pandereta (2 compases).
Se agrega el motivo melódico de los *backgrounds* vocales: “woo-hoo”, en sus *chord tones*, mientras se acentúan con aplausos los tiempos 2,3 y 4. Este motivo estará basado en *chord tones*. Primero en la raíz y

después en su tercera (4 compases).

Versos:

- Se ejecutan los 2 versos y 2 coros.

Interludio:

- Se agrega un *riff* que va a simular un bajo.
- Se agrega el motivo melódico de una trompeta vocal, y su armonización que es una tercera (6 compases).
- Se graban dos frases cantadas (4 compases).

Outro:

- Finalmente se realiza un último coro.
- Adicionalmente a estos pasos, se hará sonar un conjunto de cascabeles, que estarán amarrados al pie, para darle mayor dinámica al tema.

3.4.2 Diagrama

Tabla 4. Mapa guía de manejo de *looper* en *Black horse and a cherry tree*.

Black horse and a cherry tree		Loops de guitarra	
Intro (16)	X X X X		X X X X
	Bo-diddly		Bo-diddly
	• X • X •		• X • X •
	Woo-hoo		Woo-hoo
	Armonizar woo-hoo		Armonizar woo-hoo
A (8)	Cantado		
B (8)	Cantado		
A (8)	Cantado		
B (8)	Cantado		
IMPRO (12)	Cantado		
C (12)	Vocal trumpet	Vocal trumpet	
	Armonizar Vocal Trumpet	Armonizar Vocal Trumpet	
	4 compases solo guitarra		
D (outro 8)	Cantado	Stop time	

Color	Significado	MAPA DE COLORES	Color	Significado
	Loop 1			Armonizador
	Loop 2			Stop time
	Loop 3			UNDO
	Loop 4			REDO
	Loop 5			Sin efecto
				Sección

Los siguientes temas están dispuestos en formato banda, en los cuales la utilización de los *loops* pasa a un papel secundario para ambientación, arreglos vocales, y texturas.

3.5 Tic Toc – Esther Chiriboga

3.5.1 Descripción analítica

En este tema, se realizan *loops* muy cortos y específicos, que reemplazan un pequeño instrumento de percusión durante la sección de solos.

3.5.2 Diagrama

Tabla 5. Mapa guía de manejo de *looper* de TIC-TOC.

TIC-TOC - Esther Chiriboga	
Intro (16)	Motivo melódico
VERSO (12)	CANTADO
Pre-coro (12)	CANTADO
Coro (14)	Armonizador
Interludio (intro)	(16 compases)
Coro (14)	Armonizador
SOLO	Solo voz
OUTRO	Nuevo motivo melódico

	Loop inicial
	Segundo loop
	Armonizador
	Secciones

3.6 La Luna – Esther Chiriboga

3.6.1 Descripción analítica

Este tema está dispuesto en el mismo formato. En este caso, los *loops* solo se usan como efectos y detalles en el sonido durante la introducción y en el Interludio. Al comienzo, se realizará la base rítmica de *bossa nova durante 2 compases en la intro* y posteriormente, se realizarán melismas con efecto *reverb* y *delay*, que darán ambiente en el solo de acordeón.

3.6.2 Diagrama

Tabla 6. Mapa guía de manejo de *looper* en La Luna.

La Luna - Esther Chiriboga	
INTRO (2)	Base rítmica bossa nova
(8 compases)	Entra banda completa
VERSO (16)	Cantado
CORO (14)	Armonizador
VERSO2 (20)	Cantado
CORO (14)	Armonizador
INTERLUDIO(16)	Loop con efecto reverb (detalles) - SOLO DE ACORDEÓN
CORO (14)	Armonizador

	Loop inicial
	Segundo loop
	Armonizador
	Secciones

3.7 His eye is on the sparrow

3.7.1 Descripción analítica

Este tema es un himno *gospel* que se ha adaptado a un formato de 10 cantantes, bajo, batería, guitarra, teclado *hammond*, piano, y violín. El objetivo de este arreglo es representar las características principales de un *loop* análogo, por lo que no se utilizarán equipos digitales. Además, muestra el origen de la música con repetición y *call and response*, descrita en el capítulo 1.

