



ESCUELA DE MÚSICA

CREACIÓN DE UN PORTAFOLIO EN BASE AL ANALISIS COMPARATIVO
DE LOS PATRONES COMPOSITIVOS ENCONTRADOS BAJO EL HABITO
CREATIVO DEL AISLAMIENTO EN LAS OBRAS DE BOB DYLAN, NICK
DRAKE Y ANDRES CALAMARO

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos
establecidos para optar por el título de Licenciado en Música Popular
Contemporánea, en la especialidad de Composición

Profesor guía

Lenin Guillermo Estrella Aráuz

Autor

Andrés Darío Delgado Andrade

Año

2017

DECLARACIÓN DEL PROFESOR GUIA

“Declaro haber dirigido este trabajo a través de reuniones periódicas con el estudiante, 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.

Lenin Guillermo Estrella Arauz

Licenciado en Música

CI: 17111933695

DECLARACIÓN DEL CORRECTOR

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

Javier Mauricio López Narváz
Licenciado en Música Contemporánea
CI: 1712482726

DECLARACIÓN DE AUTORIA DEL ESTUDIANTE

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

Andrés Darío Delgado Andrade

CI: 1718135542

AGRADECIMIENTOS

Con todo el corazón a mis
padres, mis hermanos,
mis amigos y mis maestros por
su gran apoyo.

Ustedes le han dado a mi vida
alegrías irremplazables

DEDICATORIA

A todos los compositores de
canciones populares
que buscan esa melodía
imposible y eterna.

Artesanos incansables de las
notas que se quedarán
en los corazones de las
masas.

RESUMEN

El aislamiento es un proceso creativo usualmente elegido por los compositores musicales. Gracias al silencio que produce, la concentración puede ser mayor y esto facilitar el flujo de ideas.

Al presente trabajo investigativo le corresponde crear un portafolio de seis canciones en base a los resultados encontrados en el análisis de canciones creadas en aislamiento.

Para la comprensión adecuada de los procesos creativos se ha dedicado un capítulo al entendimiento de la creatividad como fenómeno psicológico. Posteriormente se hizo una selección de canciones que hayan tenido mayor relevancia popular en el repertorio de los tres compositores. Se han elegido naturalmente canciones pertenecientes a trabajos discográficos compuestos en aislamiento.

Luego de esta selección se realizó un análisis de varios elementos relevantes en la composición de canciones populares. Se analizó el desarrollo fraseológico, armónico, de forma, de curva y de la relación de las notas con los acordes.

Para finalizar la investigación se buscó patrones o puntos en común entre las canciones analizadas y se los utilizó en la composición. Cabe recalcar que el proceso creativo elegido para la creación de estas canciones fue igualmente el del aislamiento.

ABSTRACT

Isolation is a creative process often picked by songwriters. Thanks to silence, the levels of concentration can increase and facilitate the flow of ideas in the creative process.

The main purpose of the following research is the creation of a portfolio of six tracks in isolation. These tracks will be the result of the previous analysis of existing songs that were created in a similar manner.

For further comprehension of the creative processes, a chapter has been dedicated to the understanding of creativity as a psychological phenomenon. Subsequently, a careful selection of songs was made, songs that have had an impact on the audience of three selected songwriters. Naturally, the selected songs are part of records composed in isolation.

After the selection, several important elements in the composition of popular songs were dissected. The aspects analyzed were the phraseological development, the harmonic development, the development of form, curve and of the notes related to chords. All these elements were compared to the songs' lyrics, being these particularly important in popular songs.

Finally, this work led to the search of patterns or characteristics in common between all the songs that were analyzed. These results were used in the process of songwriting of the new portfolio. The findings can be a guide to songwriters or people who are interested in creating songs in isolation, as the main point.

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
1. Capítulo I: Generalidades del Proceso Creativo	
Artístico	4
1.1 Creatividad	4
1.1.1 Definición:.....	4
1.2 Características:.....	6
1.3 La Persona creativa:.....	7
1.4 El proceso creativo:	9
1.4.1 Características:	9
1.4.2 Fases del proceso creativo:	10
1.5 La actitud creativa	11
1.6 Procesos creativos en el arte.....	12
1.6.1 Generalidades	12
2. Capítulo II: Análisis de las obras de Bob Dylan, Andrés Calamaro y Nick Drake creadas en el proceso creativo del aislamiento	14
2.1 Justificación de la muestra.....	14
2.2 Obra analizada.....	15
2.2.1 The Basement Tapes Complete: The Bootleg Series, Vol 11. (1975). Bob Dylan	15
2.2.2 El Salmon (2000). Andrés Calamaro	16
2.2.3 Pink Moon (1972). Nick Drake	17
2.3 Análisis musical	17
2.3.1 I Shall be released (Bob Dylan)	17
2.3.1.1 Análisis melódico y fraseológico.....	18
2.3.1.2 Análisis de relación de las notas de la melodía respecto al acorde.....	19
2.3.1.3 Análisis de curva.....	20

2.3.1.4	Análisis armónico.....	21
2.3.1.5	Análisis estructural.....	22
2.3.2	Las chicas (Andrés Calamaro).....	24
2.3.2.1	Análisis melódico y fraseológico.....	24
2.3.2.2	Análisis de la relación de las notas de la melodía con respecto al acorde	25
2.3.2.3	Análisis Armónico	27
2.3.2.4	Análisis Estructural	28
2.3.3	Pink Moon (Nick Drake)	30
2.3.3.1	Análisis melódico y fraseológico.....	30
2.3.3.2	Análisis de curva.....	33
2.3.3.3	Análisis Armónico	34
2.3.3.4	Análisis Estructura	36
2.3.4	Million Dólar Bash (Bob Dylan)	37
2.3.4.1	Análisis melódico y fraseológico.....	37
2.3.4.2	Análisis de la relación de las notas de la melodía con respecto al acorde.....	39
2.3.4.3	Análisis de curva.....	41
2.3.4.4	Análisis Armónico	42
2.3.4.5	Análisis Estructural	43
2.3.5	El Salmón (Andrés Calamaro)	45
2.3.5.1	Análisis melódico fraseológico	46
2.3.5.2	Análisis de la relación de las notas de la melodía con respecto al acorde.....	47
2.3.5.3	Análisis de curva.....	49
2.3.5.4	Análisis Armónico.	49
2.3.5.5	Análisis Estructural	51
2.3.6	A Place To Be (Nick Drake)	52
2.3.6.1	Análisis melódico fraseológico	52
2.3.6.2	Análisis de la relación de las notas de la melodía con respecto al acorde.....	53
2.3.7	Análisis de Curva	55

2.3.7.1	Análisis Armónico	56
2.3.7.2	Análisis Estructural	58
3	Capítulo III: Composiciones	59
3.1	Patrones encontrados	59
3.2	Guitarra Perdón	61
3.3	Lo que no podré decirte.....	75
3.3.1	Riodio	91
3.3.2	Los Reyes.....	101
3.3.3	Abriga esa voz.....	122
3.3.4	Nada como eso	141
	CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	157
4	Referencias.....	159

INTRODUCCIÓN

Antes de abordar esta la lectura de esta investigación es importante decir varias cosas al respecto de la misma.

La creatividad artística es una de las cualidades más valiosas del ser humano y al mismo tiempo uno de los misterios más complejos de nuestra naturaleza. De dónde vienen las grandes melodías o cual es el origen de los mejores artilugios de los grandes compositores es la pregunta que artistas y científicos se han realizado por siglos.

Al respecto podemos decir con certeza que los hábitos creativos son determinantes para la obra de los artistas. La influencia del entorno, la alimentación, la compañía, la hora del día y un sin número de condicionantes más son elementos que los artistas eligen conscientemente para buscar los mejores resultados.

Esta investigación surge con una motivación personal por conocer en primer lugar cuales son los distintos hábitos que los artistas han utilizado para crear y, posteriormente aplicarlos a la composición del portafolio. Para todo esto la investigación tuvo que pasar por tres niveles y objetivos:

En primer lugar el enfoque estuvo dado hacia el entendimiento de la creatividad desde la perspectiva de la psicología. Esta ciencia se ha encargado en los últimos años de darle una gran importancia a este tema ya que su influencia en la solución de problemas es de gran interés empresarial y académico.

Así, el primer objetivo de este trabajo investigativo es la comprensión de la creatividad y su relación con la vida diaria de los artistas. Particularmente según el hábito creativo del aislamiento. El aislamiento es tan solo uno de los distintos procesos que los artistas eligen para crear, existen muchos otros procesos y hábitos que los artistas deciden practicar. Se ha elegido tan solo

este hábito, en primer lugar porque es el que han compartido los tres artistas elegidos para la investigación (como se verá más adelante) y en segundo lugar por la extensión que un trabajo de pre-grado puede llegar a tener ya que indagar en todos los procesos creativos haría demasiado extensa la investigación.

En segundo lugar tenemos el análisis de obras creadas en aislamiento. Se han elegido tres artistas que para componer, optaron por la soledad en ciertos momentos de sus vidas. Andrés Calamaro, Bob Dylan y Nick Drake son de los compositores muy reconocidos en el género *rock-folk* y produjeron reconocidos discos en aislamiento. Estos son: "*El salmón*", *The basement tapes* y *Pink moon* respectivamente. Otro hilo conductor entre estos artistas y motivo de selección de la muestra es el hecho de que su mayor reconocimiento ha sido por su trabajo musical en el área de composición de canciones (*songwriting*) que tiene especial atención en el énfasis de la licenciatura a la que pertenece esta investigación.

Para estos análisis se ha recurrido a distintos métodos musicales de investigación. Los conocimientos adquiridos en la carrera de composición fueron el pilar más importante al momento de analizar las canciones. Se ha analizado la armonía, la forma y la melodía. Esta última ha tenido una mayor atención, se analizó la curva, desarrollo fraseológico y la significancia de las notas melódicas con respecto al acorde que le contienen.

Para el análisis melódico se ha recurrido al método que Alejandro Martínez comparte en su publicación "Análisis Formal de la Música Popular: la oración y sus sub-tipos en ejemplos seleccionados del *tango*, *folklore* y *rock* argentino" (Martínez, 2010). Este análisis propone que toda melodía está compuesta por distintos elementos, en primer lugar aparece una "idea básica" que puede llegar a desarrollarse de muchas maneras. Una vez sumadas las partes desarrolladas aparece el concepto de "oración". Para Martínez la oración

es el elemento constitutivo de la melodía y puede tener distintas funciones en el desarrollo.

La oración puede cumplir el rol de presentación (p. 3) cuando está conformada por dos ideas básicas, la primera que propone material melódico y la segunda trabaja con el mismo de distintas maneras (repetición exacta, re exposición cadencial, etc.) Posteriormente aparece una segunda oración con función de “continuación”. Aquí la melodía se desarrolla y puede hacerlo en repetición, salida o conclusión (cuando aporta material melódico nuevo).

El tercer y siguiente objetivo luego de realizar los análisis, es el de componer un portafolio de seis canciones utilizando los recursos encontrados en los análisis. Determinar también si existieran puntos en común entre las obras analizadas para formar un análisis comparativo. Para la composición de este portafolio se eligió igualmente el proceso creativo del asilamiento.

1 Capítulo I: Generalidades del Proceso Creativo Artístico

Este primer capítulo se abordará el tema de la creatividad y su relación con el pensamiento artístico. Se expondrá su concepto, su funcionamiento y su desenvolvimiento dentro de las artes desde la perspectiva de la psicología ya que, esta ha sido la ciencia encargada de su estudio. Luego, esta información será relacionada con una investigación de los procesos creativos dentro del arte. Finalmente se analizará particularmente el proceso creativo del aislamiento que es el que le compete a esta investigación.

1.1 Creatividad

1.1.1 Definición

El pensamiento creativo es una de las cualidades más elevadas del ser humano. Ha sido relacionado durante muchos años con la divinidad por su cualidad creadora, es decir, que trae algo nuevo al mundo. A pesar de ser una cualidad inherente a la naturaleza humana, durante mucho tiempo no fue objeto de investigación académica. Tan solo recientemente (siglo XX) se le ha dado una mayor atención ya que tiene una gran importancia social para la resolución de problemas en todas actividades humanas (Marín, 2010, p. 10).

A través de la historia podemos encontrar varias aportaciones en el aprendizaje de la creatividad, cada una ha arrojado distintas definiciones para el pensamiento creativo y todas correspondientes a sus contextos históricos.

El investigador y educador en artes Elliot Eisner establece dos ámbitos para la definición de la creatividad en la historia: Uno tradicional y uno actual (Artero, 2001).

En la antigüedad, la creatividad fue relacionada como dijimos antes con Dios. Esta perspectiva tradicional se enfoca sobre todo en términos como “el

talento” y “la inspiración”. Crear, para el ser humano, es producir algo *ex nihilo*, es decir, de la nada; tal cual el acto divino de la creación. Esta habilidad estaba relacionada directamente con los artistas y separa claramente el pensamiento científico del creativo. Para esta perspectiva el científico no crea como el artista sino que re-construyen las cosas. Esta concepción fue muy aceptada a finales del XIX y principios del siglo XX.

La segunda perspectiva aparece casi dos décadas después de la Segunda Guerra Mundial con varias aportaciones en la psicología que dicen que la creatividad es la capacidad de resolver problemas para los cuales los conocimientos actuales no bastan. Esta definición es un acercamiento para entender el desarrollo y la asociación de nuevas ideas en la psiquis humana.

Con el desarrollo de estos estudios se puede ver que aparece la necesidad de delimitar cuando algo es creativo y una de las principales corrientes de esta denominación es la propuesta por el filósofo polaco Władysław Tatarkiewicz que dice que lo creativo aporta siempre “novedad” (Marín, 2010).

Tatarkiewicz presenta una gradación de novedad y define como novedoso a la producción creativa que tiene consecuencias de gran alcance y no solo una reorganización de ideas y cosas.

Como podemos ver la ambigüedad respecto a este concepto es grande, el mismo término no fue agregado al diccionario de la Real Academia de la Lengua Española hasta el año de 1970 y al diccionario francés aún más tarde. Existen más de 400 definiciones de creatividad aceptadas para la psicología.

Todas las escuelas del pensamiento psicológico concuerdan que en definitiva la creatividad es una asociación multidimensional de ideas de distintas dimensiones menores y, que aporta novedad luego de un sofisticado y complejo proceso para la mente.

1.2 Características

Dentro de la investigación *Teorías de la creatividad* de Teresa Marín García (2010), se explica que la creatividad tiene las siguientes características:

En primer lugar la creatividad un proceso direccional e intencional . El creativo busca un fin, un producto o un resultado. Es por eso que si dicho es azaroso no puede ser llamado creación. Es un proceso elegido que tiene distintas fases que serán explicadas posteriormente.

Siempre es transformadora ya que ofrece una alternativa nueva a un problema establecido, transforma la información y las ideas en nuevas alternativas.

La creatividad siempre es comunicadora. Sino tuviera un espectador de su resultado no podría ser valorada. No podríamos saber el grado de novedad que tiene y si es realmente relevante.

La creatividad también debe ser novedosa y eficaz. La novedad es indispensable para que cumpla su papel de creación, sin embargo, no todo lo novedoso es eficaz. Puede que una idea sea nueva y divergente, más para ser importante debe ser cumplir con su primera exigencia de solucionar el problema.

Otra de las características del creatividad es que debe ser valorada por expertos en el área en la cual fue concebida. Solo quienes manejas las distintas variables y condicionantes de problema a resolver podrán dar valor al resultado.

Un producto creativo debe ser también reconocido socialmente. Si la creación es valorada por su contexto social significa que responde a una necesidad del mismo. Si el producto creativo resiste al contexto temporal y

sigue siendo valorado por muchos años es aún más grande su importancia creativa.

1.3 La persona creativa

Así también, dentro de la misma investigación, Marín García explica que para entender el funcionamiento de la creatividad en la persona se debe entender las distintas operaciones mentales necesarias para crear así como también ciertos factores muy influyentes como la motivación y el aprendizaje.

Nuestro proceso cognitivo general se desarrolla en tres aspectos:

- Operaciones Mentales (tipo de proceso intelectual: cognitivo, divergente, etc.)
- Contenidos Mentales (tipo de información procesada: figurativa, simbólica, etc.)
- Productos Mentales (en que se transforma la información procesada: resultados, asociaciones, clases, sistemas, etc.).

Tenemos así también los tipos de operaciones mentales posibles en el ser humano:

- La Cognición (comprensión de datos).
- Memoria (almacenamiento de la información).
- Pensamiento divergente (Busca direcciones diferentes y nuevas. Crea nueva información a partir de la misma fuente).
- Convergente (deducción).
- Valoración y Evaluación (Esta operación mental se desarrolla en cada una de las otras anteriores y da valor a la ideas encontradas).