Capítulo 4

4 Conclusiones y Recomendaciones

Conclusiones

- A través de este documento se ha conseguido analizar las herramientas necesarias para la ejecución de la técnica *live looping*. Cada uno de los recursos analizados previamente: control de resonancia, fisiología, *beatboxing*, e imitación de sonidos han sido utilizados por los 3 casos de estudio. Además, los formatos instrumentales en los cuales se desenvuelven los sujetos estudiados han sido analizados y son posibles dentro del *performance*, brindando nuevos sonidos.
- En el presente proyecto de titulación, se han creado útiles mapas guía, que muestran de manera práctica la información que se ha tomado a partir del análisis auditivo y visual de los 3 casos principales.
- Se han conseguido aplicar exitosamente, mas no de manera perfecta, los elementos encontrados en el análisis. Adicionalmente, se ha comprobado que la imagen escénica de los sujetos estudiados es aplicable y útil para el uso de *loopers*.
- Después de un profundo estudio de cada herramienta musical, se ha llevado a cabo la implementación en los temas que se han preparado para el concierto final, de manera exitosa.

Recomendaciones

- Es necesario conocer otros instrumentos de la sección rítmica como la batería, bajo, pandereta, trompeta, y guitarra; debido a que al imitar una sección rítmica se debe conocer el funcionamiento y el rol de cada uno de estos instrumentos para una ejecución correcta.
- Es necesario tener suficiente espacio entre los pedales, cables, y el *stand* de micrófono, debido a que se puede presionar botones, y des configurar la pedalera.
- Se recomienda esperar antes de cada canción para internalizar el tiempo y estilo de cada tema.
- Es necesario un tiempo extenso y suficiente de ensayo, para la ejecución de temas con *live looping*.

- Es de suma importancia, ensayar durante largas horas diariamente, para dominar la dinámica con la guitarra y pedales.
- Se deben categorizar las canciones según el manejo de los *loops* (manualmente o pie).
- Utilizar zapatos cómodos y de suela lisa para controlar los pedales.
- Es necesario monitoreo interno por medio de *in-ears* para que lo que se está reproduciendo, no sea grabado por el micrófono y corrompa el nuevo *loop*.

REFERENCIAS

- Acantun. (2013). *Acantun - El ritmo y la melodía en la música africana*.
Obtenido de <https://acantun.wordpress.com/2013/05/26/el-ritmo-y-la-melodia-en-la-musica-africana/>
- Achtibat, S. (2015). *La importancia de la tecnología musical*. Obtenido de <http://xombitmusic.com/tecnologia/la-importancia-de-la-tecnologia-musical>
- Aldrey, K. (2007). *La música afroamericana y su desarrollo*. Obtenido de <http://karin-aldrey-soligregario.blogspot.com/2007/04/la-msica-afro-americana-y-su-desarrollo.html>
- Anónimo. (2016). *Biography, Way out in the desert, KT Tunstall found herself*.
Obtenido de www.kttunstall.com/biography#_=_
- Anónimo. (2016). *Equipment and Gear*. Obtenido de <http://equipboard.com/>
- Anónimo. (2016). *Kimbra Music*. Obtenido de <http://www.kimbramusic.com/video>
- Anónimo. (s.f.). *Terry Riley- The Bio*. Obtenido de www.terryriley.net/biography.htm
- AstroMía . (s.f.). *El origen del ser humano*. Obtenido de <http://www.astromia.com/astrologia/origenhumano.htm>
- Atlantic Records. (2015). *Atlantic Records - Ed Sheeran press kit (fotografía)*.
Obtenido de <http://press.atlanticrecords.com/ed-sheeran/>