Todas estas operaciones pueden ser desarrolladas por los individuos y no todas son necesarias siempre para el proceso creativo

Marín explica (p. 21) que la persona creativa debe cultivar las distintas aptitudes necesarias para la creación, las capacidades son cualidades biológicas y universales en los seres humanos pero que sin embargo deben ser desarrolladas para obtener resultados importantes. Estas capacidades son:

- Inteligencia: Capacidad de entender o comprender. Procesar información
- Creatividad: Crear nuevas cosas, distinta a la inteligencia. Esta comprobado que muchas personas inteligentes no son necesariamente creativas.
- Imaginación: Formar imágenes mentales de las ideas.
- Inventiva: Relacionada con la inspiración y su misterio. Idear cosas nuevas.
- *Insight*: Proceso repentino de entender, instantáneo como una iluminación
- Intuición: Pensar un posible solución casi al instante, Aún no ha sido racionalizada por eso es difícil de verbalizar. No se explica cómo llega. Inconsciente.
- Capacidades intelectuales divergentes: Fluidez, flexibilidad, originalidad, elaboración, sensibilidad, redefinición.

La persona creativa también presenta ciertas aptitudes en su personalidad que dinamizan su proceso. Entre ellas tenemos: Alto nivel de inteligencia, apertura a la experiencia, ausencia de inhibición y pensamiento estereotipado, sensibilidad estética, flexibilidad de naturaleza y acción, amor a la creación por la creación misma, búsqueda de nuevos desafíos.

1.4 El proceso creativo:

1.4.1 Características:

Respecto al proceso creativo, las aportaciones e investigaciones realizadas muestran un cierto acuerdo respecto. En varias áreas del conocimiento donde la creatividad juega un rol esencial, se puede ver un proceso muy similar y que tiene por objetivo transformar el mundo externo y las representaciones internas del mismo llenando vacíos conceptuales (Pérez, 1997, p. 48).

El proceso creativo es la traducción de ideas generadas en los procesos cognitivos en un lenguaje común y digerible para el resto.

En el proceso de crear vemos que se combinan muchas capacidades del pensamiento. Este proceso es clasificado como un sistema activo (Marín, 2010, p 35). En este tipo de sistemas la información se organiza sola, en la dinámica de su propio proceso y no desde afuera.

En un sistema activo se generan nuevas pautas y ordenes de la información procesada. Si bien esto es muy positivo por ser un resultado creativo también puede dejarnos limitados por esta pauta. Un pensamiento "lateral" es una idea nueva y desconocida. Re asociar esta idea con las pautas anteriores es dar valor a la creación, encontrar una lógica en la nueva idea expuesta.

Es por esto que el proceso creativo es la reordenación de los elementos a razón de producir algo nuevo. Este nuevo elemento es lo que se llama problema y exige una solución creativa. Nuestra misma percepción de la realidad es un problema a resolver ya que esta codificada de pautas e ideas pre-establecidas. Así, crear soluciones es tener un proceso creativo.

1.4.2 Fases del proceso creativo:

Para Marín (p. 34) el proceso creativo sucede a través de fases que son sucesivas y a veces simultaneas. Este proceso no es lineal, cada fase puede repetirse o anteponerse y tener duración distinta. Más parecido a un *zig zag* que a un proceso lineal.

- **Preparación:** En esta etapa se identifica el problema consciente o inconscientemente. Es la primera experiencia con la situación, la primera sensación. Delimita el problema, lo define y se recibe toda la información posible aun sin saber si toda será utilizada. Pueden ocurrir fuertes emociones antes la presencia de lo desconocido.
- **Incubación:** Esta fase es el distanciamiento del problema que busca nuevas ideas. Se realiza inconscientemente y propone nuevas variable que sobrepasan las producidas por la razón, que normalmente son caminos ya utilizados y que no aportan nada realmente nuevo.
- **Intuición / *Insight*:** Los contenidos se conectan repentinamente. Se presentan soluciones a los problemas de manera espontánea. Esta etapa es la relacionada con la inspiración. Puede darse en varias etapas y no siempre arroja los mejores resultados al problema.
- **Evaluación:** Se analiza el resultado intuitivo para ver si es la mejor solución al problema planteado. Esta etapa puede estar cargada de emociones de inseguridad ya que enfrenta al juicio propio y de terceros. Es la etapa de la autocrítica, se evalúa que tan buena es la idea.
- **Elaboración:** Esta fase es la que más tiempo y esfuerzo exige. Aquí se busca desarrollar y traducir la idea para poder comunicarla. Aparecen factores determinantes como las habilidades y destrezas. Pueden reaparecer etapas anteriores.

Mientras más se relacionen y repitan las fases del proceso creativo el resultado será más complejo, profundo y amplio.

1.5 La actitud creativa

Es importante entender también la importancia de tener una actitud consecuente a la creatividad. La psicología llama actitud al comportamiento que tenemos frente a un estímulo. Toda actitud es una elección activa que busca un resultado. Aunque existan muchos estudios acerca de las actitudes creativas, Marín García y su investigación *Teoría sobre la creatividad* explica que existe una especie de convenio general acerca cuales son estas (p. 41)

- Voluntad y riesgo: Implica no tener miedo ante el error o la incomprensión de los otros. Relacionada a la idea de ir contra corriente cuestionando todo lo previamente establecido.
- Perseverancia: Permite el eventual dominio en el campo específico. La continuidad y la constancia nos permiten superar las dificultades de la búsqueda de novedad. Ningún logro creativo es total producto de la casualidad.
- Confianza y Autoestima: Indispensables para creer y defender las ideas propias. Sin confianza personal no se podrá resistir a la crítica.
- Curiosidad: La personalidad creativa busca respuestas continuamente. Cuestiona el mundo y se pregunta acerca de la razón y el sentido de las cosas. Indaga en terrenos nuevos y desconocidos.
- Pasión y disfrute: Resulta muy complicado superar las barreras sino se disfruta del trabajo realizado. Así también, cuando un trabajo es realizado con pasión, está se comunica hacia los otros.

- Aceptar el fracaso: Los errores se convierten en parte de un aprendizaje mayor y evitan tomar caminos equivocados nuevamente.
- Actitud pro-activa: Esta actitud busca oportunidades y soluciones constantemente. Permite también llevar a cabo las ideas, materializarlas. Sin actitud las ideas se mantendrían como intenciones siempre.
- Flexible: Permite estar dispuesto al cambio y a la evolución. No existen dogmas universales y el aprendizaje siempre está presente.
- Complejidad: La personalidad creativa busca abordar temáticas complejas para muchas personas. En el creativo cuando es muy complejo es al mismo tiempo estimulante.

1.6 Procesos creativos en el arte

1.6.1 Generalidades

Es necesario ahora abordar las problemáticas del procesos creativos dentro del arte. Como hemos visto, durante los últimos años la psicología se ha encargado del estudio de la creatividad, sin embargo, el arte ha sido durante siglos quien ha experimentado con ella. Los artistas al buscar desarrollar su obra, inventaron un sin número de métodos y hábitos; cada uno conducido por su propia intuición, de manera empírica y sin una metodología formal o científica.

Los grandes artistas conocían en qué contexto es más prolífico su trabajo y que estilo de vida necesita la obra que están produciendo. En la investigación "*Rituales Cotidianos*" de Mason Currey (2014, p 54) encontramos por ejemplo la rutina diaria del compositor Gustav Mahler. Aquí nos explica como el músico llevaba una rutina específica para su trabajo: La hora de despertarse, la comida diaria, el entorno de trabajo, la soledad y el silencio.

Esta rutina mantuvo durante varios años y le sirvió para escribir cuatro sinfonías.

Como vemos, el entorno cumple un papel fundamental para la creatividad. El contexto en el cual se crea es determinante para la génesis de la obra.

Marín García en su investigación acerca de la creatividad (2010, p.33) enumera las cualidades que Stenberg y Lubart (1997) dan al clima organizativo y las distintas variables que facilitan la creatividad: 1) libertad y control del trabajo 2) Una buena dirección que establece metas, evita distracciones y no es demasiado estricta 3) recursos suficientes 4) estimulación de nuevas ideas 5) libertad 6) tolerar opiniones divergentes e interés en ellas 7) colaboración con diversos estímulos 8) interacción de demás personas creativas 9) incentivos y recompensas

Para esta investigación se desarrollará específicamente el hábito creativo del aislamiento. Este hábito puede ser uno de los más recurrentes en los compositores musicales ya que el silencio y la evasión de distracciones podría facilitar la concentración. Dentro de la música popular y particularmente en los cantautores, existen tres compositores que eligieron el aislamiento como hábito creativo de su obra. Bob Dylan, Nick Drake y Andrés Calamaro compusieron en aislamiento sendos trabajos discográficos que serán analizados posteriormente.

2 Capítulo II: Análisis de las obras de Bob Dylan, Andrés Calamaro y Nick Drake creadas en el proceso creativo del aislamiento

2.1 Justificación de la muestra

Luego de haber expuesto las características y el funcionamiento de la creatividad así como también su relación con los procesos creativos artísticos, corresponde comenzar con la investigación de las obras elegidas para el análisis.

Cabe decir nuevamente que existen muchos hábitos creativos y que ninguno es más importante que otro. Cada hábito responderá a las distintas necesidades del artista y de la obra. La muestra ha sido delimitada al proceso creativo del aislamiento por cuestiones de extensión investigativa más no porque este pueda tener una mayor importancia dentro del arte.

El análisis a realizar mostrará las distintas características que tengan las canciones compuestas más no pretende establecer reglas definitivas acerca del efecto que el aislamiento produce en la composición musical. Existen muchas otras variables que pueden influir en la creación por lo que reducir el fenómeno creativo a un factor exterior como el entorno, sería ingenuo e imprudente.

Las obras elegidas además comparten cualidades de género musical (*folk/rock*) y pertenecen al área de cantautores masculinos. Además, dentro de cada análisis se hará una breve explicación del impacto histórico y comercial que cada canción tuvo en la industria musical.

Por todo lo dicho cabe aclarar que este trabajo es de tipo expositivo más no comprobatorio.

2.2 Obra analizada

2.2.1 *The basement tapes complete: The bootleg series, Vol 11. (1975).* Bob Dylan

The basement tapes es una recopilación de canciones escritas e interpretadas por Bob Dylan y The Band durante un encierro en una casa de campo en Woodstock. Bob Dylan se encontraba en uno de los picos más altos de su carrera. Como explica Carlos Reviriego en su artículo “Bob Dylan desempolva sus preciadas cintas de sótano” (2014) el compositor estadounidense había revolucionado la escena musical con la producción de tres discos sumamente exitosos, la publicación de un libro y varias extensas giras en Europa y Estados Unidos. En ese momento sufre un desafortunado accidente en motocicleta que lo apartaría de la vida pública y de esta extenuante sobrecarga de trabajo. En sus propias palabras este accidente “le salvaría la vida”.

En este sótano llamado *Big Pink* llegó a producirse uno de los discos más buscados por los fanáticos de Bob Dylan. La producción en aquellos años no salió a la venta pública. Muchas de las canciones fueron compuestas para ser interpretadas por otros artistas y muchas otras por el sencillo hecho de crear y tocar, no existía la presión de hacer una producción revolucionaria y vanguardista. Tan solo era una banda de amigos haciendo música en un sótano.

De esta producción se han elegido dos canciones para el análisis. El motivo de esta elección es la repercusión que las canciones tuvieron para el artista y para el público, es decir, que luego fueron grabadas y reinterpretadas en varias ocasiones. Estas son: *I shall be released* y *Million dollar bash*.

2.2.2 *El Salmón* (2000). Andrés Calamaro

La producción de este disco tuvo un proceso nada convencional para el artista. Anteriormente había alcanzado una gran fama en Hispanoamérica gracias a sus anteriores producciones: *Alta suciedad* (1997) y *Honestidad Brutal* (1999). Andrés Calamaro tuvo un gran reconocimiento al formar parte de importantes banda de *rock* en español. Siendo el más joven de Los Abuelos de la Nada, compuso muchos de sus más grandes éxitos además de ser el creador de la mayoría del repertorio de Los Rodríguez. Aunque anteriormente lanzó varios discos como solista a partir de *Alta Suciedad* comenzaría una prolífica etapa musical para él.

Podría decirse que para llegar a publicar *El Salmon*, Andrés Calamaro tuvo que diseñar una estrategia dentro de la industria. El primer paso fue lanzar con altísimos precios de producción el disco *Alta Suciedad* y generar grandes ganancias comerciales para la disquera. Con la confianza de la misma lanzo luego un disco doble: *Honestidad Brutal* y con carta blanca al haber tenido tanto éxito lanzó finalmente un disco quíntuple llamado *El Salmon* de 103 canciones.

Para este torrente compositivo Andrés Calamaro eligió el encierro. En su departamento en España renunció a casi todo contacto con el mundo exterior. Radio, televisión, periódico, prensa y visitas fueron casi anulados durante un año. La gran carga de trabajo mediático anterior lo llevaría a decidir encerrarse a no dormir y solo componer durante largas jornadas, en palabras de su compañero de composición Cuino Scornick “No sentíamos que estábamos haciendo un disco” (MuchMusic, 2009). Esta etapa es similar al proceso vivido para el aislamiento de Bob Dylan.

Cientos y cientos de canciones, hasta trescientas en dos meses (Bruno, 2009) de las cuales fueron elegidas 103 finales. Para esta investigación han sido escogidas de igual manera dos: “El Salmon” y “Las Chicas”.

2.2.3 *Pink moon* (1972). Nick Drake

Este es el tercer y último disco de Nick Drake. Fue lanzado en 1972, dos años antes de su prematura muerte a los veinticuatro años de edad. Con apenas veintiocho minutos con treinta y un segundos, este disco contiene once canciones que podrían exponer a un compositor cada vez más solitario. En palabras de su hermana: “Creo que una de sus principales tragedias fue cuando le dijo a alguien –No tengo más canciones-“ (Berkvens, 1999) como si en este disco hubiera dicho todo lo que podría decir.

En la producción de *Pink moon*, Nick Drake estaba pasando una de sus más graves crisis depresivas. Los discos anteriores no tuvieron la acogida esperada por el músico inglés. Drake tenía la motivación de comunicarse profundamente con su público y sentía que no lo había logrado. En el documental “The Days of Nick Drake” su madre narra las palabras de Nick acerca de dicha frustración: “he fallado en todo lo que he tratado de hacer” (Berkvens, 1999).

El disco fue grabado en tan solo dos sesiones de dos horas cada una. Con excepción de la inclusión de un piano en el tema que da nombre al álbum, todas las canciones son interpretadas en guitarra y voz por el mismo Nick Drake. No existen más intervenciones (a parte de la del productor Joe Boyd) en la creación musical. Tan solo Drake y nada más.

Para la investigación se eligieron las canciones: “Pink moon” y “Place to be”.

2.3 Análisis musical

2.3.1 *I shall be released* (Bob Dylan)

Pertenece al tercer disco de la colección “*The basement tapes complete: The bootleg series, Vol. 11*”. En el disco aparecen dos tomas, para el análisis de este trabajo fue elegida la primera toma. Esta canción fue relanzada

CORO

17 Re exp. A B \flat m C \sharp m B \flat m A

21 frag. Cont. A B \flat m C \sharp m B \flat m A

2.3.1.2 Análisis de relación de las notas de la melodía respecto al acorde.

En cuanto a este análisis encontramos que la mayoría de las frases en su primera presentación contienen tensiones respecto al acorde para luego en la respuesta resolver en la raíz.

9 A (5) B \flat m (9) C \sharp m B \flat m (R) A (R)

Eve ry thing is not mis place Eve ry distance is not ne ar

13 A (5) B \flat m (9) C \sharp m B \flat m (3) A (R)

Yeah I re mem ber e very face Of e very man who put me he re

La primera idea presentada en la estrofa (compás 9) centra su inicio en la quinta produciendo una sensación de fuerza y termina en la novena dejando la tensión por resolver. En la respuesta la frase gira entorno a la raíz tanto al principio como al final produciendo relajación. En la repetición siguiente la primera frase sucede lo mismo que en la anterior pero en la respuesta primero pasa por la 3ra y luego termina en la raíz dando así un poco más de tensión a la finalización.

En el coro se puede encontrar que la primera frase inicia en la tercera y llega a la novena al final, sin embargo si existe una resolución tardía hacia la raíz en el segundo tiempo. La respuesta en esta frase es similar a las respuestas de las estrofas tan solo con un poco más de tensión al incluir la novena en el tiempo tres. En la re-exposición, donde se encuentra la fragmentación, se ve que la frase tiene un desarrollo cadencial que va desde la quinta hasta la raíz y que en la respuesta crea mucha más tensión afirmando la novena, finalmente resuelve en la raíz.

Coro:

The image shows a musical score for the chorus in G major. The first line (measures 17-20) contains the lyrics: "I see my life co me shi ning. from the westdown to the ea st. —". The second line (measures 21-24) contains the lyrics: "any day — now any day — now I shall be — re lea sed". Above the notes, chords are indicated: A, B^bm, C[#]m, B^bm, A in the first line, and A, B^bm, C[#]m, B^bm, A in the second line. Circled numbers (3, 9, 5) and circled 'R' symbols are placed above specific notes, indicating intervals and resolutions. The key signature has two sharps (F# and C#).

2.3.1.3 Análisis de curva

Respecto al análisis de la curva son evidentes muchas similitudes con el análisis anterior. Cada vez que la frase comienza, aumenta la tensión y hay una curva ascendente; y en las resoluciones de notas y de frases hay una curva descendente.