- audiofanzine. (s.f.). *TC Helicon VoiceLive 2 (figura 12)*. Obtenido de <http://es.audiofanzine.com/procesador-vocal/tc-helicon/voicelive-2/opiniones/>
- Blackwood, M. (2011). *Musical Outsiders: An American Legacy*. Obtenido de www.youtube.com/watch?v=ugi3nLdUME0
- Boss. (2016). *Boss - Products (fotografía)*. Obtenido de <https://es.boss.info/products/rc-30/>
- Celice. (2014). *Bobby McFerrin*. Obtenido de <http://therangeplace.forummotions.com/t3055-bobby-mcferrin>
- Central Jazz. (2016). *Reseñas (fotografía 4)*. Obtenido de <http://centraljazz.mx/?p=219>
- Clínica Beltrán – ORL y Medicina Subacuática. (s.f.). *Barotrauma de senos paranasales (figura 2)*. Obtenido de <http://www.clinicaotorrino.es/informacion-pacientes-patologias/medicina-subacuatica-hiperbarica/barotrauma-de-senos-paranasales/>
- Conservatorio Juan Crisóstomo de Arriaga Musika Konsterbatorioa. (s.f.). *Departamento de Canto - Técnica*. Obtenido de <http://www.conservatoriobilbao.hezkuntza.net/web/departamento-de-canto/tecnica>
- Dave, D. (2010). *KT Tunstall - Black Horse & The Cherry Tree Live*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=T7ola0L7j0M>
- Ellen, B. (2015). *Simper while you sing. The ghastly Ed Sheeran effect*. Obtenido de <http://www.theguardian.com/commentisfree/2015/jan/18/ed-sheeran-sexless-vanilla-female-pop-stars-raunchy>
- fali. (2010). *Guitarristas - Foros - Escuchar grabación en Ableton Live lite 8 (figura 13)*. Obtenido de <http://www.guitarristas.info/foros/escuchar-grabacion-ableton-live-lite-8/120811>
- Geater, E. (2016). *SYMMETRY // Beatbox | Guitar | Vocal Loops // Ed Geater*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=1Od4MwIRaUg>

- Grobb, M. (2003). *History & Concepts Live Looping*. Obtenido de www.livelooping.org/history_concepts/
- Grobb, M. (2006). *Why Loop?* Obtenido de www.livelooping.org/history_concepts/why-loop/
- Guzmán, M. (2012). *Terapia con tracto vocal semi-ocluido*. Obtenido de <http://www.revfono.uchile.cl/index.php/RCDF/article/viewFile/24519/25899>
- I.E.S. Iliberis. (s.f). *Evolución y técnicas de grabación y reproducción del sonido*. Obtenido de <http://iesiliberis.com/ies/images/pdf/musica/2eso/grabacin%20y%20reproduccion%20del%20sonido.pdf>
- Judd, T. (2015). *The Listener's club - Terry Riley in C*. Obtenido de <http://thelistenersclub.com/2015/06/26/terry-riley-in-c/#lightbox/0/>
- Judd, T. (2015). *The Listener's Club - Terry Riley in C (fotografía)*. Obtenido de <http://thelistenersclub.com/2015/06/26/terry-riley-in-c/#lightbox/0/>
- Kimbra Music. (2016). *Kimbra Music- Gallery - ...OH HAYYY SATURDAY*. Obtenido de <http://www.kimbramusic.com/photo/1245001732780722660175557305-40216>
- KT Tunstall. (2013). *KT Tunstall - Gallery (fotografía)*. Obtenido de <http://kttunstall.com/post/48618579161>
- kttunstallofficial. (2010). *KT Tunstall - '(Still A) Weirdo' Lyrics Video (HD)*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=TUv9AMB9cz8>
- Lederer, K. (2006). *humanbeatbox.com- An introduction to beatboxing* . Obtenido de <https://www.humanbeatbox.com/articles/the-phonetics-of-beatboxing-part-1/>

- Lia, P. (s.f.). *Los armónicos*. Obtenido de <http://www.monografias.com/trabajos59/los-armonicos/los-armonicos.shtml>
- Mendoza. (s.f.). *Los efectos del sonido*. Obtenido de <http://www.cantogregoriano.com.ar/articulos/los-efectos-del-sonido>
- Morrisman, S. (2016). *James Brown Analysis*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=yb4Oa80BlyY>
- Naranjo, A. (2014). *Why The Music Industry Sucks*. Obtenido de <https://theimpactnews.com/columnists/lets-talk/2016/10/04/why-the-music-industry-sucks/>
- Park, J. (2016). *GET STARTED: LEARN HOW TO BEATBOX WITH KRNFx*. Obtenido de <https://www.humanbeatbox.com/lessons/get-started-learn-how-to-beatbox-with-krnfx/>
- Park, J. (2016). *GET STARTED: LEARN HOW TO BEATBOX WITH KRNFx*. Obtenido de <https://www.humanbeatbox.com/lessons/get-started-learn-how-to-beatbox-with-krnfx/>
- Park, J. (2016). *HOW ED GEATER UTILIZES BEATBOX TO ELEVATE HIS MUSIC CAREER-Ed Geater uses beatbox to elevate his music to new heights*. Obtenido de <https://www.humanbeatbox.com/articles/how-ed-geater-utilizes-beatbox-to-elevate-his-music-career>
- Preparadores de oposiciones. (s.f.). *La voz humana y su fisiología. Clasificación de las voces. La voz en la adolescencia. Características y problemáticas*. Obtenido de <http://www.preparadores.eu/secundaria/Musica/Musica-Tema.pdf>
- Sofar Sounds. (2013). *Julia Easterlin - Go Straight Away | Sofar NYC*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=Z8LfzkFj7rE>
- Stoloff, B. (2012). En B. Stoloff, *Vocal Improvisation - An instru-vocal for soloists, groups and choirs* (págs. 5, 71, 72). Boston: Berklee Press.