9
Eve ry thing is not mis place Eve ry distance is not ne ar

13
Yeah I re mem ber e very face Of e very man who put me he re

17
I see my life co me shi ning. from the west down to the ea st.

21
any day now any day now I shall be re lea sed

2.3.1.4 Análisis armónico

Respecto al análisis armónico de este tema se puede decir a primera vista que tiene un desarrollo simple. Todos los acordes son tonal funcionales y la progresión no cambia entre las estrofas y los coros. Sin embargo lo que nos interesa analizar no es la complejidad de los recursos armónicos sino su desenvolvimiento respecto a las frases melódicas, es decir, su relación con el significado musical y literario de la pieza ya que dentro de la música popular el “relato” de la historia es el eje compositivo.

Es importante decir que se analizará la armonía de la primera versión del tema ya que como se ha dicho la canción fue re-versionada en varias ocasiones por el artista.

La progresión armónica es la siguiente:

A | Bm | C#m Bm | A |

Así, cada cuatro compases se puede ver el inicio y el fin de una idea, similar al desarrollo fraseológico antes explicado. La progresión armónica se repite siempre cada 4 compases.

The image shows a musical score with two staves. The first staff starts at measure 9 and the second at measure 13. Both staves show a 4-measure phrase with chords A, Bm, C#m, Bm, and A. The lyrics are: "Eve ry thing is — not mis place Eve ry distance is not ne — ar —" and "Yeah I re mem ber — e very face Of e very man who put — me he re —".

También se puede ver en el cifrado que la línea del bajo asciende y desciende cada dos compases manteniendo la proporción anterior. Inicia en la tónica y al empezar el tercer compás suena el tercer grado menor (que puede tener función dominante) para luego presentar una cadencia plagal ya que va al segundo grado menor (de función subdominante). Finalmente resuelve en el acorde tónico. Así, en dos compases sube y en los dos siguientes baja al igual que el desarrollo de la melodía donde en los dos primeros compases hay una pregunta y en los dos siguientes una respuesta.

2.3.1.5 Análisis estructural

Respecto al análisis de forma o estructura se puede encontrar que hay un desarrollo alternado de coro y estrofa con distintas variantes respecto al orden

de las partes, por ejemplo, en la versión que se tomó para el análisis de este trabajo, se puede ver que el coro aparece primero y luego la estrofa, más en versiones posteriores, este orden es inverso.

La canción se desarrolla continuamente como en los análisis anteriores: Existe alternadamente una pregunta y una respuesta, en este caso la pregunta es la estrofa y la respuesta es el coro. Se puede ver también que aparece un solo en medio de la canción y que existe también un *intro*, pero recordando que las grabaciones analizadas son tan solo maquetas de la canción, tales partes no merecen ser analizadas en profundidad.

Cada parte está compuesta por ocho compases y mantiene la misma armonía siempre.

Score

I shall be released

I ii iii ii I Bob Dylan

Forma:

Intro: 5

Coro: 8

Estrofa: 8

Coro: 8

Estrofa: 8

Coro: 8

Solo: 8

Estrofa: 8

Coro: 8

2.3.2 *Las chicas* (Andrés Calamaro)

Pertenece al primer volumen del quíntuple disco “*El Salmon*”. Ha sido reinterpretado por el artista en varias producciones recopilatorias posteriores y constantemente forma parte de su repertorio en vivo.

2.3.2.1 Análisis melódico y fraseológico

Existe la presentación de una idea básica dentro de los dos primeros compases de la estrofa, esta idea se caracteriza por acentuar rítmicamente los tiempos 1 y 3 del primer compás. Luego en los siguientes dos compases la idea básica tiene una respuesta que, aunque mantiene el mismo acento rítmico en el compás (y casi idéntica densidad rítmica), varía en cuanto curva y en el grado de sus notas respecto al acorde como veremos más adelante.

The image displays two staves of musical notation in 4/4 time. The first staff contains two phrases: 'idea básica (pregunta)' and 'idea básica (respuesta)'. The second staff contains a 'fragmentación' (fragmentation) and a 'Continuación' (continuation). The notation includes notes, rests, and accidentals, with red brackets indicating the structure of the phrases.

En la siguiente parte existe una fragmentación donde la melodía empieza acentuando el tiempo uno y dejando luego el resto del compás en silencio de la misma manera en que concluyen las ideas básicas anteriores. Esta fragmentación del final de las ideas básicas permite que el resto de la melodía de la continuación se desarrolle en los siguientes dos compases finales creando una melodía de siete compases en total para cada estrofa, un número poco convencional en la música popular.

En los siguientes versos es evidente una hegemonía en el desarrollo antes mencionado. Se mantiene con dos ideas básicas de inicio y una tercera adaptada para funcionar dentro de 3 compases. La proporción utilizada es de 1+1+2.

En el coro se puede ver una variación, las ideas básicas continúan desarrollándose cada dos compases así como también la continuación que en su primera parte repite la idea básica de manera secuencial para luego mostrar una conclusión a la melodía.

Coro:

The image shows two staves of musical notation in treble clef. The first staff starts at measure 43 and ends at measure 46. It is divided into two sections: 'idea básica' (measures 43-44) and 'idea básica (repetición)' (measures 45-46). The second staff starts at measure 47 and ends at measure 50. It is divided into two sections: 'idea básica (repetición)' (measures 47-48) and 'Conclusión' (measures 49-50). The notation includes various note values, rests, and a double bar line at the end of the second staff.

2.3.2.2 Análisis de la relación de las notas de la melodía con respecto al acorde

Todas las primeras ideas básicas de la estrofa empiezan en la quinta nota del acorde y luego terminan en la tercera del segundo acorde (sensible) en el segundo compás. En la repetición de la idea básica la melodía resuelve y se desarrolla hasta concluir en la en la raíz del acorde.

Este patrón se observa casi en todos los versos y, en aquellos donde no sucede de manera exacta, se puede estimar que el compositor tan solo dio variedad a la melodía por necesidad de cambio, no existen suficientes indicios de que estas variaciones tengan justificaciones de tipo fraseológico.

Estrofa:

Musical score for the first stanza (Estrofa) in 4/4 time. The score consists of four staves of music. The first staff (measures 1-4) has chords C (5), E7 (3), Am (R), and F (R). The second staff (measures 5-7) has chords C (3), F (R), and G7 (7). The third staff (measures 8-11) has chords C, E7, Am, and F. The fourth staff (measures 12-14) has chords C, F, and G7.

En el caso de las continuaciones melódicas de las estrofas se ve diferentes evoluciones. Dado que la densidad rítmica cambia varias veces las notas utilizadas también cambian. En el gráfico se puede que ver en los dos primeros versos la frase comienza en la tercera, luego va a la raíz y al final termina en la séptima. Sin embargo, en el siguiente gráfico, las variaciones tienen desarrollo distinto.

Musical score for the second stanza, continuing from measure 15. The score consists of four staves of music. The first staff (measures 15-18) has chords E7, Am, and F. The second staff (measures 19-21) has chords C (3), F (13), and G7 (5). The third staff (measures 22-25) has chords C, E7, Am, and F. The fourth staff (measures 26-28) has chords C (3), F (R), and G7 (5).

Respecto a este análisis se puede deducir que el compositor buscó mantener un patrón casi invariable al inicio de cada verso y desarrollar las continuaciones de las ideas básicas siempre de manera distinta.

2.3.2.3 Análisis Armónico

A continuación se analizará la relación entre la armonía y los otros aspectos musicales de la canción. Si bien la armonía es al aparecer sencilla y repetitiva, corresponde analizarla en su desarrollo con los otros elementos tales como la melodía o la estructura.

La armonía de los versos es la siguiente:

The image displays two staves of musical notation with harmonic analysis. The first staff, starting at measure 8, shows the following chords: I (C), V7/vi (E7), vi (Am), and IV (F). The second staff, starting at measure 12, shows the following chords: I (C), IV (F), and V7 (G7). Red arrows indicate the harmonic progression between measures: from I to V7/vi, V7/vi to vi, vi to IV, IV to I, and I to IV. A long red arrow also spans from the first measure of the second staff to the third measure, indicating a three-measure phrase.

En un principio existe un movimiento de resolución y tensión cada dos compases, esto funciona a la par del desarrollo de las frases melódicas donde se pudo ver que hay una pregunta y una respuesta en las ideas básicas.

En la continuación la armonía comienza establemente en el primer grado, pasa por el cuarto grado de cualidad subdominante y termina con tensión en el dominante. Esto produce que la idea se establezca ahora en tres compases y ya no en pares como en la parte anterior. Una frase o una continuación que tenga solo tres compases es algo poco común y le aporta en esta obra la constante sensación de tener frases “incompletas”.

En el coro la armonía se desarrolla de la siguiente manera:

The image shows a musical score for a chorus section. It consists of two staves. The top staff starts at measure 43 and contains four measures with the following chords: I (C), V7/vi (E7), vi (Am), and V7/vi (E7). The bottom staff starts at measure 47 and contains four measures with the following chords: IV (F), I (C), IV (F), and V7 (G7). Red arrows indicate resolutions between measures: from the first measure of the top staff to the second, from the second to the third, from the third to the fourth, and from the first measure of the bottom staff to the second, from the second to the third, and from the third to the fourth. The staves are filled with diagonal lines, indicating that the melody is not shown.

Finalmente en el coro se puede ver que se la hegemonía de resolución y tensión cada dos compases está presente en toda la parte (excepto el quinto y sexto compás en donde se mueve del cuarto al primer grado). Así, esta parte produce menos expectativa y es más conclusiva que las estrofas.

2.3.2.4 Análisis Estructural

En el análisis de la estructura se puede encontrar una forma bastante peculiar. Como se puede ver en la imagen la canción empieza con seis versos de siete compases cada uno, todos con letra distinta aunque con muy similar melodía. La armonía es idéntica en los siete versos y se desarrolla como antes se explica anteriormente.

Las variaciones melódicas son constantes en las continuaciones de las frases, esta podría ser la razón por la cual el desarrollo del tema no pierda interés a pesar de muy ser repetitivo en los otros aspectos.

Score

Chicas/Transcripción

Andrés Calamaro

This musical score is for the song 'Chicas/Transcripción' by Andrés Calamaro. It consists of eight staves of music in 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. The score is marked with measure numbers 1, 5, 9, 13, 17, 21, 25, and 29. A large orange bracket on the left side of the page groups the first six staves.

Forma:
Estrofa: 7x6
Coro: 8
Coro: 8

Chicas/Transcripción

This section of the musical score continues from the previous page, starting at measure 29. It consists of five staves of music. The key signature changes to two sharps (F# and C#) at measure 43. The notation continues with eighth and sixteenth notes and rests. Measure numbers 29, 33, 36, 40, 43, and 47 are indicated. A large orange bracket on the left side of the page groups the first three staves.

Luego de estos seis versos aparece el coro que se repite exactamente durante una vez y el tema termina. Es evidente que esta forma poco convencional también puede llegar a ser funcional si existen ciertos elementos que ofrezcan variedad al desarrollo.

La constante repetición de un verso puede crear expectativa de cambio y la forma de siete compases aún más ya que usualmente estamos acostumbrados a escuchar formas dentro de múltiplos de cuatro compases. Así, si se decide utilizar este recurso, la melodía debe ser clara de manera que pueda establecerse y debe variar para no perder interés al escucharla.

2.3.3 *Pink moon* (Nick Drake)

Es la primera canción del disco y la que le da nombre al mismo. Como ya se ha dicho antes, es la única canción que incluye a parte de la guitarra y la voz, el sonido del piano (interpretado también por Drake). En el año 2000 fue utilizada en un comercial de automóviles de Volkswagen.

2.3.3.1 Análisis melódico y fraseológico

En la presentación de esta melodía se puede encontrar claramente una idea básica en los dos primeros compases. Como se puede ver en el gráfico, esta idea inicia en la mitad del tercer tiempo del primer compás y concluye el mitad del segundo compás.

idea básica (pregunta) idea básica (respuesta)

A B \sharp m13/A A B \sharp m13/A G Am13/G G Am13/G

2

Saw it wri-tten and I saw it say _ pink moon _ is on i'ts way

A continuación aparece la repetición de la idea básica. Existe variación en cuanto densidad rítmica pero inicia y termina en los mismo lugares. Esta repetición es de tipo respuesta según el análisis de Martínez.

Posteriormente se puede ver que en el compás seis reaparece la idea básica con una pequeña variación rítmica y que consecutivamente tiene un respuesta al igual que en el caso anterior. De esta manera la cada verso de la estrofa se desenvuelve de dos en dos compases.

repetición idea básica repetición respuesta

A B \flat m13/A AB \flat m13/A G Am13/G G Am13/G

6 and nono of you stand so tall pink moon go-nna get you all it's a

La continuación melódica en el coro tiene varias características distintas a las de la idea básica. La frase comienza en anacrusa y el material melódico es completamente nuevo. Esta parte llamada “salida” dura dos compases, posee mucha menos densidad rítmica y está siempre en sincopa. En los siguientes dos compases aparece la conclusión final con una secuencia descendente de notas sincopadas.

Coro:

salida conclusión

D G/D D G/D Em9 Em9 Em9 D G/D

10 pink moon and it's a pink moon pink pink pink pink pink

14 moon pink pink pink pink pink moon

En la segunda parte de la continuación se ve puede ver que la salida no se re-expone, hay un silencio y reaparece de manera exacta la conclusión. No existe más material melódico dentro de la canción para analizar.

2.3.3.2 Análisis de la relación de las notas de la melodía con respecto al acorde.

Para este análisis se debe saber primero que Nick Drake tenía distintas afinaciones en la guitarra. En la mayoría de las canciones del álbum Pink Moon utiliza una afinación abierta de la siguiente manera (de sexta a primera): C G C F C E. Esta afinación permite que tan solo presionando una cuerda se pueda cambiar de función tonal, es decir, sin presionar ninguna cuerda se estaría tocando el cuarto grado de la tonalidad (en inversión) y presionando por ejemplo la tercera cuerda un tono arriba se estaría tocando el primer grado de la tonalidad.

Es esta razón, es posible cambiar de acorde muy rápidamente y volver nuevamente al anterior con solo presionar un dedo. Así, aunque en el gráfico se pueda ver que las notas de la melodía son en su mayoría tensiones sabemos que producen esa sensación por momentos muy cortos ya que el acorde cambia inmediatamente. Además, esta afinación esa es la razón por la cual hay tantas inversiones en la armonía.

The image shows a musical score for the song 'Pink Moon' by Nick Drake. It consists of two staves of music in the key of D major (one sharp). The first staff starts at measure 2 and the second at measure 6. The chords and fingerings are as follows:

- Staff 1 (Measures 2-5):
 - Measure 2: A (9)
 - Measure 3: B \flat m13/A (3, 7)
 - Measure 4: G (9)
 - Measure 5: G Am13/G (13)
- Staff 2 (Measures 6-9):
 - Measure 6: A (9)
 - Measure 7: A B \flat m13/A (3, 9, 7)
 - Measure 8: G (9)
 - Measure 9: G Am13/G (13, 13)

The lyrics are: "Saw it wri-tten and I saw it say — pink moon — is on the way and nono of you — stand so — tall — pink moon — go-nna get you — all i'ts a".

De esta manera la melodía adquiere un desarrollo de tensión y relajación constante y esta puede ser una de las características principales del sonido único de Nick Drake.

En el coro sucede lo mismo, las notas tienen una relación muy cambiante respecto al acorde a excepción de la conclusión (Em9) en donde no hay uso de inversiones armónicas. Aquí vemos que la melodía empieza en la quinta, pasa por la tercera y luego se mantiene en la tensión novena hasta resolver en la tercera del siguiente acorde que es donde empieza el cambio de parte.

Coro:

10 D G/D D G/D Em9

(9) (3) (7) (13) (7) (5) (3) (9)

pink moon and it's a pink moon pink — pink pink pink — pink

14 D G/D D G/D Em9 Em9 D G/D

(3)

moon pink — pink pink pink — pink moon

2.3.3.3 Análisis de curva

Respecto al análisis de la curva se puede ver algo particular en la composición. Conforme se desarrolla la canción, la curva melódica va descendiendo constantemente produciendo una sensación resolutive y de descanso.

The image displays a musical score for the song "Pink Moon" by Drake. It consists of four staves of music, each with a treble clef and a key signature of two sharps (D major). The lyrics are written below the notes, and guitar chords are indicated above the staff lines. Red lines and boxes highlight specific melodic phrases and chord changes.

Staff 1 (Measures 2-5):
 Chords: A, B♭m13/A, A, B♭m13/A, G, Am13/G, G, Am13/G
 Lyrics: Saw it wri-tten and I saw it say — pink moon — is on its way

Staff 2 (Measures 6-9):
 Chords: A, B♭m13/A, A, B♭m13/A, G, Am13/G, G, Am13/G
 Lyrics: and nono of you — stand so — tall — pink moon — go-nna get you — all it's a

Staff 3 (Measures 10-13):
 Chords: D, G/D, D, G/D, Em9
 Lyrics: pink moon and it's a pink moon pink — pink pink pink — pink

Staff 4 (Measures 14-17):
 Chords: D, G/D, D, G/D, Em9, Em9, D G/D
 Lyrics: moon pink — pink pink pink — pink moon

Las estrofas en las ideas básicas, empiezan en registro agudo y descienden al final. En la repetición de la idea básica existe una curva ascendente en principio pero descendente al final. Al empezar el coro el registro de la melodía ya es mucho más bajo y aunque la curva sube un poco al principio, finalmente baja en la conclusión.