- Tamarkin, J. (s.f.). *Bobby McFerrin - Who's Bobby - press kit (fotografía 3)*.
Obtenido de <http://bobbymcferrin.com/whos-bobby/press-kit/extended-bio/>
- TC Helicon. (s.f.). *TC Helicon - Artists*. Obtenido de <http://www.tc-helicon.com/en/artists/>
- TC Helicon. (s.f.). *TC Helicon Products – VoiceLive2*. Obtenido de <http://www.tc-helicon.com/en/products/voicelive-2/>
- The Rough Guides. (2006). En *The Rough guide to World Music Africa & Middle East. Vol I (Tercera Edición)* (pág. 6). Nueva York: The Rough Guides.
- Williamson, N. (2007). En *The Rough guides to The Blues (Primera Edición)* (págs. 3, 9, 12). Nueva York: The Rough guides.

ANEXOS

Anexo 1. Enlace a internet de extracto de concierto final

<https://www.youtube.com/watch?v=jXbxVrdo7js&feature=youtu.be>

Anexos Charts

Give me love – Ed Sheeran

Este tema se creó con la idea de que sea minimalista y se exprese una cierta emoción de desesperación y enamoramiento. Durante la primera parte de la canción no se realizan *loops* complejos, pero mientras la canción avanza, necesita crecer. Se realizan varias grabaciones de la guitarra y de la voz, con el objetivo de crear *backgrounds*.

En esta canción, después de la primera parte, se realizan patrones melódicos con la voz y se los armoniza con el fin de brindar voces de fondo y simular coros. Mientras que la guitarra es utilizada para funcionar como bajo, percusión, y reforzar la armonía.

El tema va creciendo hasta que llega a un punto de éxtasis en el cual el caos resulta ser melódico. Ed Sheeran es un especialista en esta área ya que empieza a crear ruido que funciona para aumentar en dinámica.

Se detiene todas estas capas que han sido creadas para que de esta manera se regrese a la simplicidad de la canción. Y de esta manera las dinámicas siguen cambiando, hasta que el tema termina.

Give me Love

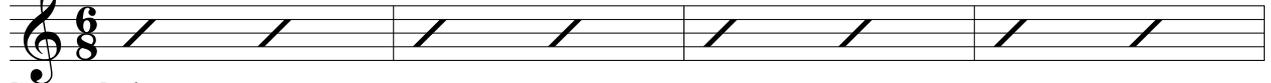
Ballad

Ed Sheeran

♩. = 56

Intro Am F C C

Alto



Guitar Only

Am F C C

5



mp ooh ooh ooh ooh ooh ooh ooh

Am F C C

9



ooh ooh ooh ooh ooh ooh ooh

A Am F C C

p Give me love like her



Am F C C

17



'Cause late - ly I've been wa - king up a - lone

Am F C C

21



Paint splat - tered tear - drops on my shirt.

Am F C C

25



Told you I'd let them go. And that I'll

B  Dm F

mp fight my cor - ner May - be to - night I'll call ya af - ter my blood



Give me Love

C

G/B

33



turns in - to al - co - hol.
drown - ning in al - co - hol.

Dm

F add2

37



No I just wa - nna hold ya.

C

C

Dm

F

C

Dm

F



mf Give a lit - tle time to me or burn this out. We'll play hide and seek to turn this a - round.

C

Dm

F

Am

G

F

45



All I want is the taste that your lips a - llow . My my, my my. oh, give me love

D

Am

F

C

Am

F



mp My my, my my oh, give me love. My my, my my,

52

C

C

Am

To Coda



oh give me lo - ve give me love. *p* Give me love

E

F

C



like ne - ver be - fore.

Am

F

C

58



'Cause late - ly I've been cra - ving more.

Am

F

C

62



And it's been a while but I still feel the sa - me.

66 Am F C **D.S. al Coda**

A May-be I should let you go You know I'll

70 Am Em Am Em

A **LOOP1** *mp* Give me lo ve **LOOP2** Give me lo - ve.

LOOP SECTION

74 Am Em Am Em

A **GUITAR LOOP**

78 Am Em Am Em

A **LOOP3** OOH OOH OOH OOH

82 Am Em Am Em

A **LOOP4** **LOOP5** OOH OOH OOH OOH

86 Am Em Am Em

A **LOOP 6**

90 Percutive/ LOOP 7

A

94 **LOOP8 (NON-STOP)**

A *mf* my my my a my my my a my my my a gi mme love lo ver m my my a m my my a m my my a gim me love lo-ver

98

A m my my a m my my a m my my a gim mme love lo-ver m my my a m my my a m my my a gim me love lo-ver

102 LOOP 9

A *mf*

106

A

110 PERCUTIVE/ LOOP 10

A *mf*

Am F C C

114

A *mf*

STOP LOOP

F C Dm F C Dm F

A *mp*

Give a lit-tle time to me or burn this out. We'll play hide and seek to turn this a-round.

C Dm F Am G F

122

A *mf*

All I want is the taste that your lips a-llow. My my, my my. oh, give me love

G Am F C Am F C

A *mf*

My my, my my. oh, give me love. My my, my my. oh give me lo ve

Am F C Am F C

ON CUE

130 LOOP 11

A *mf*

Am F C Am F C

134

A

IMPRO

Give me Love

Am F C Am F C

ON CUE

138

A

142

1. 2. ON CUE

A

mp oh oh oh oh oh oh oh oh give me lo__ ve

H Am F C Cmaj7

A

mf My my, my my__ oh, give me love. My my, my my,__ oh give me lo__ ve

I **Fine**

A

My my, my my__ oh, give me love. My my, my my,__ oh give me lo__ ve

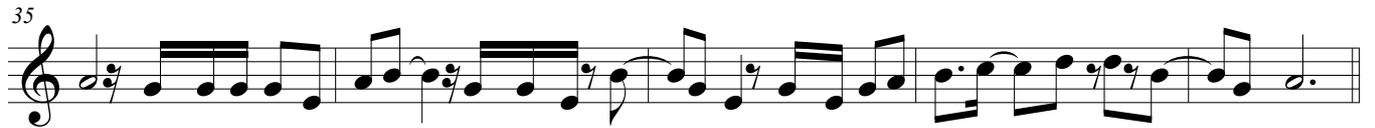
CLAP

31 \emptyset

A 

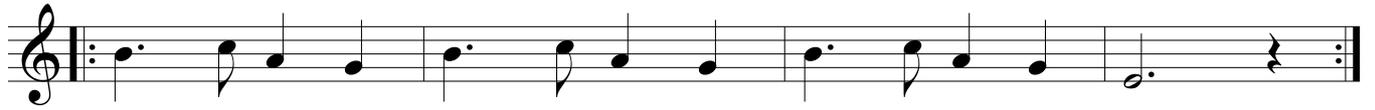
down. Look for An-ge-la Vi-ckers ___ I saw ___her with you Mon-day mor-ning small tal - king on the a-ve-

35

A 

nue. She's got a fan-cy ca-ar ___ She wants to take ___you far from the ci-ty lights and sounds deepinto ___the dark.

C

A 

Star so light and star so bright, first star I see to - night
keep him by my side.

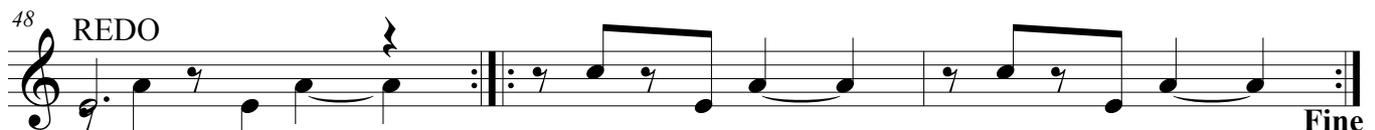
D

LOOP4 x4

A 

HEY! oh oh ___ Star so light and star so bright, first star I see to -
keep him by my

48 REDO

A 

night side. HEY! oh oh ___ HEY! oh oh ___ HEY! oh oh ___ Fine

Hear my name

R&B ♩ = 120

Esther Chiriboga

INTRO

The Intro section is in 4/4 time and consists of five staves. The Alto staff is silent, with a 'TACET 1x' instruction. The Electric Piano staff features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The Electric Guitar staff has a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The Electric Bass staff has a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand. The Drum Set staff has a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The Intro is divided into two measures, with a first ending and a second ending.