2.3.3.4 Análisis Armónico

Como se había explicado anteriormente la afinación particular de la guitarra de Drake produce una sonoridad armónica espacial. La triplicación de una nota en un rasgado produce una riqueza de armónicos única. También es importante decir que esta afinación genera muchos acordes invertidos lo que produce distintas sensaciones armónicas a pesar de que las tonalidades son tradicionales muchas veces.

En cuanto a las funciones tonales, se puede ver que las estrofas inician en el quinto grado durante dos compases y luego pasan al cuarto grado durante dos compases más creando una resolución deceptiva. Esto se repite dos veces como indica el gráfico.

The image displays a musical score for the song "Pink Moon" in D major, 4/4 time. It consists of four staves of music with corresponding lyrics and chord functions. The first two staves (measures 2-5) show a V (A) - Bm13/A - A - Bm13/A - IV (G) - Am13/G - G - Am13/G progression. The next two staves (measures 6-9) repeat this same progression. The third staff (measures 10-13) shows a I (D) - G/D - D - G/D - ii (Em9) progression. The final staff (measures 14-17) shows a I (D) - G/D - D - G/D - ii (Em9) - Em9 - D G/D progression. The lyrics are: "Saw it written and I saw it say - pink moon - is on its way and none of you - stand so - tall - pink moon - gonna get you - all it's a pink moon and it's a pink moon pink - pink pink pink - pink moon pink - pink pink pink - pink moon".

En el coro finalmente aparece el primer grado durante los dos primeros compases relajando así la tensión creada en las estrofas. Luego aparece el segundo grado menor con función subdominante para producir expectativa tanto para la segunda mitad del coro como en la conclusión final.

2 Pink Moon

25 D G/D D G/D Em9 Em9 D G/D

30 A B♭m13/A A B♭m13/A G Am13/G G Am13/G

Saw it wri-tten and I saw it say — pink moon — is on i'ts way

34 A B♭m13/A A B♭m13/A G Am13/G G Am13/G

and nono of you — stand so — tall — pink moon — go-nna get you — all i'ts a

38 D G/D D G/D D G/D D G/D

pink moon and — it's a pink moon

ESTROFA: 8

CORO: 4

2.3.4 Million dollar bash (Bob Dylan)

Fue grabada en 1967, pertenece al tercer volumen del *Bootleg* y ha sido reversionada por el artista en varias oportunidades. Además, es el nombre que lleva uno de los libros más importantes escritos acerca de “*The Basement Tapes*” (Sid Griffin).

2.3.4.1 Análisis melódico y fraseológico

En melodía de cada estrofa existen tres frases o ideas básicas que se repiten constantemente. La primer idea básica entra en anacrusa y se desenvuelve en dos compases principalmente en sincopa y su repetición es del tipo respuesta. En la segunda mitad reaparece la idea básica con menor carga rítmica seguida por la respuesta con el título de la canción, esta respuesta se mantiene en todas las estrofas con mínimos cambios y es un recurso muy utilizado por Dylan. La forma utilizada es ABAC donde C siempre se mantiene.

E ARRANGER

WELL THAT BIG

E idea básica A E repetición (respuesta) B

3 DUMP BLOND WITH HER WHEEL GORGE TUR-TLE THAT FRIENDS OF THEIRS WITH HIS CHEKS ALL FORGED AND HIS

E repetición (2) A E conclusión B E

7 CHEEKS UN A CHUNCK WITH HIS CHEESE IN THE CASH THEYRE ALLGONNA BE THERE AT THE MILLOMOLAR BASH Ooh

El coro de esta canción merece una particular atención al ser tan memorable. La primera frase o idea básica del coro contiene dos elementos que se repiten en secuencia. Esta idea básica vuelve a repetirse exactamente una vez más creando expectativa por el cambio. Finalmente aparece el nuevo material melódico, la continuación de la melodía entra en anacrusa y acentúa el tiempo uno del compás, tiene mayor densidad rítmica y se desarrolla como una resolución.

Así, la continuación tiene solo dos compases que sumados a los cuatro de las ideas básicas anteriores, crea un inusual pero muy funcional coro de seis compases. El resto de estrofas y coros mantienen la misma estructura y presentan pocas variaciones rítmicas o melódicas por cuestiones de extensión de texto o énfasis lírico.

Coro:

The image shows a musical score for a chorus in G major. The first staff (measures 11-13) features the 'idea básica' (basic idea) with lyrics 'BA - BY OOH PLEASE' and 'OOH BA - BY OOH'. Chords C#MIN7, A, and E are indicated above the staff. The second staff (measures 14-16) features the 'continución' (continuation) with lyrics 'PLEASE ITS THE MILL - ION DO LAR BASH EVERY'. Chords A, E, B7, and E are indicated above the staff.

2.3.4.2 Análisis de la relación de las notas de la melodía con respecto al acorde.

La melodía de la idea básica de las estrofas empieza con tensión ya que gira entorno a la tercera del acorde aunque esta nota se mantiene y en el cambio de acorde se convierte en la séptima produciendo aún más tensión. La respuesta de la idea básica no resuelve, mantiene notas tensas combinadas con estables pero no tónicas.

Cuando vuelve a exponerse la idea básica en la repetición se puede ver un ligero aumento de la tensión ya que recae en el tiempo uno en la novena del acorde, esto puede ser para crear más expectativa para la frase siguiente que es la conclusión.

Finalmente esta conclusión se desarrolla en tensiones y notas estables hasta finalmente concluir en la raíz.

Estrofa:

E

WELL THAT BIG

E A E B

3 DUMP BLOND WITH HER WHEEL GORGE TUR-TLE THAT FRIENDS OF THEIRS WITH HIS CHEKS ALL FORGED AND HIS

E A E B E

7 CHEKS UN A CHUNCKWITH HIS CHEESE IN THE CASH THEYRE ALLGONNA BE THERE AT THE MILLOLAR BASH OOH

En el coro aparecen notas estables y cordales en las ideas básicas, esto puede ser por la intención del compositor de producir un coro que comunique relajación en contraste a la estrofa. La frase de la continuación si tiene mayor carga de tensión sin embargo resuelve en la raíz finalmente para reposar la melodía.

Coro:

C#MIN7 A E C#MIN7

11 BA - BY OOH PLEASE OOH BA - BY OOH

A E B7 E

14 PLEASE ITS THE MILL - ION DO LAR BASH EVERY

2.3.4.3 Análisis de curva

En cuanto a la curva se puede decir que al principio de las estrofas existe poco movimiento. La narrativa está empezando y el compositor evita movimientos melódicos demasiado fuertes. En la respuesta a la primera idea básica vemos mayor movimiento de curva, más las notas que lo producen no tienen mayor duración. En la tercera frase vemos un mayor crecimiento de la curva. Claramente estas variaciones de curva están directamente relacionadas al canto y al fraseo de Dylan. Son una herramienta para acentuar el significado de ciertas palabras.

Estrofa:

The image shows a musical score for the first stanza of a song, likely 'Millonair' by Bob Dylan. The score is written in treble clef, 4/4 time, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The lyrics are: 'WELL THAT BIG DUMP BLOND WITH HER WHEEL GORGE TUR-TLE THAT FRIENDS OF THEIRS WITH HIS CHEKS ALL FORGED AND HIS CHEKS UN A CHUNCK WITH HIS CHEESE IN THE CASH THEYRE ALLGONNA BE THERE AT THE MILLONOLAR BASH OOH'. The score is divided into three lines of music. Above the first line is a chord symbol 'E'. Above the second line are chord symbols 'E', 'A', 'E', and 'B'. Above the third line are chord symbols 'E', 'A', 'E', 'B', and 'E'. Red curved lines are drawn above the notes, indicating the melodic contour or 'curve' of the melody. The lyrics are written below the notes, with some words underlined.

El coro presenta un movimiento de curva muy distinto al de las estrofas. Al tener menos texto las frases están bien definidas y la curva es evidentemente una elección más musical que lírica (p. inferior). Así, empieza con una salto importante de registro de una octava, desciende una tercera después vuelve a subir a la primera nota para luego descender una cuarta.

Esto se repite dos veces para que luego la frase de conclusión continúe descendiendo hasta volver a la raíz una octava debajo de la primera nota.

Coro:

11 BA - BY OOH PLEASE OOH BA - BY OOH

14 PLEASE ITS THE MILL - ION DO LAR BASH EVERY

2.3.4.4 Análisis Armónico

La armonía de la canción es de tipo tonal funcional. El ritmo armónico es de un acorde por compás como muestra el gráfico. La primera frase va desde la tónica hasta el cuatro grado produciendo un aumento en la tensión, en la respuesta inicia igualmente en el grado tónico para luego ir al dominante produciendo la senda tensión del acorde.

Estrofa:

3 DUMP BLOND WITH HER WHEEL GORGE TUR-TLE THAT FRIENDS OF THEIRS WITH HIS CHEKS ALL FORGED AND HIS

7 CHEKS UN A CHUNCK WITH HIS CHEESE IN THE CASH THEYRE ALLGONNA BE THERE AT THE MILLOPOLAR BASH OOH

En la re exposición, la armonía de la frase es idéntica a la de la primera idea básica. En la respuesta en cambio podemos ver que existe una pequeña variación ya que el acorde dominante resuelve casi inmediatamente en el último compás de la frase.

Posteriormente en el coro aparece el sexto grado menor durante un compás, este acorde tiene función tonal por lo cual produce la sensación de estabilidad pero al mismo tiempo aporta variedad ya que las estrofas también empiezan en función tónica. Luego aparece el cuarto grado generando solo un poco de tensión y resuelve hacia el primero en el mismo compás

Luego de la repetición de los dos compases anteriores, aparece el quinto grado que con su función dominante ayuda en la particularidad de este coro (contiene seis compases), ya que obliga a la frase a preparar la conclusión.

Coro:

The image shows a musical score for a chorus in G major (one sharp). The first staff (measures 11-13) contains the lyrics "BA - BY OOH PLEASE OOH BA - BY OOH". Above the staff, the chords are labeled: vim7 C#MIN7 (measures 11-12), IV A (measure 12), I E (measure 13), and vim7 C#MIN7 (measures 13-14). The second staff (measures 14-15) contains the lyrics "PLEASE ITS THE MILL - ION DO IAR BASH EVERY". Above the staff, the chords are labeled: IV A (measure 14), I E (measure 14), V7 B7 (measure 15), and I E (measure 15). The key signature has one sharp (F#).

2.3.4.5 Análisis Estructural

En cuanto a la estructura se puede ver que continuamente aparecen otra vez la estrofa y el coro sin incluir espacio para solos, puentes u otras partes adicionales. La gran cantidad de texto en la historia narrada puede ser una de las razones por las cuales se ha elegido esta estructura.

En total existen cinco estrofas y el coro se repite también cinco veces. Para lograr mantener la atención del oyente durante toda la canción, Dylan modifica el fraseo y la intención de la letra a lo largo del tema.

ESTROFA: 8

CORO: 6

ESTROFA: 8

CORO: 6

ESTROFA: 8

2

40

45

46

51

52

57

60

65

66

72

CORO: 6

ESTROFA: 8

CORO: 6

ESTROFA: 8

CORO: 6

CORO: 6

2.3.5 *El salmón* (Andrés Calamaro)

El salmón es la segunda canción del quintuple disco de Andrés Calamaro que lleva el mismo nombre. Es una de las canciones más importantes de la carrera de Calamaro. Incluso, el artista empezó a llevar el sobrenombre de “El Salmón” a partir de esta producción. Ha sido versionada por el compositor y por muchos otros en varias ocasiones y es parte recurrente del repertorio del músico en presentaciones en vivo.

2.3.5.1 Análisis melódico fraseológico

Esta canción inicia con el coro que tiene el siguiente desarrollo: Aparece nuevamente una idea básica de dos compases y su consecuente respuesta. En la segunda mitad de la estrofa se puede ver que se desarrolla una fragmentación de una parte de la idea básica. Esta fragmentación se repite durante seis veces y conforma la continuación melódica. Esta misma estructura se mantiene en todos los coros variando solo la letra.

Coro:

The image shows a musical score for a chorus in G major. The first line of music (measures 5-8) is annotated with 'idea básica' (measures 5-6), 'frag' (measure 7), and 'respuesta' (measures 7-8). The lyrics are: '5 QUIE-RO ARRE-GLAR TO-DO-LO QUE HI-CE MAL TO-DO LO QUE ES-CON- DI HASTA DE MI'. Below the first line, the word 'continuación' is written under a bracket spanning measures 5-8. The second line of music (measures 9-12) is annotated with 'frag...' (measures 9-10) and 'respuesta' (measures 11-12). The lyrics are: '9 QUIE-RO CON-TAR LO QUE YO SO-LO SE UH PER-DON VIC TOR SUEI RO TAM-BIEN SE'.

En las estrofas en cambio el desarrollo melódico se forma por el establecimiento de una idea básica y su respuesta (cada una de dos compases). Luego de esto se repite el material melódico de manera exacta en la idea básica y con variaciones en la respuesta.

Estrofa:

The image shows a musical score for a verse in G major. The first line of music (measures 13-16) is annotated with 'idea básica' (measures 13-14) and 'respuesta' (measures 15-16). The lyrics are: '13 VE QUE PA-RA AL-GO U-SE LA CU-CHA-RA POR QUE NOEN CUEN-TROSO PA POS-TRE YEN SA-LA DA HAY'. The second line of music (measures 17-20) is annotated with 'idea básica (repetición exacta)' (measures 17-18) and 'repetición variada de respuesta' (measures 19-20). The lyrics are: '17 BO-TE-LLAS VA-CIAS DE MAR - CAS EX-TRA-NAS LAS DE-BO HA-BER TO-MA-DO U QUESE-SA-CA'.

En la parte final se encuentra una variación en la frase de la estrofa con el propósito de preparar el final del tema. Al igual que en las otras estrofas se puede ver una idea básica que se responde y que al momento de re exponerse nuevamente, lo hace de manera cadencial para estar dentro de la armonía y concluir en dos compases. Así, esta estrofa final tiene seis compases.

Parte final:

The image shows a musical score for the final part of a song. It consists of two staves of music in treble clef, with lyrics written below the notes. The first staff is divided into two sections: 'idea básica' (measures 45-48) and 'respuesta' (measures 49-52). The second staff is labeled 'repetición cadencial' (measures 49-52) and shows a variation of the first staff's melody. The lyrics are: '45 DA - ME DA - ME DA - ME UN PO CO DETUA MOR. YO A CAM - BIO TEO - FRES COU - UNA MON - TA - NA DEHORROR' and '49 DA - ME DA - ME DA - ME UN PO CO DETUA MOR.'.

2.3.5.2 Análisis de la relación de las notas de la melodía con respecto al acorde.

La melodía del coro empieza en la quinta del acorde, una nota que da una sensación de firmeza y estabilidad. Luego pasa por la raíz, nuevamente la quinta y finaliza en la tercera del último acorde (sensible ya que es de tipo dominante).

En la segunda parte la melodía inicia en la raíz de acorde y se mantiene así hasta pasar por la quinta y terminar nuevamente con la tensión que produce la tercera nota del acorde dominante final.

Sí se puede ver que ambas frases no resuelven en su final. El coro deja constantemente la sensación de expectativa.

Coro:

5 QUIE-RO ARRE-GLAR TO-DO-LO QUE HI-CE MAL TO-DO LO QUE ES-CON- DI HASTA DE MI

9 QUIE-RO CON-TAR LO QUE YO SO-LO SE UH PER-DON VIC TOR SUEI RO TAM-BIEN SE

En el caso de las estrofas se ve que los grados utilizados son distintos. La melodía empieza en la tercera nota del acorde para luego ir a la quinta, en la repetición de esta idea básica comienza igual pero termina en la novena del último acorde creando mucha tensión. En la re-exposición sucede lo mismo a diferencia que pasa por la raíz del último acorde pero solo por un pequeño momento.

Estrofa:

13 VE QUE PA-RA AL-GO U-SE LA CU-CHA-RA POR QUE NOEN CUEN-TROSO PA POS-TRE YEN SA-LA DA HAY

17 BO-TE-LLAS VA-CIAS DE MAR - CAS EX-TRA-NAS LAS DE-BO HA-BER TO-MA-DO U QUESE-SA-CA

Así, en las estrofas casi no hay uso de la raíz a diferencia del coro donde aparece en varias ocasiones posiblemente para dar mayor estabilidad. Ambas melodías no resuelven al final.

2.3.5.3 Análisis de curva

Respecto a la curva de la melodía del coro se puede ver poco movimiento al principio. En la respuesta apenas sube un tono pero luego baja drásticamente un intervalo de sexta para en la última nota ascender una quinta y dar mayor énfasis al final de la frase.