The main section is in 4/4 time and consists of five staves. The Alto staff is silent, with a 'TACET 1x' instruction. The Electric Piano staff features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The Electric Guitar staff has a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The Electric Bass staff has a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand. The Drum Set staff has a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The main section is divided into two measures, with a first ending and a second ending. The first ending is marked with a box 'A' and a '6' above it. The second ending is marked with a '2' above it. The dynamics are marked as *mp* (mezzo-piano).

mp

©

Hear my name

B 1

A

E. Pno.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

C 15

A

E. Pno.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

Hear my name

19 A⁷ 2. To CODA DMIN⁷

A

E. Pno.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

21 D DMIN⁷ G⁷ B♭MAJ⁷

A

E. Pno.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

p mp

p mp

p mp

p mp

TACET 1x

SLAP

Hear my name

4
24

A

E. Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

E 26

A

E. Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Hear my name

F 30 *f* *D*MIN⁷ G⁷/B B^bMAJ⁷ A⁷ A⁷

A

E. Pno. *f*

E.Gtr. *f*

E.B. *f*

D. S. *f*

G 35 *mp* *G*MIN⁷ FMAJ⁷ A⁷MIN^{7(b5)} D⁷

A

E. Pno. *mp*

E.Gtr. *mp*

E.B. *mp*

D. S. *mp*

Hear my name

6
39

A

E. Pno.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

mf

GMIN⁷ FMAJ⁷ EMIN^{7(b5)} A⁷

mf

GMIN⁷ FMAJ⁷ EMIN^{7(b5)} A⁷

mf

GMIN⁷ FMAJ⁷ EMIN^{7(b5)} A⁷

mf

39

D. S.

mf

43

A

LOOP

DMIN⁷ G⁷ Bb⁷ A⁷ D.S. AL CODA (x4)

E. Pno.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

43

TACET 1x, 2x

TACET 1x

43

Hear my name

FINE 7

Ø

47 **D^{MIN}7** **G⁷** **B^b7** **A⁷**

A

E. Pno.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

Fool this one

Shuffle/ blues rock ♩ = 97

Esther Chiriboga

INTRO

LOOP1

Alto

B T K T T K T B T K T T K T B T K T T K T T K T B T K T T K T

5 LOOP 2 CLAP

A

Am Am7 Am Am Am7 Am

A

GUITAR

And I can't
And I can

A Am

C

A

tell by the way you look at me, if you hate me or love me a-gain. When I
tell by the way you're tal-king you're just a boy trying to act like a man You can

Am C

17

A

walk down the street, you stare at me I'm with my man and three do-llars to my name. And the
ne-ver get e-nough a-tten-tion. You're a po-wei-plant that needs a brand new station.

G D Am E

21

A

sad truth to for you, is that you ain't go-nna fool this o-ne. You see that now I'm

B Am

C

G

D

A

stan-di-ing. I'm figh-ti-ing, a-against the shot you're fi-ri-ing You'll ne-ver bring me down. Your sticks

Am C G E

29

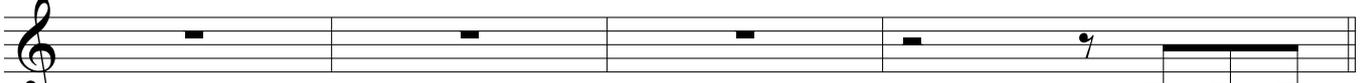
A

and stones won't break me no-o-o So don't you think you'll e-ver go-nna kill this o-one.