Coro:

The image shows two staves of musical notation for the chorus. The first staff starts at measure 5 and ends at measure 8. The second staff starts at measure 9 and ends at measure 12. Red lines above the notes indicate the melodic curve, showing a slight rise followed by a sharp fall and a final rise. Chords are labeled above the staves: C, G, Amin, E7 in the first staff; F, G, C, E7 in the second staff. The lyrics are written below the notes.

5 QUIE-RO ARRE-GLAR TO-DO-LO QUE HI-CE MAL TO-DO LO QUE ES-COM- DI HASTA DE MI

9 QUIE-RO CON-TAR LO QUE YO SO-LO SE UH PER-DON VIC TOR SUEI RO TAM-BIEN SE

En las estrofas hay mayor movimiento melódico. Las curvas son más evidentes, las notas un poco más largas y el registro más agudo.

Estrofa:

The image shows two staves of musical notation for the verse. The first staff starts at measure 13 and ends at measure 16. The second staff starts at measure 17 and ends at measure 20. Red lines above the notes indicate the melodic curve, showing a clear rise and fall. Chords are labeled above the staves: A, D, A, G in the first staff; A, D, A, G in the second staff. The lyrics are written below the notes.

13 VE QUE PA-RA AL-GO U-SE LA CU-CHA-RA POR QUE NOEN CUEN-TROSO PA POS-TRE YEN SA-LA DA HAY

17 BO-TE-LIAS VA-CIAS DE MAR - CAS EX-TRA-NAS LAS DE-BO HA-BER TO-MA-DO U QUESE-SA-CA

2.3.5.4 Análisis armónico

La armonía de “El Salmón” está conformada principalmente por triadas y el ritmo armónico es de un acorde por compás. Existe una importante modulación

en el *intro* y en el *outro*. En estas partes la armonía se desarrolla en el modo mixolídio de La y utiliza el grado bVII como pivote para modular hacia el Do mayor del inicio del coro.

The image shows a musical score for guitar in 4/4 time, divided into six systems. Each system consists of a guitar staff with chord diagrams and a vocal line with lyrics. The chords are labeled with Roman numerals and letter names. The lyrics are in Spanish and describe a story of regret and confession.

System 1: Chords: I (A), IV (D), I (A), bVII (G). Measure 1: QUIE-RO ARRE-GLAR TO-DO-LO QUE HI-CE MAL TO-DO LO QUE ES-CON- DI HASTA DE MI

System 2: Chords: I (C), V (G), vi (Amin), III7 (E7). Measure 5: QUIE-RO CON-TAR LO QUE YO SO-LO SE UH PER-DON VIC TOR SUEI RO TAM-BIEN SE

System 3: Chords: IV (F), V (G), I (C), III7 (E7). Measure 9: VE QUE PA-RA AL-GO U-SE LA CU-CHA-RA POR QUE NOEN CUEN-TROSO PA POS-TRE YEN SA-LA DA HAY

System 4: Chords: I (A), IV (D), I (A), bVII (G). Measure 13: BO-TE-LLAS VA-CIAS DE MAR-CAS EX-TRA-NAS LAS DE-BO HA-BER TO-MA-DO U QUESE-SA-CA

System 5: Chords: I (A), IV (D), I (A), bVII (G). Measure 17: BO-TE-LLAS VA-CIAS DE MAR-CAS EX-TRA-NAS LAS DE-BO HA-BER TO-MA-DO U QUESE-SA-CA

La armonía del coro es mayormente tonal funcional en la tonalidad de Do mayor. Tan solo aparece al final un acorde de prestación modal que da mayor tensión a la progresión.

El movimiento armónico en todo el tema es de relajación y tensión en cada compás respectivamente. En la mitad del coro el compositor elige ir al cuarto grado para extender la estructura de la parte pero de todas maneras mantiene la dinámica de resolución y tensión antes mencionada.

2.3.5.5 Análisis estructural

Con respecto a la estructura se puede ver que existen tres partes fundamentales en la canción: el coro, las estrofas y el *intro* y *outro* (que tiene una gran similitud). Al empezar se tiene un *intro* con un *riff* de guitarra dentro de la armonía de las estrofas. Luego de esto el canto comienza con el coro que tiene el doble de duración de una estrofa (ya que se repite dos veces).

SCORE **EL SALMON** ANDRES CALAMARO

The musical score for "El Salmon" is presented in a guitar-friendly format. It consists of two systems of staves. The first system includes the Intro (measures 1-8) and the first Chorus (measures 9-16). The second system includes the Verse (measures 17-24), the second Chorus (measures 25-32), and the second Verse (measures 33-40). The chords are clearly marked above and below the staves, and the melody is written in a simple, accessible style.

INTRO: 8

CORO: 16

ESTROFA: 8

CORO: 16

ESTROFA: 8

The image shows a musical score for a piece titled "EL SALMON". It consists of four staves. The top staff shows guitar chords: F, G, C, and E7. Below the chords are four melodic lines. The first line is the main melody, starting at measure 2. The second line is a supporting melody. The third line is a bass line. The fourth line is a bass line. The score is divided into sections: Coro: 16, Estrofa: 6, and Outro: 9. The Coro section is highlighted in orange, the Estrofa section in green, and the Outro section in yellow.

Conforme avanza la canción la misma proporción se mantiene, es decir, dos veces el coro por cada estrofa. Esto hace que el coro se vuelva muy memorable y para evitar el cansancio en el exceso de repeticiones, la letra cambia en cada coro aportando variedad. Finalmente aparece un outro con una letra de cierre y con la misma armonía del intro.

2.3.6 A Place To Be (Nick Drake)

“Place to be” es la canción de disco *Pink Moon*. Fue grabada solo con guitarra y voz. Ha sido también re versionada por varios artistas y es considerada como una de las diez mejores canciones de Drake por el periódico “*The Guardian*” (Jonze, 2014).

2.3.6.1 Análisis melódico fraseológico

Las estrofas esta formadas por una idea básica y una repetición casi idéntica de la misma. Las frases comienzan luego del tiempo tres del primer compás y concluyen antes del tercer tiempo del segundo compás. La melodía tiene varias anticipaciones y retrasos, esta es una cualidad particular de esta obra: acelerar o retrasar el fraseo melódico. Existen también varias notas de larga duración, no hay demasiada densidad rítmica y la melodía es bastante espaciada.

Estrofa:

4 **D_{MIN}⁹** idea básica **E** **AMAJ⁷** **E** **AMAJ⁷**
 WHEN I MA-AS YOUNG YOUN - GER THAN BE - FORE

6 **D_{MIN}⁹** idea básica (repetición) **E** **AMAJ⁷** **E** **AMAJ⁷**
 I NE-VER SAW THE TRUTH HAN - GING FROM THE DOOR

En el caso del coro se puede ver que existe una fragmentación del material melódico de la estrofa. Este es el inicio de la continuación que luego tiene una respuesta para concluir la frase sin resolverla. Luego nuevamente existe una repetición de la continuación y la conclusión finalmente resuelve. Esta melodía tiene más espacio y notas más largas que la estrofa. Así también el registro es más agudo.

Coro:

8 **C/E** frag. (conti) **D_{MIN}⁹** frag.
 NOW I'M OL - DER SEE IT FACE TO FACE

10 **C/E** **D_{MIN}⁹** **E** **AMAJ⁷**
 NOW I'M OL - DER GO-TTA GET UP CLEAN THE PLACE

2.3.6.2 Análisis de la relación de las notas de la melodía con respecto al acorde.

En las estrofas las notas utilizadas en un principio son tensión, como se puede ver en el gráfico la idea básica gira entorno a la oncena del acorde y en su respuesta la melodía se mueve hacia la tercera y luego hacia la quinta. En la repetición de la idea básica sucede exactamente lo mismo.

Es importante recordar que Nick Drake utiliza afinaciones distintas en la guitarra que le permiten cambiar de acorde en menos de un pulso. Esto hace que las notas puedan ser tensiones en un tiempo y cordales en otro. Sin embargo, como todo los cambios armónicos están escritos en el análisis, puede verse el grado de cada nota de la melodía respecto al acorde.

Estrofa:

The image shows two staves of musical notation for the first two lines of the verse. The first staff contains the melody for the first line of lyrics: "WHEN I WA-AS YOUNG YOUN-GER THAN BE-FORE". The second staff contains the melody for the second line: "I NE-VER SAW THE TRUTH HAN-GING FROM THE DOOR". Above the first staff, the chords are labeled as DMIN9, E, and AMAJ7. Above the second staff, the chords are labeled as DMIN9, E, and AMAJ7. Fingerings are indicated by circled numbers: 11 for the first note of the first line, 3 for the first note of the second line, and 5 for the second note of the second line.

En el caso del coro sucede lo contrario, la melodía empieza en notas estables cordales y luego pasa hacia una tensión para finalmente resolver. En el primer caso al terminar la frase, resuelve hacia la tercera luego de pasar por la oncena. Y en el segundo caso, luego retrasar la resolución al pasar por la oncena, finalmente cae en la quinta de Amaj7. En este punto es evidente la influencia de la afinación distinta de Drake ya que la quinta de Amaj7 es la raíz del el acorde tónico E, es decir, la melodía si resuelve en su tónica tan solo que en esos dos pulsos finales de último compas del coro, existe un cambio rápido entre los dos acordes: Amaj7 y E.

Coro:

8 NOW I'M OL - DER SEE IT FACE TO FACE

10 NOW I'M OL - DER GO-TTA GET UP CLEAN THE PLACE

2.3.7 Análisis de Curva

Respecto a la curva se puede observar que en las estrofas existe una pequeña curva ascendente al principio de la frase pero que posteriormente va descendiendo hasta finalmente resolver.

Estrofa:

4 WHEN I WA-AS YOUNG YOUN - GER THAN BE - FORE

6 I NE-VER SAM THE TRUTH HAN - GING FROM THE DOOR

En el caso del coro hay mayor movimiento nuevamente. El principio de la frase baja y sube rápidamente y en la segunda parte de la frase realiza el movimiento contrario al anterior. En la segunda parte la curva empieza de la misma manera pero concluye descendiendo hasta resolver.

Coro:

8 NOW I'M OL - DER SEE IT FACE TO FACE

10 NOW I'M OL - DER GO-TTA GET UP CLEAN THE PLACE

2.3.7.1 Análisis Armónico

Como se había explicado antes la armonía en las canciones de Nick tiene dependencia de la afinación especial que él utiliza. Así, ciertas áreas no pueden analizarse con un solo acorde ya que está cambiando el mismo varias veces.

Un ejemplo de esto tenemos en el *intro* de *A Place to be*. En el primer compás Drake juega entre el primer y cuarto grado de la armonía. Luego cambia hace el segundo grado menor y luego repite lo hecho en el primer compás.

En la estrofa se puede ver que inicia en el segundo grado menor y luego en el siguiente compás repite la armonía del primer compás del *intro*. A pesar de poder reconocer los acordes empleados, la sonoridad de las funciones no es tan perceptible. Este recurso puede servir mucho para crear esta sensación ambigua de las funciones tonales.

Intro y estrofa:

SCORE

I IV I IV ii9
E AMAJ⁷ E AMAJ⁷ DMIN⁹ E AMAJ⁷ E AMAJ⁷

ii9
DMIN⁹ I IV I IV
E AMAJ⁷ E AMAJ⁷

4 WHEN I WA-AS YOUNG YOUN-GER THAN BE-FORE

ii9
DMIN⁹ I IV I IV
E AMAJ⁷ E AMAJ⁷

6 I NE-VER SAW THE TRUTH HAN-GING FROM THE DOOR

En el coro se puede ver tal vez menos movimiento armónico a diferencia de la estrofa. El primer acorde del coro es una inversión del acorde tónico sin embargo puede llegar a sentirse como un dominante, hay que recordar que el tercer grado menor suele tener esa función al contener la séptima (sensible) como una de sus notas.

En la siguiente parte la armonía se dirige al segundo grado menor creando una resolución deceptiva. En la segunda mitad sucede lo mismo con la diferencia de que en el último compás, en los dos últimos tiempos resuelve a tónica y se mantiene en este juego entre primer y cuarto grado tal cual las estrofas y el *intro*.

Coro:

I/iii
E/G[#] iiimin9
DMIN⁹

8 NOW I'M OL - DER SEE IT FACE TO FACE

I/iii
E/G[#] iiimin9 I IV
DMIN⁹ E AMAJ⁷

10 NOW I'M OL - DER GO-TTA GET UP CLEAN THE PLACE

2.3.7.2 Análisis Estructural

En cuanto a la estructura esta canción es una de las que presentan mayor novedad. Nick Drake juega mucho entre las partes y crea formas poco convencionales como por ejemplo un intro de tres compases o un puente de cinco. La afinación de la guitarra le permite cambiar de función tonal en cada pulso del compás haciendo así, que la tensión aparezca o desaparezca constantemente.

Los coros y las estrofas se mantienen en grupos de cuatro compases. La forma va intercalando estrofas, coros y puentes consecutivamente.

SCORE **A PLACE TO BE** **NICK DRAKE**

The image displays a musical score for the song "A Place to Be" by Nick Drake. The score is written for guitar and includes chord diagrams and melodic lines. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 12/8. The score is divided into sections: Intro (3 measures), Verse (4 measures), Chorus (4 measures), Bridge A (3 measures), Verse (4 measures), Chorus (4 measures), and a final section (4 measures). The chords used are E, A7, Dmin9, E/G#, and Dmin9. The melodic lines are written in treble clef with a key signature of three sharps. The score is annotated with structural labels: INTRO: 3, ESTROFA: 4, CORO: 4, PUENTE A: 3, ESTROFA: 4, and CORO: 4.

INTRO: 3

ESTROFA: 4

CORO: 4

PUENTE A: 3

ESTROFA: 4

CORO: 4

A PLACE TO BE

2 E A7 E A7 E A7 E A7

23 E A7 E Dm9 E A7 E A7

24

26

32

36 E A7 E A7 Dm9 E A7

38

PUENTE B: 5

ESTROFA: 4

CORO: 4

OUTRO: 2

3 Capítulo III: Composiciones

En este capítulo se mostrarán las composiciones creadas bajo el proceso creativo del aislamiento. Para dichas composiciones se han utilizado varios elementos encontrados en los análisis de las obras creadas en aislamiento de los artistas: Bob Dylan, Andrés Calamaro y Nick Drake. Los patrones encontrados sirvieron de guía de muchos aspectos para la creación del presente portafolio.

3.1 Patrones encontrados

Dentro de los análisis de las obras se han encontrado distintos elementos en común. Entre ellos tenemos:

- Canciones de temáticas personales y existenciales.-

Los tres artistas eligieron aislarse al encontrarse en distintas dificultades personales. Es inevitable ver en su obra dichas dificultades sean

expresadas. Nick Drake en un estado depresivo agudo buscaba tanto la soledad que la demostró en disco donde está completamente solo, “*now I’m weaker than the palest blue*” (Drake, 2008) es un ejemplo de su estado. Así también Dylan atravesaba uno de los episodios más estresantes de su carrera y su canción *I shall be realized* habla acerca de ello. Por su parte Andrés Calamaro buscó la soledad y el aislamiento como parte de un proceso creativo arriesgado y agresivo.

- Melodías de longitud no convencional.-

Se encontraron varias melodías que duran un número de compases poco común. A veces frases siete compases o puentes de cinco compases que se desenvuelven naturalmente dentro la canción. Se ha visto que la armonía cumple un rol muy importante si se desea desarrollar melodías de este tipo.

- Armonías mayormente tonal funcionales.-

Aunque existen varios ejemplos de modulaciones o prestaciones, en su mayoría las canciones son tonal-funcionales. Las prestaciones aparecen esporádicamente y su función en la mayoría de casos es para dar variedad a una parte específica.

- Forma.-

En cuanto a la forma se encontró que existe poco uso de puentes o *bridge*. Como por ejemplo en *Million dollar bash*, *Place to be*, *Pink moon*, *Quinn the eskimo* y *El salmón*; hay un coro repetitivo y distintas estrofas con diferentes letras cada una. Como característica adicional del género, se debe decir que hay una importante cantidad de letra en cada canción.

Existen como máximo tres partes por cada canción y normalmente luego de cada estrofa se va al coro. Así se establece más y se vuelve más fácil de recordar.

- Notas de la melodía respecto al acorde.-

En todos los casos la melodía utilizaba en parte tensiones o retrasos de resolución en las estrofas, esto puede ser con fin de causar mayor expectativa. Luego en los coros las resoluciones eran directas y se utilizaba más notas cordales.

- Material musical repetitivo.-

En todas las obras hay varios elementos que se repiten constantemente. A veces es la rítmica, a veces la armonía, a veces la letra o cualquier otro elemento compositivo. Pero si algún elemento se repite es necesario que otro cambie. Así, si en una canción la melodía era idéntica, la letra cambiaba. Los tres compositores son artistas populares y en la música popular es muy importante repetir ciertos elementos para volver memorable el material musical.

- Fertilidad creativa.-

En los tres ejemplos encontramos que el aislamiento dio fluidez a la creatividad. El silencio y el espacio al parecer pueden ser grandes aliados para la concentración. Por ejemplo Bob Dylan componía en esta etapa casi sobre la marcha de los ensayos (Reviriego, 2014) entre *jams* e improvisaciones nacieron muchas de las canciones que componen el *Bootleg series* que se ha analizado.

A continuación se presentarán las canciones creadas:

3.2 Guitarra perdón

Esta canción es un pedido simbólico al instrumento por una respuesta creativa. Nace después de pasar largo tiempo buscando una melodía o una

idea para componer. Tiene un *intro* que busca generar tensión para luego relajar en el ingreso de la melodía de la estrofa.

La armonía es tonal funcional con el uso de una prestación al final de frase de cada coro. El desarrollo fraseológico es similar al de la canción *Pink moon* ya que se establece una idea básica, la repite en modo de respuesta, existe una tercera repetición (salida) y una conclusión final.

PERDON GUITARRA

ESTROFA

PERDONA SI VUELVE TRISTE A GOLPEAR LA PUERTA ROJA
PERO EL CORAZÓN NO DUDA Y PIDE PASAR
SE QUE LAS PROMESAS QUE ANTES GRITÉ SE HAN QUEDADO CORTAS
PERO EL CORAZÓN NO DUDA Y PIDE PASAR

CORO

AY GUITARRA TE PIDO PERDÓN
TE PIDO LLUVIA
AY GUITARRA TE PIDO PERDON

AY GUITARRA TE PIDO PERDON
TE PIDO LLUVIA
AY GUITARRA TE PIDO PERDON

ESTROFA II

LO SUPE HACE TIEMPO NO HAY COMO UN BESO TIEMPO
CURA DE TODITO EL MAL
ESE VIEJO HORMIGUEO ACARICIA MI ALMA
ME VUELVE ATENTO
LENTO EL BESO ATENTO AL FIN EL UNIVERSO

CORO

AY GUITARRA TE PIDO PERDON
TE PIDO LLUVIA
AY GUITARRA TE PIDO PERDON

AY GUITARRA TE PIDO PERDON
TE PIDO LLUVIA
AY GUITARRA TE PIDO PERDON

SCORE

PERDON GUITARRA

ANDRES DELGADO
ANDRES DELGADO

Musical score for the first system, featuring five staves:

- BARITONO**: Treble clef, 6/8 time signature, rests.
- CLASSICAL GUITAR**: Treble clef, 6/8 time signature, chords. Dynamics: *p* to *mf*.
- BASS**: Bass clef, 6/8 time signature, eighth notes. Dynamics: *mp* to *mf*.
- CAJIN**: Percussion, 6/8 time signature, rhythmic patterns. Dynamics: *mp* to *mf*.
- SHAKERS**: Percussion, 6/8 time signature, rhythmic patterns. Dynamics: *mp* to *mf*.

Musical score for the second system, featuring five staves:

- FL.**: Treble clef, 6/8 time signature, rests.
- CL. GTR.**: Treble clef, 6/8 time signature, chords. Dynamics: *p*.
- BASS**: Bass clef, 6/8 time signature, eighth notes. Dynamics: *mp*.
- CAJIN**: Percussion, 6/8 time signature, rhythmic patterns. Dynamics: *mp*.
- SH.**: Percussion, 6/8 time signature, rhythmic patterns. Dynamics: *mp*.

2 PERDON GUITARRA

FL. *mf* PER DO-NA SI VUEL-VO TRIS - TEA GOL-PEAR LA
 E MIN A MIN⁷

CL. GTR. *mf* *mp*

BASS *mf* *mf*

SH. *mf*

FL. 10 PUE - TA RO - JA PE - ROEL CO - RA - ZON NO DU - DAY QUI - RE PA - SAR SE

CL. GTR. 10 C E MIN E MIN A MIN⁷ C

BASS 10

SH. 10

PERDON GUITARRA

3

FL. *13* QUE LAS PRO - ME SAS QUEAN - TES GRI - TE SEAN - QUE - DA - DO COR - TAS PE -

CL. GTR. *13*

BASS

SH. *13*

E MIN **A MIN⁷** **C** **E MIN**

FL. *15* ROEL CO - RA ZON NO DU ___ DAV PI - DE PA - SAR ___

CL. GTR. *15*

BASS

SH. *15*

E MIN **A MIN⁷** **C**

mp

p

mp

mp

mp

4 PERDON GUITARRA

FL. 18 *AV Gf*

CL. GTR. 18

BASS

SH. 18

FL. 21 TA - RRA TE PI - DO PER - DON TE PI - DO LLU - VIA HAY OGUI - TA - RRA TE PI - DO PER - DON UH -

CL. GTR. 21 *mp* G C A7 G D

BASS *mf*

SH. 21 *mf*

PERDON GUITARRA

5

FL. 24 HAY GUI - TA - RRA TE - PI-DO PER-DON TE - PI-DO LLU - VIA - HAY GUI-

CL. GTR. 24 C G D C A7

BASS

SH. 24

FL. 27 TA - RRA TE - PI-DO PER-DON UH

CL. GTR. 27 G D C E MIN9

BASS

SH. 27

p

mf

mf

p

mf

6 PERDON GUITARRA

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 30-32) features a Flute (FL.) line with a melodic line, a Clarinet/Guitar (CL. GTR.) line with chords, a Bass line with a steady eighth-note pattern, and a Shofar (SH.) line with a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The second system (measures 33-35) continues the same instrumentation. Chord changes are indicated above the CL. GTR. line: E MIN⁹/G, B MIN⁷, E MIN⁹, E MIN⁹/G, and B MIN⁷. Measure numbers 30, 33, and 36 are placed at the beginning of their respective systems.

PERDON GUITARRA

7

FL. ³⁶ *mp* LO SU-PEHA-CE TIEM-PO NOHAY CO-MOUN-BE - SO TU - YO

CL. GTR. ³⁶ E MIN⁷ C

BASS *mp*

SH. ³⁶ *mp*

FL. ³⁹ CU - RA DE TO-DITOELMAL E-SE VIE-JOR-MI-GUEO A-CA-RI CIA MI AL - MA

CL. GTR. ³⁹ E MIN⁷ C E MIN⁷ A MIN⁷

BASS

SH. ³⁹

8 PERDON GUITARRA

FL. *f*
 4.2 ME VUEL - VEA TEN - TO LEN - TOEL BE - SOA - BIER - TOAL FIN EL U - NI - VER - SO HAY GUI

CL. GTR.
 4.2 C EMIN⁷ EMIN⁷ C

BASS

SH. *f*

FL. *f*
 4.5 TA - RRA TE PI DO PER - DON TE PI - DO LLU VIA HAY GUI - TA - RRA TE PI - DO PER - DON UH

CL. GTR. *mp*
 4.5 G C A⁷ G D

BASS

SH. *mf*
mf

PERDON GUITARRA

9

FL. ⁴⁸ HAY GUI - TA - RRA TE PI-DO PER-DON TE PI-DO LLU - VIA HAY GUI-

CL. GTR. ⁴⁸ C G D C A⁷

BASS ⁴⁸

SH. ⁴⁸

FL. ⁵¹ TA - RRA TE PI-DO PER-DON UH... HAY GUI - TA - RRA TE PI-DO PER-DON TE

CL. GTR. ⁵¹ G D C G D

BASS ⁵¹

SH. ⁵¹

10 PERDON GUITARRA

FL. 54 PI-DO LLU - VIA HAY GUI - TA - RRA TE PI-DO PER-DON UH...

CL. GTR. 54 C A⁷ G D C

BASS 54

SH. 54

FL. 57

CL. GTR. 57 *p* E MIN⁹ E MIN⁹/G B MIN⁷

BASS 57 *mp*

SH. 57 *mp*

PERDON GUITARRA 11

The musical score is arranged in four staves. The top staff is for Flute (FL.) in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is for Clarinet/Guitar (CL. GTR.) in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The third staff is for Bass in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is for Shofar (SH.) in two-line notation with a key signature of one sharp (F#). The score consists of four measures. The first measure has a Flute melody starting on G4, followed by a Clarinet/Guitar chord of E minor 9 (E MIN⁹) and a Bass line starting on G2. The second measure has a Flute melody starting on A4, followed by a Clarinet/Guitar chord of E minor 9/G (E MIN⁹/G) and a Bass line starting on A2. The third measure has a Flute melody starting on B4, followed by a Clarinet/Guitar chord of B minor 7 (B MIN⁷) and a Bass line starting on B2. The fourth measure has a Flute melody starting on C5, followed by a Clarinet/Guitar chord of B minor 7 (B MIN⁷) and a Bass line starting on C3. The Shofar part consists of rhythmic patterns of eighth notes with accents, corresponding to the chords above. A 'RIT.' (Ritardando) marking is placed above the third measure of the Clarinet/Guitar staff.

FL.

CL. GTR.

BASS

SH.

E MIN⁹ E MIN⁹/G B MIN⁷ RIT.

3.3 Lo que no podré decirte.

Esta composición tiene elementos fraseológicos similares a la canción *Place to be* de Nick Drake. Las ideas básicas de la melodía de la estrofa se repiten idénticamente cambiando solo el texto.

La curva tiene elementos de la melodía del tema *Pink Moon* ya que en la idea básica es ascendente y en la conclusión descendente resolviendo al final.

En cuanto a los grados de la melodía en relación al acorde se han utilizado algunos recursos del análisis. La melodía de las estrofas retrasa su resolución al final de la frase y en los coros se utilizan varias notas cordales así como también la resolución a la tónica.

LO QUE NO PODRÉ DECIRTE

CORO

HOY EL CAMINO DE TUS LATIDOS DECIDIÓ
DEJARME
TAL VEZ ESTAS LAGRIMAS DIGAN TODO LO QUE YO
NO PODRÉ DECIRTE

ESTROFA

LEVANTO UNA ORACIÓN
EN LA TORMETA DE LA TARDE
NO LEVANTES LA VOS
ASÍ NO VAMOS A NINGUNA PARTE

ESTROFA II

EL HILO SE ROMPIÓ
EL LAVERINTO FUE MUY GRANDE
EL TIEMPO NO ALCANZÓ
EL PERDÓN LLEGO MUY TARDE

CORO (X2)

HOY EL CAMINO DE TUS LATIDOS DECIDIÓ
DEJARME
TAL VEZ ESTAS LAGRIMAS DIGAN TODO LO QUE YO
NO PODRÉ DECIRTE

ESTROFA 3

LEVANTO UNA ORACIÓN
EN EL COMIENZO DE ESTE DÍA
ESCRIBO UNA CANCIÓN
Y NO ME RINDO TODAVÍA

SCORE

LO QUE NO PODRE DECIRTE

ANDRES DELGADO
ANDRES DELGADO

VOICE

MANDOLIN

CLASSICAL GUITAR

DRUM SET

f HOY

p
D

RASGADO SIMILAR
mf

f

4

EL CA - MI - NO DE TUS LA - TI - DOS DE - CI - DIO. DE -

MND.

CL. GTR.

D. S.

4

A E

2 **LO QUE NO PODRE DECIRTE**

9 JAR - ME TAL - VEZ ES - TAS

M.D.N. 9 F#MIN D

CL. GTR. 9

D. S. 9

13 LA - GRI - MAS DI - GAN TO - DO LO QUE YO NO PO - DRE DE -

M.D.N. 13 A E

CL. GTR. 13

D. S. 13

LO QUE NO PODRE DECIRTE

3

17 CIR - - TE

M.D.N.

17 F#MIN F#MIN

CL. GTR.

D. S.

17

21 *mf* LE - VAN TOUN - AO - RA CION EN LA TOR - MEN - TA DE LA

M.D.N.

21 B MIN⁷ A

CL. GTR.

mp

D. S.

21 *mf*

4 LO QUE NO PODRE DECIRTE

25 TAR - DE.

MDN.

CL. GTR.

D. S.

25

29 NO LEVAN - TES LA VOZ A - SI NO VA MOS A NIN - GUN - NA PAR - TE.

MDN.

CL. GTR.

D. S.

29

LO QUE NO PODRE DECIRTE

5

34

EL HI-LO

Mdn.

34

E SUS E E E SUS E B MIN⁷

Cl. Gtr.

D. S.

34

38

SE ROM - PIO EL LA-BE RIN - TO FUE MUY GRAN - DE

Mdn.

38

A E SUS

Cl. Gtr.

D. S.

38

Detailed description: This is a musical score for the song 'Lo que no podre decirte'. It consists of two systems of music. The first system covers measures 34 to 38. The second system covers measures 38 to 42. The score is arranged for four instruments: a vocal line (top), Mandolin (Mdn.), Classical Guitar (Cl. Gtr.), and Double Bass (D. S.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The vocal line has lyrics in Spanish. The guitar parts include chord diagrams and specific chord names like 'E SUS', 'E', 'B MIN⁷', 'A', and 'E SUS'. The double bass part provides a steady rhythmic accompaniment.

6 LO QUE NO PODRE DECIRTE

EL TIEM-PO

MDN.

CL. GTR.

D. S.

42

E E SUS E B MIN⁷

NOAL - CAN - ZO EL PER - DON LLE - GO MUY TAR - DE

MDN.

CL. GTR.

D. S.

46

A E SUS

46

Detailed description: This is a musical score for a song titled "Lo que no podre decirte". The score is arranged for four instruments: a vocal line (top), Mandolin (MDN.), Classical Guitar (CL. GTR.), and Double Bass (D. S.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 6/8. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 42 and ends at measure 45. The vocal line has lyrics "EL TIEM-PO". The guitar parts include chords E, E SUS, E, and B MIN⁷. The second system starts at measure 46 and ends at measure 49. The vocal line has lyrics "NOAL - CAN - ZO EL PER - DON LLE - GO MUY TAR - DE". The guitar parts include chords A and E SUS. The double bass part provides a steady bass line throughout.

LO QUE NO PODRE DECIRTE

7

50 TAR - DE *f* HOY

Mdn. E ESUS E *p* D

Cl. Gtr. *mf*

D. S. *f*

54 EL CA - MI - NO DE TUS LA - TI - DOS DE - CI - DIO. DE -

Mdn. A E

Cl. Gtr.

D. S.

54

Detailed description: This is a musical score for a song. It consists of four staves: Vocal, Mandolin (Mdn.), Classical Guitar (Cl. Gtr.), and Double Bass (D. S.). The key signature has two sharps (F# and C#). The vocal line starts at measure 50 with the lyrics 'TAR - DE' and 'HOY' (with a forte 'f' dynamic). The Mandolin part has chords E, ESUS, E, and D, with a piano 'p' dynamic at the end. The Classical Guitar part has a mezzo-forte 'mf' dynamic. The Double Bass part has a forte 'f' dynamic. The second system starts at measure 54 with the lyrics 'EL CA - MI - NO DE TUS LA - TI - DOS DE - CI - DIO. DE -'. The Mandolin part has chords A and E. The Classical Guitar part has a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks. The Double Bass part continues with a rhythmic pattern.

8 **LO QUE NO PODRE DECIRTE**

59 JAR - ME _____ TAL - VEZ ES - TAS

MDN. 59 F#MIN D

CL. GTR. 59

D. S. 59

63 LA - GRI - MAS DI - GAN TO - DO LO QUE YO NO PO - DRE DE -

MDN. 63 A E

CL. GTR. 63

D. S. 63

LO QUE NO PODRE DECIRTE

9

67 CIR - TE HOY EL CA -

Mdn. 67 F#MIN7 D

Cl. Gtr. 67

D. S. 67

71 MI - NO DE TUS LA - TI - DOS DE - CI - DIO. DE - JAR - ME

Mdn. 71 A E F#MIN7

Cl. Gtr. 71

D. S. 71

Detailed description: This is a musical score for the song 'Lo que no podre decirte'. It consists of four staves: vocal line, Mandolin (Mdn.), Classical Guitar (Cl. Gtr.), and Double Bass (D. S.). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system covers measures 67-70, with lyrics 'CIR - TE HOY EL CA -'. The second system covers measures 71-74, with lyrics 'MI - NO DE TUS LA - TI - DOS DE - CI - DIO. DE - JAR - ME'. Chord symbols are provided for the Mandolin and Classical Guitar parts. The Mandolin part features a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The Classical Guitar part features a rhythmic pattern of eighth notes with some muted notes. The Double Bass part features a rhythmic pattern of eighth notes and chords.

10

LO QUE NO PODRE DECIRTE

Musical score for the song "Lo que no podre decirte". The score is arranged for four instruments: Voice, Mandolin (MDN.), Classical Guitar (CL. GTR.), and Double Bass (D. S.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems, each starting at measure 76 and 80 respectively.

System 1 (Measures 76-79):

- Vocal Line:** TAL - VEZ ES - TAS LA - GRI - MAS DI - GAN
- Mandolin:** Chords D and A.
- Classical Guitar:** Rhythmic accompaniment with 'x' marks on the strings.
- Double Bass:** Rhythmic accompaniment.

System 2 (Measures 80-83):

- Vocal Line:** TO - DO LO QUE YO NO PO - DRE DE - CIR - TE
- Mandolin:** Chords E and F#MIN7.
- Classical Guitar:** Rhythmic accompaniment with 'p' (piano) dynamic marking.
- Double Bass:** Rhythmic accompaniment with 'p' (piano) dynamic marking.