Fool this one

Am Am7 Am Am Am7 Am

33

A 

And I can

C

Am C

A 

tell by the way you're ai - ming low you're just a boy trying to act like a ma - an You don't

Am C

41

A 

care if you trashed yourexwo - man's heart. Nor the words yo-u say be - hind my back. But the

G D Am E

45

A 

sad truth to for you, is that you ain't go-nna fool this o - ne. You see that now I'm

D

Am C G D

A 

stan-di-ing. I'm figh - ti-ing, a-against the shot you're fi - ri-ing You'll ne - ver bring me down. Your sticks

Am C G E

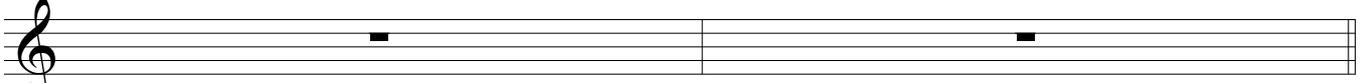
53

A 

and stones won't break me no-o-o So don't you think you'll e-ver go-nna kill this o-one.

E D

57

A 

E

Am

IMPRO

A 

LOOP 3 (BKDS)

63

A 

UNDO x2

You be - tter now start

F

Am

C

G

D

LOOP4

A

ru - nni-ing. be hi - di-ing, to-night I will be hun - ti-ing Your tongue with-out a gun. Your sticks

Am

C

G

E

71

A

and stones won't break me no-o-o So don't you think you'll e-ver You be-tter start

G

75

A

you think you'll e-ver

UNDO

E

79

A

go - nna kill this o - one.

G

Am

C

G

D

A

IMPRO

Am

C

G

D

84

A

Fine

Black horse and a cherry tree

Bo-diddly ♩ = 105

KT Tunstall

INTRO

Alto Percutive/ Guitar Loop 1 Loop2

A 5 Loop3

A 9 Em B7 Em

hoo — Woo - hoo

A 13

A

I knows it be - tter than I know my - self I'm go - nna let it do all the tal - king. Woo
 came a - cross a place in the mi - ddle of no - where with a big blackhorse and a cherry tree Woo
 I felt a li ttle fear u pon my back I said don't look back — just keep on wal king Woo
 Then the big blackhorse it looked this way and said "Hey la - dy, would you ma rry me — Woo

A 19 Em B7 Em B7 Em

1. 2.

hoo — Woo hoo hoo But I said

B

A Em D Dmaj7 Cmaj7 Em D C7 Em

No — no no no no I said, no — no You're not the one for me

D.S. al Fine

IMPRO

26

A

A

C

A

A
 Loop6
 Big black horse and a che-rry tree. I can't quite get that 'cause my heart's for-sa-ken me.
 Em D Dmaj7 Cmaj7 Em D C7 Em

A

D

A
 Em D Dmaj7 Cmaj7 Em D C7 Em
 No ___ no no no no I said, no ___ no You're not the one for me
 Fine x4

Verse2:

And my heart had a problem in the early hours

So it stopped it dead for a beat or two

(Woo, hoo, woo, hoo)

But I cut some cord, and I shouldn't have done that

And it won't forgive me after all these years

(Woo, hoo, woo, hoo)

So I sent her to a place in the middle of nowhere

With a big black horse and a cherry tree

(Woo, hoo, woo, hoo)

Now it won't come back 'cause it's oh-so-happy

And now I've got a hole for the world to see

(Woo, hoo, woo, hoo)

La Luna

Esther Chiriboga
 Esther Chiriboga
 Darío Jaramillo
 Mateo Jaramillo
 Daniel Pacheco

Bossa Nova ♩ = 125

INTRO LOOP1

Alto

Tun K T T K T T K T TUN K TUN K TUN K T T K T T K T TUN K TUN K

G#m7 D#m7 1. D#m7 2. D#m7(b5)

A

A G#m7 D#m7

Seo-cul-ta ya la lu - na Sees-con-de en laos - cu - ri - dad.
 Tus o - jos la per - tur - ban Tu mi - ra - da laa - nes - te - sia.

G#m7 D#m7 D#m7(b5)

15

Seo-cul-ta ya la lu - na, Tu pre-sen-cia le a - nu - la, por-que te vio re - gar.
 sus ga - nas de bri - llar.

B E F# G#

La no - cheen que mu - rió la lu - na ooh ooh ooh hoo hoo

23 E F# G#

Tus o - jos o - cu - pa - ron su lu - gar. ooh ooh ooh hoo hoo.

27 E F# G#

La no - cheen que mu rió la lu - na

C G#m7 D#m7

Dos o - jos ne-gros que vi. co - moan tor - chas en ti - nie - blas.
 Mar-có lae ter ni da - ad aun - que fueun ins - tan - te fu - gaz.