LO QUE NO PODRE DECIRTE

11

85

M.D.N.

85

mf *mp* *f*

CL. GTR.

f

B^{MIN}7 A E

D. S.

85

mf

89

M.D.N.

89

p *f*

CL. GTR.

B^{MIN}7 A E F^{#MIN}7

D. S.

89

12 LO QUE NO PODRE DECIRTE

The musical score is divided into two systems, each starting at measure 93 and 97 respectively. The key signature is two sharps (F# and C#). The vocal line (top staff) consists of a single melodic line. The piano accompaniment (Mdn.) features chords of B minor 7, A, and E, with dynamics ranging from piano (p) to forte (f). The guitar (Cl. Gtr.) part is a rhythmic accompaniment with a consistent pattern of eighth notes. The double bass (D. S.) part provides a steady bass line with eighth notes.

93

Mdn.

93

p *f*

B_{MIN}⁷ A E

Cl. Gtr.

D. S.

93

97

Mdn.

97

p *f*

B_{MIN}⁷ A E

Cl. Gtr.

D. S.

97

LO QUE NO PODRE DECIRTE

100 *mf*

M.D.N.

100 *F#MIN7*

CL. GTR.

mp *p*

D. S.

100 *mf* *mp*

104 *p* LE-VANTOUN - AO - RA - CION _____ EN LA TOR - MEN - TA - DES - TE DI - A

M.D.N.

104

CL. GTR.

p *B MIN7* *A* *E*

D. S.

104

14 **LO QUE NO PODRE DECIRTE**

109 ES - CRI - BOUN -

M.D.N.

109

E B MIN⁷

CL. GTR.

D. S.

109

113 A - CAN - CION NO ME RIN - DO TO - DA - VI - A.

M.D.N.

113

A F# MIN⁷

CL. GTR.

p

D. S.

113

Detailed description: This is a musical score for a song. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 109 and includes a vocal line, a piano (M.D.N.) line, a guitar (CL. GTR.) line, and a drum (D. S.) line. The vocal line has lyrics 'ES - CRI - BOUN -'. The piano and guitar parts feature chords E and B MIN⁷. The second system starts at measure 113 and includes a vocal line, a piano (M.D.N.) line, a guitar (CL. GTR.) line, and a drum (D. S.) line. The vocal line has lyrics 'A - CAN - CION NO ME RIN - DO TO - DA - VI - A.'. The piano and guitar parts feature chords A and F# MIN⁷. The guitar part includes a dynamic marking *p* (piano). The drum part is marked 'D. S.' (Dry Snare).

3.3.1 Riodio

Para esta composición se utilizó el recurso de fragmentación de la idea básica para la continuación que se encuentra en el coro de la canción *I shall be released* de Bob Dylan. La idea básica se expone y luego se toma el fragmento final para desarrollar el resto de la idea y al final agregar más material para concluirla. Esto se utilizó en la estrofa de la canción.

La densidad rítmica de la melodía de todo el tema es similar a la de la canción *Pink moon* en cuanto hay mayor densidad en las estrofas y más espacio en el coro.

Armónicamente la canción busca tener similitudes con las canciones de Nick Drake. A pesar de no utilizar la misma afinación por limitaciones interpretativas se buscó tener un pedal armónico como sucede en las canciones del artista. La afinación particular de Drake le permite cambiar de acorde presionando solo una cuerda, esta cualidad guitarrística también se buscó reproducir dentro de la afinación tradicional de la guitarra.

RIODIO

ESTROFA

ALZO LA GUARDIA CIERRO LOS OJOS NO ESTOY
ME VOY
ME LLEVA EL RIO

ESTROFA II

GUARDO RAZON EXCUSAS PERFECTAS
LADRÓN
MATÓN
PREPAREN LA CUERDA

CORO (X2)

RIODIO RIODIO
RIODIO
RIODIO

ESTROFA

LA GRAN PRESIÓN ME EMPUJA NO TERMINA NUNCA
ME AHOGA
APRIENTO LOS DIENTES

ESTROFA II

LA CALMA ACABA NO PARECE HUMANA
EUFORIA
EN LA RABIA

CORO (X2)

RIODIO RIODIO
RIODIO RIODIO

SCORE

RIODIO

ANDRES DELGADO
ANDRES DELGADO

VOICE 1

VOICE 2

CLASSICAL GUITAR 1

CLASSICAL GUITAR 2

CL. GTR. 1

CL. GTR. 2

2

RIOBIO

11 TOY ME VOY ME LLE - VA EL

11 Dsus4 DMAJ7sus A7b9

16 RI - O GUAR-DO RA-ZON ES CU-SAS PER-FEC TAS LA - DRON MA-

16 Cl. GTR. 1

16 Cl. GTR. 2 Dmin Dsus4

Detailed description of the musical score: The score is for the song 'RioBio'. It consists of two systems of music. The first system covers measures 11-15. The vocal line (top staff) has lyrics: 'TOY ME VOY ME LLE - VA EL'. The guitar parts (middle and bottom staves) are for Cl. GTR. 1 and Cl. GTR. 2. Chords for Cl. GTR. 1 are Dsus4, DMAJ7sus, and A7b9. Chords for Cl. GTR. 2 are Dsus4, DMAJ7sus, and A7b9. The second system covers measures 16-20. The vocal line has lyrics: 'RI - O GUAR-DO RA-ZON ES CU-SAS PER-FEC TAS LA - DRON MA-'. The guitar parts for Cl. GTR. 1 and Cl. GTR. 2 have chords Dmin and Dsus4. The guitar parts feature a rhythmic pattern of eighth notes.

RIDIO

3

21 TON PRE - PA - REN LA CUER - DA RI - O -

Cl. GTR. 1

21

D MAJ7sus A7b9 A MIN

Cl. GTR. 2

mf

26 O - DIO RI - O - O -

Cl. GTR. 1

26

C B MIN7 B b7 A MIN C

Cl. GTR. 2

Detailed description: This is a musical score for guitar and voice. It consists of two systems. The first system covers measures 21-25. The vocal line (top) has lyrics: 'TON PRE - PA - REN LA CUER - DA RI - O -'. The guitar parts are for Cl. GTR. 1 and Cl. GTR. 2. Cl. GTR. 1 has a melodic line with some grace notes and accents. Cl. GTR. 2 has a rhythmic accompaniment with chords: D MAJ7sus, A7b9, and A MIN. The second system covers measures 26-30. The vocal line has lyrics: 'O - DIO RI - O - O -'. Cl. GTR. 1 has a melodic line with accents. Cl. GTR. 2 has a rhythmic accompaniment with chords: C, B MIN7, B b7, A MIN, and C. Dynamics include 'mf' and 'mp'.

4

Riodio

The musical score is divided into two systems, each starting at measure 31 and 36 respectively. The vocal line (top staff) features lyrics: "DIO RI - O - O - DIO" in the first system and "RI - O - O - DIO" in the second system. The guitar parts consist of two staves: Cl. GTR. 1 and Cl. GTR. 2. Cl. GTR. 1 includes fret numbers (31, 36) and strumming directions (up and down arrows). Cl. GTR. 2 includes various chords: B MIN⁷, B^{b7}, A MIN, C, B MIN⁷ in the first system, and B^{b7}, A MIN, C, C^{#0} in the second system.

RIDIO

5

Musical score for measures 41-46. The score includes a vocal line and two guitar parts (Cl. GTR. 1 and Cl. GTR. 2). The vocal line starts at measure 41 with a *mp* dynamic. The guitar parts feature chords: **D^{MIN}**, **D^{SUS}**, and **D^{MAJ}7^{SUS}**. The Cl. GTR. 2 part includes a *mf* dynamic marking.

Musical score for measures 47-50. The score includes a vocal line and two guitar parts (Cl. GTR. 1 and Cl. GTR. 2). The vocal line includes the lyrics: *p* LA GRAN-PRE-SION MEEM - PU - JA NO TER-MI-NA NUN - CA. The guitar parts feature chords: **A7B9**, **D^{MIN}**, and **D^{SUS}4**. The Cl. GTR. 2 part includes a *mf* dynamic marking.

6

RIOPIO

52 MEA - HO - GA MEA - PRIE - TA LOS DIEN - TES

57 LA CAL-MA CA-BA NO PA-RE-CE-HU MAN MA NA EU FO - RIA

Cl. GTR. 1

Cl. GTR. 2

Chords: D MAJ7SUS, A7B9, D MIN, D SUS4, D MAJ7SUS

RIDIO

7

62 EN LA RA - BIA RI - O - O - DIO

62

Cl. GTR. 1

Cl. GTR. 2

A7(9) A MIN C

mf

67 RIO - O - O - DIO

67

Cl. GTR. 1

Cl. GTR. 2

B MIN⁷ B^{b7} A MIN C B MIN⁷

8

RIO

72 RIO - 0 - 0 DIO

CL. GTR. 1

CL. GTR. 2

mf

77

CL. GTR. 1

CL. GTR. 2

F G A

3.3.2 Los Reyes

En esta canción el principal objetivo fue lograr una melodía con una gran densidad rítmica similar a la que tiene *Million dollar bash* de Bob Dylan. Esta muestra tiene estrofas con mucho texto y un coro con una idea sencilla y repetitiva. En “Los Reyes” se buscó hacer lo mismo, la estrofa está cargada rítmicamente y el coro repite constantemente las mismas palabras, tiene notas más largas y deja mayores espacios.

En cuanto a la curva la referencia fue la misma. Una estrofa donde exista muy poco movimiento de curva y un coro con curvas evidentes.

La armonía se basa en un riff de guitarra tonal funcional. Existe además una prestación modal en el pre-coro. Es este aspecto también mantiene características similares a la muestra.

Otro recurso de los análisis que se ha utilizado en esta canción el desarrollo fraseológico. La estructura melódica de las estrofas tiene una idea básica que se repite cadencialmente al igual que la melodía de las estrofas de *Pink Moon*.

LOS REYES

ESTROFA

SON REMEDIO Y CURA
ASEGURA LA BANDERA
ROMPEN LA CAMISA
LUEGO CAMBIAN DE VEREDA

ESTROFA II

SON DEL MISMO TIPO
DE LA ESPECIE MÁS PERVERSA
TIENEN LA DESTREZA

PRECORO

DE DAR FE Y PONER EN LAS MIRADAS LUZ
OTRA VEZ

CORO (X2)

SI EN LOS CRUELES HAY NIVELES
ESTOS TIPOS SON LOS REYES

ESTROFA III

SE MUEREN RESUCITAN
HABLAN DE UNA NUEVA ERA
BAJE LA GUARDIA RECIBÍ UN CRUZADO

PRECORO

PERO HAY ALGO QUE NO HAS QUEBRADO AÚN

CORO(X2)

SI EN LOS CRUELES HAY NIVELES
ESOS TIPOS SON LOS REYES

2

LOS REYES

6

mf DI-CEN QUE

mf

B \flat TPT.

T. SX.

GMIN GMIN/B CMIN⁷ CMIN⁷/B GMIN GMIN/B F

E.GTR.

E.B.

f

D. S.

6

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Los Reyes'. It features seven staves. The top two staves are vocal lines, both in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The first vocal line includes the lyrics 'DI-CEN QUE' with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The third staff is for Bb Trumpet (B \flat TPT.) in treble clef. The fourth staff is for Tenor Saxophone (T. SX.) in treble clef. The fifth staff is for Electric Guitar (E.GTR.) in treble clef. The sixth staff is for Electric Bass (E.B.) in bass clef, starting with a forte (*f*) dynamic. The seventh staff is for Drums (D. S.) in a standard drum notation. Chord symbols are written below the guitar staff: GMIN, GMIN/B, CMIN⁷, CMIN⁷/B, GMIN, GMIN/B, and F. A rehearsal mark '6' is placed at the beginning of the first two vocal staves and at the end of the drum staff.

LOS REYES

3

10 SON RE-ME-DIOY CU - RA. A - SE-CU-RA LA BAN - DE - RA. A - SI SE

B \flat TPT.

T. SX.

G MIN G MIN/B

E.GTR. *mf*

E.B. *f*

D. S.

10

The musical score is arranged in a standard Western format. It includes a vocal line with lyrics, a guitar part with chords and dynamics, a bass line, and a drum part. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score is marked with measure numbers 10 and 11. The guitar part is marked with 'mf' and the bass part with 'f'. The drum part uses 'x' marks to indicate cymbal hits.

4

LOS REYES

14 ROM-PEN LA CA-MI - SA. LUE-GO-CAM-BIAN DE VE-RE - DA. SON

B \flat TPT.

T. SX.

G MIN G MIN/B

E.GTR.

E.B.

D. S.

14

Detailed description: This is a musical score for the song 'Los Reyes'. It consists of seven staves. The top staff is the vocal line, with lyrics in Spanish: 'ROM-PEN LA CA-MI - SA. LUE-GO-CAM-BIAN DE VE-RE - DA. SON'. The second staff is a blank staff. The third staff is for B \flat Trumpet (B \flat TPT.) and is also blank. The fourth staff is for Tenor Saxophone (T. SX.) and is blank. The fifth staff is for Electric Guitar (E.GTR.), showing two chords: G MIN and G MIN/B. The sixth staff is for Electric Bass (E.B.), showing a melodic line. The seventh staff is for Drums (D. S.), showing a rhythmic pattern with accents. The number '14' is written at the beginning of the first staff and at the end of the seventh staff.

LOS REYES

5

18 DEL MIS-MO TI - PO DE LAES-PE-CIE MAS FOR-VER - SA. TIE-

B \flat TPT. *mf*

T. SX. *mf*

G MIN G MIN/B

E.GTR. 18

E.B.

D. S. 18

The musical score is arranged in a grand staff format. It includes a vocal line with lyrics, a B \flat Trumpet part, a Tenor Saxophone part, an Electric Guitar part, an Electric Bass part, and a Double Bass part. The key signature is B \flat major (two flats). The tempo and dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte). The guitar part includes chord diagrams for G MIN and G MIN/B. The double bass part features a complex rhythmic pattern with accents.

6

LOS REYES

22 - NEN LA DES-TRE - ZA. DE DAR FE Y PO-NER EN LAS MI-RA - DRES LUZ.

B \flat TPT. 22 *mp*

T. SX. 22 *mp*

G MIN C MIN C \sharp O

E.GTR. 22

E.B. 22

D. S. 22

Detailed description: This is a musical score for the piece 'Los Reyes'. It consists of six staves. The top staff is the vocal line with lyrics in Spanish: '- NEN LA DES-TRE - ZA. DE DAR FE Y PO-NER EN LAS MI-RA - DRES LUZ.' The second staff is for B \flat Trumpet (B \flat TPT.), the third for Tenor Saxophone (T. SX.), and the fourth for Electric Guitar (E.GTR.). The fifth staff is for Electric Bass (E.B.), and the sixth is for Double Bass (D. S.). The score includes dynamic markings like *mp* and chord changes labeled G MIN, C MIN, and C \sharp O. The piece is marked with a '6' at the beginning, likely indicating a sixteenth-note feel or a specific tempo.

LOS REYES

7

26 *f* SIEN LOS CRUE LES HAY NI-VE LES P-SOS TI-POS SON LOS RE-

f

B \flat TPT. *f*

T. SX. *f*

D⁷ G MIN G MIN/B C MIN⁷ C MIN⁷/B

E.GTR. *f*

E.B.

D. S. *f*

26

8

LOS REYES

30 YES. SIEN LOS CRUE - LES HAY NI VE - LES ES - TOS TI - POS SON LOS RE -

B \flat TPT. 30

T. SX. 30

G MIN G MIN/B F G MIN G MIN/B C MIN⁷ C MIN⁷/B

E.GTR. 30

E.B. 30

D. S. 30

Detailed description: This is a musical score for the song 'Los Reyes'. It features a vocal line at the top with lyrics in Spanish. Below the vocal line are staves for B \flat Trumpet, Tenor Saxophone, Electric Guitar, Electric Bass, and Drums. The guitar part includes a chord progression: G MIN, G MIN/B, F, G MIN, G MIN/B, C MIN⁷, and C MIN⁷/B. The drum part shows a consistent rhythmic pattern with accents. The score is marked with a rehearsal sign '30' at the beginning of each staff.

LOS REYES

9

34

YES. SIEN LOS CRUE - LES HAY NI VE - LES - ES - TOS TI POS SON LOS RE -

B \flat TPT. 34

T. SX. 34

GMIN GMIN/B F GMIN GMIN/B CMIN⁷ CMIN⁷/B

E.GTR. 34

E.B. 34

D. S. 34

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Los Reyes' on page 9. It features a vocal line with lyrics: 'YES. SIEN LOS CRUE - LES HAY NI VE - LES - ES - TOS TI POS SON LOS RE -'. The instrumental parts include B \flat Trumpet, Tenor Saxophone, Electric Guitar, Electric Bass, and Double Bass. The guitar part includes a chord progression: GMIN, GMIN/B, F, GMIN, GMIN/B, CMIN⁷, CMIN⁷/B. The double bass part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The score is marked with measure numbers 34 at the beginning of each staff.