La Luna

G#m7

D#m7

D#m7(b5)

36

A

dos o - jos ne - gros que vi
 tus pu-pilas me tras - la - dan

No se pue - den vi - dar;
 an - te laa - zul in - men - sidad.

E F# G#

40

A

D

E

F#

G#

A

La no - cheen que mu - rió la lu - na ooh ooh ooh hoo hoo

E F# G#

48

A

Tus o - jos o - cu - pa - ron su lu - gar. ooh ooh ooh hoo hoo.

E F# G#

52

A

La no - cheen que mu rió la lu - na

E F# G#

E

SOLO/ FX

LOOP2

A

61

A

D.S. al Fine

Tic-Toc

Esther Chiriboga
Darío Jaramillo
Sergio Espinosa
Nicolás Espinosa

Gypsy Jazz ♩ = 189

INTRO Am6 Bm7(b5) Cmaj7 F7 E7

Alto
ta ra ra pa ra ra pa pa ra ra

5 1. Am6 Bm7(b5) Cmaj7 F7 E7
A ba ba ra ba ra ba ra ba ra ba ba ba ba ra ba ra ra

9 2. D7 Bm7(b5) E7/Bb **To Coda**
A ba ba ra ba ra ba ra ba ra ba ra ba ra

A Am6 Bm7(b5) Cmaj7 F7 E7
A Bri-llóel sol por tu ven - ta - na Si - guió la som - bra de tus pie - es los per -

D9 G7 D9 G6
A fu - mes del ve - ra - noen las flores queal pa - sa - ar. Re - co -

Fmaj7 G6 Fmaj7 Dm7(b5)
A 21
gí - as con tus de - dos dea - guay sal . Y si vol -

B Cmaj7 A7
A vie - ras a pi - sa - ar La

D9 G7 D9 G7
A 29
ca - lleen la que meen - con - tras - teu na tar de de a - bri - il

Tic-Toc

D9

G7

D9

G7

33

A

C Cmaj7

Gm

C9

A

Fmaj7

E7

Am7

Gm

C9

41

A

Fmaj7

E7

Am6

Gm

C9

45

A

Fmaj7

G6

D.C. al Coda

49

A

A m6

Bm7(b5)

Cmaj7

F7

E9

51

A

Guitar Solo / Bckns (LOOP)

55

A

D Cmaj7

Gm

C9

A

Fmaj7

E7

Am7

Gm

C9

63

A

Tic-Toc

67

A

F maj7 E7 Am6 Gm C9

tiem - pó - o es lo que me - nos so - bray po - co

71

A

F maj7 G6

ha - ay Tic TOC TIC TAC

E

A

Am6 Bm7(b5) Cmaj7 F7 E9 X4

SOLO VOZ

SOLO VOZ

77

A

Am6 Bm7(b5) Cmaj7 F7 E7

ta ra ra pa ra ba ra pa pa ra ra

Fine

His eye on the sparrow

B

A#m

C#

A#/C#

F#/C#

D#m7

his eye is on the spa - a - rrow and I kno - ow

S
spa - a - rrow

A
spa - a - rrow

T
spa - a - rrow

B
spa - a - rrow

Detailed description: This block contains the first system of a musical score for five voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano. The key signature is A major (three sharps). The piano part begins with a treble clef and a key signature of three sharps. The vocal parts have lyrics: 'his eye is on the spa - a - rrow and I kno - ow'. The Soprano, Alto, and Tenor parts have rests in the first measure, followed by notes in the second and third measures. The Bass part has a rest in the first measure, followed by a melodic line in the second and third measures. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

C#7

rit.

F#

D.S. al Coda *accel.*

14

He wat - che - es me.

S

A

T

B

Detailed description: This block contains the second system of the musical score, starting at measure 14. The key signature changes to C# major (four sharps). The piano part has a treble clef and a key signature of four sharps. The vocal parts have lyrics: 'He wat - che - es me.'. The Soprano part has a rest in the first measure, followed by notes in the second and third measures. The Alto, Tenor, and Bass parts have rests in the first measure, followed by notes in the second and third measures. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The system ends with a double bar line and a 4/4 time signature.



His eye on the sparrow

C#7

F#

C#7

F#

3

17