10 LOS REYES

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

- Vocal Line:** Treble clef, key signature of two flats. Lyrics: "YES. SIEN LOS CRUE - LES HAY NI VE - LES. E - SOS TI-POS SON LOS RE -".
- B♭ TPT.:** Treble clef, key signature of two flats. Measure 36 starts with a whole rest.
- T. SX.:** Treble clef, key signature of two flats. Measure 36 starts with a whole rest.
- E.GTR.:** Treble clef, key signature of two flats. Chords: G^{MIN}, G^{MIN}/B, F, G^{MIN}, G^{MIN}/B, C^{MIN}⁷, C^{MIN}⁷/B. Dynamic marking *f* is present.
- E.B.:** Bass clef, key signature of two flats.
- D. S.:** Drum set notation with accents and 'x' marks.

Measure 36 is indicated at the beginning of each staff.

LOS REYES

11

42

YES. SE *mf* REN RE-SU-CI - TAN. HA-BIAN DEU-NA NUE-VA E -

mf

B \flat TPT. 42

T. SX. 42

G MIN G MIN/B F G MIN G MIN/B

E.GTR. 42 *mf*

E.B. 42

D. S. 42 *mf*

Detailed description: This is a musical score for the piece 'Los Reyes'. It consists of seven staves. The top staff is the vocal line, starting at measure 42 with the lyrics 'YES. SE REN RE-SU-CI - TAN. HA-BIAN DEU-NA NUE-VA E -'. The second staff is a piano accompaniment line, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third staff is for the B-flat Trumpet (B \flat TPT.), the fourth for the Tenor Saxophone (T. SX.), and the fifth for the Electric Guitar (E.GTR.), which includes a chord chart below it: G MIN, G MIN/B, F, G MIN, G MIN/B. The sixth staff is for the Electric Bass (E.B.), and the seventh is for the Drums (D. S.), which features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The score is in a key with two flats and a 4/4 time signature.

12 LOS REYES

46 RA. BA JU ER GAR-DIA RE-CL - BIUNCRU-ZA-DO. PE-ROHAY AL -

B \flat TPT. 46

T. SX. 46

G MIN

E.GTR. 46

E.B. 46

D. S. 46

The musical score is arranged for a vocal line and a band. The vocal line consists of two staves with lyrics in Spanish. The band includes B \flat Trumpet, Tenor Saxophone, Electric Guitar, Electric Bass, and Double Bass. The score is marked with a '46' at the beginning of each staff. A 'G MIN' marking is present above the Electric Guitar staff. The Double Bass part features a complex rhythmic pattern with many accents.

LOS REYES

13

50 GO QUE NO HAS QUE-BRA-DA UN. *f* SIEN LOS CRUE-

B \flat TPT. *mp* *f*

T. SX. *mp* *f*

C^{MIN} C^{#0} D⁷

E.GTR. 50

E.B. 50

D. S. 50

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Los Reyes', page 13. It features six staves. The top staff is the vocal line with lyrics: 'GO QUE NO HAS QUE-BRA-DA UN. SIEN LOS CRUE-'. The second staff is for Bb Trumpet, the third for Tenor Saxophone, and the fourth for Electric Guitar. The fifth staff is for Electric Bass, and the sixth is for Double Bass. Dynamics include *mp* and *f*. Chord changes for guitar are C^{MIN}, C^{#0}, and D⁷. The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks.

14

LOS REYES

54 LES HAY NI VE - ES ES - TOS TI-POS SON LOS RE - YES. SIEN LOS CRUE-

B \flat TPT. 54

T. SX. 54

G MIN G MIN/B C MIN⁷ C MIN⁷/B G MIN G MIN/B F

E.GTR. 54 *f*

E.B. 54

D. S. 54

Detailed description: This is a musical score for the piece 'Los Reyes'. It consists of six staves. The top staff is the vocal line with lyrics in Spanish: 'LES HAY NI VE - ES ES - TOS TI-POS SON LOS RE - YES. SIEN LOS CRUE-'. The second staff is for B \flat Trumpet. The third staff is for Tenor Saxophone. The fourth staff is for Electric Guitar, with a dynamic marking of *f* and a series of chords: G MIN, G MIN/B, C MIN⁷, C MIN⁷/B, G MIN, G MIN/B, and F. The fifth staff is for Electric Bass. The sixth staff is for Drums, showing a complex rhythmic pattern with many accents.

LOS REYES

15

58

LES HAY NI VE - RES - ES - TOS TI-POS SON LOS RE - YES SIEN LOS CRUE-

B \flat TPT.

T. SX.

GMIN GMIN/B CMIN⁷ CMIN⁷/B GMIN GMIN/B F

E.GTR.

E.B.

D. S.

58

16

LOS REYES

62 LES HAY NI VE - LES ES - TOS TI-POS SON LOS RE - YES. SIEN LOS CRUE -

B \flat TPT. 62

T. SX. 62

G MIN G MIN/B C MIN⁷ C MIN⁷/B G MIN G MIN/B F

E.GTR. 62

E.B. 62

D. S. 62

Detailed description: This is a musical score for the piece 'Los Reyes'. It consists of six staves. The top staff is the vocal line with lyrics in Spanish: 'LES HAY NI VE - LES ES - TOS TI-POS SON LOS RE - YES. SIEN LOS CRUE -'. The second staff is for the B \flat Trumpet. The third staff is for the Tenor Saxophone. The fourth staff is for the Electric Guitar, with a chord progression: G MIN, G MIN/B, C MIN⁷, C MIN⁷/B, G MIN, G MIN/B, F. The fifth staff is for the Electric Bass. The sixth staff is for the Drums, showing a rhythmic pattern with accents and 'x' marks.

LOS REYES

17

LES HAY NI VE - LES - ES - TOS TI-POS SON LOS RE - YES.

B \flat TPT.

T. SX.

GMIN GMIN/B CMIN⁷ CMIN⁷/B GMIN GMIN/B F

E.GTR.

E.B.

D. S.

bb

Detailed description: This is a musical score for the piece 'Los Reyes' on page 17. The score is arranged for a vocal line, guitar, bass, and drums. The vocal line is in the key of B-flat major and features the lyrics 'LES HAY NI VE - LES - ES - TOS TI-POS SON LOS RE - YES.' The guitar part includes a melodic line and a chord progression: GMIN, GMIN/B, CMIN⁷, CMIN⁷/B, GMIN, GMIN/B, and F. The bass line provides a steady accompaniment, and the drum part features a consistent rhythmic pattern with accents. A double bar line with a repeat sign is present at the end of the drum part.

18

LOS REYES

VARIACIONES SOBRE FRASE PRINCIPAL

B \flat TPT.

T. SX.

SOLO

G MIN G MIN/B C MIN⁷ C MIN⁷/B G MIN G MIN/B F

E.GTR.

E.B.

D. S.

70

Detailed description: This is a musical score for the piece 'Los Reyes'. It features a guitar solo section starting at measure 70. The score is arranged for a guitar soloist and a rhythm section. The guitar soloist part is in the treble clef, starting with a forte (f) dynamic. The rhythm section includes a bass line (E.B.) in the bass clef and a double bass line (D.S.) with a snare drum. The guitar soloist part is marked 'SOLO' and 'VARIACIONES SOBRE FRASE PRINCIPAL'. The bass line and double bass line provide a steady accompaniment. The guitar soloist part is in the key of G minor and 4/4 time. The bass line and double bass line are in the key of G minor and 4/4 time. The guitar soloist part is marked with a forte (f) dynamic. The bass line and double bass line are marked with a forte (f) dynamic. The guitar soloist part is marked with a forte (f) dynamic. The bass line and double bass line are marked with a forte (f) dynamic.

LOS REYES

19

74 ES - TOS TI-POS SON LOS RE - YES.

B \flat TPT. 74

T. SX. 74

GMIN GMIN/B CMIN⁷ CMIN⁷/B

E.GTR. 74

E.B. 74

D. S. 74 FILL

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Los Reyes'. It features six staves. The top staff is the vocal line, starting at measure 74 with the lyrics 'ES - TOS TI-POS SON LOS RE - YES.'. The second staff is for B \flat Trumpet, the third for Tenor Saxophone, and the fourth for Electric Guitar, which includes chord diagrams for GMIN, GMIN/B, CMIN⁷, and CMIN⁷/B. The fifth staff is for Electric Bass, and the sixth is for Drums, showing a complex rhythmic pattern with many accents and a 'FILL' section at the end. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 4/4.

3.3.3 Abriga esa voz

Para esta composición se utilizó el recurso melódico de la canción “Las chicas” de Andrés Calamaro. En ese tema la melodía se desarrolla con una longitud poco habitual: siete compases. La armonía y la fragmentación de las ideas básicas permiten este tipo de recursos.

En “Abriga esa voz” existe una fragmentación del final de la melodía de la estrofa que sirve para extenderla durante seis compases más haciendo que la parte de las estrofas (sumadas las dos) tenga una extensión de catorce compases que es un número poco convencional ya que la mayoría de canciones tienen partes que son múltiplos cuatro.

En el coro se ha utilizado la misma proporción y desarrollo fraseológico del coro de la misma canción “Las chicas”. Existe una idea básica en forma de pregunta que tiene una respuesta consecuente, esta idea básica se repite en la segunda mitad y luego deja espacio en silencio en la conclusión final.

ABRIGA ESA VOZ

ESTROFA

TIEMPO FERROZ

CUADROS ROTOS

LA ESPERANZA ASESINA

VUELVE, VUELVE

ESTROFA II

HUBO UN ADIOS

DUELO BREVE

LA NOSTALGIA VENCIDA

VUELVE, VUELVE

TODO

ES TAN FRAGIL

QUE VA A CAER

CORO

ABRIGA ESA VOZ PERO RESPONDE TARDE

TAN LARGO LOS BRAZOS PESADOS

SE CAEN SE CAEN

ABRIGA ESA VOZ PERO RESPONDE TARDE

ESTROFA III

AMANECIÓ VUELVE AL RÍO

BUSCA EL GUIÑO DEL SOL

Y SE PIERDE SE PIERDE

LEJOS OTRA ORILLA QUE QUERER

CORO

SCORE

ABRIGA ESA VOZ

ANDRES DELGADO
ANDRES DELGADO

The musical score is for the piece "ABRIGA ESA VOZ" by Andres Delgado. It is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score includes parts for Voice, Classical Guitar 1, Classical Guitar 2, Bass, Rain Stick, Claves, Triangle, and Tablas. The music is marked with dynamics such as *mp* (mezzo-piano), *f* (forte), and *mf* (mezzo-forte). The guitar parts feature complex rhythmic patterns, with Classical Guitar 1 playing a steady eighth-note accompaniment and Classical Guitar 2 providing harmonic support. The bass line is a simple eighth-note pattern. The percussion instruments (Rain Stick, Claves, Triangle, and Tablas) provide a rhythmic foundation, with the Claves playing a syncopated pattern and the Tablas playing a complex, syncopated rhythm. The score is divided into three measures, with the first measure containing the main accompaniment and the second and third measures featuring a vocal line and a change in guitar accompaniment.

VOICE

mp

CMAJ¹³ CMAJ¹³

CLASSICAL GUITAR 1

mp

CLASSICAL GUITAR 2

f

BASS

mf

RAIN STICK

mp

CLAVES

mf

TRIANGLE

mp

TABLAS

mf

2

ABRIGA ESA VOZ

Musical score for guitar, bass, and percussion. The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The guitar part (Cl. GTR. 1) is in treble clef and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a C_{MAJ}^{13} chord indicated above the first measure. The second guitar part (Cl. GTR. 2) is in treble clef and plays a simple harmonic accompaniment. The bass part (BASS) is in bass clef and plays a simple harmonic accompaniment. The percussion part (CLV.) is in treble clef and features a simple rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The TRGL. part is in treble clef and features a simple rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score is divided into three measures, with a 4-measure rest at the beginning of the first measure and a 4-measure rest at the end of the third measure.

ABRIGA ESA VOZ

3

7 *mf* TIEM - PO FE - ROZ _____ CUADROS RO - TOS _____ LAES - PE -

G MAJ⁷ **C MAJ⁷** **C MIN^(MAJ7)**

CL. GTR. 1

CL. GTR. 2

BASS

CLV.

TRGL.

7

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'ABRIGA ESA VOZ', page 3. It features a vocal line at the top with lyrics: 'TIEM - PO FE - ROZ _____ CUADROS RO - TOS _____ LAES - PE -'. The vocal line starts with a measure number '7' and a dynamic marking '*mf*'. Below the vocal line are four staves for instruments: CL. GTR. 1, CL. GTR. 2, BASS, and CLV. (Clavichord). The CL. GTR. 1 staff has a treble clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes with chords. Above this staff are three chord changes: **G MAJ⁷**, **C MAJ⁷**, and **C MIN^(MAJ7)**. The CL. GTR. 2 staff is empty. The BASS staff has a bass clef and contains a simple bass line with quarter notes. The CLV. staff has a double bar line at the beginning and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The TRGL. staff has a double bar line at the beginning and contains a triangle accompaniment with upward strokes. At the bottom of the page, there is a measure number '7'.

ABRIGA ESA VOZ

5

15 HU - BOUNA-DIOS _____ DUE-LO BRE-VE _____ LA NOS-

G MAJ⁷ **C MAJ⁷** **C MIN^(MAJ⁷)**

Cl. GTR. 1

Cl. GTR. 2

BASS

15

Clv.

TRGL.

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'ABRIGA ESA VOZ', page 5. It features a vocal line at the top with lyrics: 'HU - BOUNA-DIOS _____ DUE-LO BRE-VE _____ LA NOS-'. The vocal line is in a key with one sharp (F#) and a 15-measure rest. Below the vocal line are four staves: Cl. GTR. 1, Cl. GTR. 2, BASS, and Clv. (Clavichord). The Cl. GTR. 1 staff has a 15-measure rest, then plays a rhythmic pattern of eighth notes in chords. The Cl. GTR. 2 staff has a 15-measure rest, then plays a melodic line. The BASS staff has a 15-measure rest, then plays a simple bass line. The Clv. staff has a 15-measure rest, then plays a rhythmic pattern of eighth notes. Below the Clv. staff is a TRGL. (Triangle) staff with a 15-measure rest, then plays a simple pattern. At the bottom, there are two empty staves. The chord changes are indicated above the Cl. GTR. 1 staff: G MAJ⁷, C MAJ⁷, and C MIN^(MAJ⁷).

6

ABRIGA ESA VOZ

19 TAL-GIA VENCI - DA VUEL - VE VUEL - VE

CL. GTR. 1

CL. GTR. 2

BASS

CLV.

TRGL.

19

Detailed description: This musical score page contains a vocal line and instrumental accompaniment for measures 19-22. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are 'TAL-GIA VENCI - DA VUEL - VE VUEL - VE'. The guitar part features two staves: CL. GTR. 1 plays a rhythmic pattern of eighth notes with chords, and CL. GTR. 2 plays a melodic line with a 'p.' (piano) dynamic. The bass line is in bass clef, playing a simple harmonic accompaniment. The percussion part includes a CLV. (Congas) line with a rhythmic pattern and a TRGL. (Tambourine) line with a simple pattern. Chord changes are indicated above the guitar staves: G MAJ7, C MAJ7, and C MIN(MAJ7).

19

ABRIGA ESA VOZ

7

23 TO - DO ES-TAN FRA - GIL QUE VA CA - ER

B_{MIN}⁷ A_{MIN}⁷ A_{MIN}⁷ A⁷

Cl. GTR. 1

Cl. GTR. 2

BASS

Clv.

TRGL.

The musical score is arranged in a system with five staves. The top staff is the vocal line in treble clef with lyrics. The second staff is for Cl. GTR. 1 in treble clef, showing chordal accompaniment with the chords B_{MIN}⁷, A_{MIN}⁷, A_{MIN}⁷, and A⁷ indicated above. The third staff is for Cl. GTR. 2 in treble clef, featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The fourth staff is for Bass in bass clef, with a simple bass line. The fifth staff is for Clv. in treble clef, with a melodic line. The sixth staff is for TRGL. in treble clef, with a simple line. The seventh staff is empty. The number 23 is written at the beginning of each staff.

8

ABRIGA ESA VOZ

27 *f* A - BRI GAE - SA V O Z PE - RO RES - PO - DE

CL. GTR. 1
27 *G MIN⁷* *G⁷* *C MAJ⁹* *C MAJ⁷* *B⁷* *mf*

CL. GTR. 2
mf *f*

BASS
mf

CLV.
27 *f*

TRGL.

27 *f*

Detailed description of the musical score: The score is for a song titled 'ABRIGA ESA VOZ'. It consists of several staves. The top staff is the vocal line, starting at measure 27 with the lyrics 'A - BRI GAE - SA V O Z PE - RO RES - PO - DE'. The vocal line is marked with a forte (*f*) dynamic. Below the vocal line are the guitar parts. The first guitar staff (CL. GTR. 1) shows a chord progression: G MIN⁷, G⁷, C MAJ⁹, C MAJ⁷, and B⁷. The dynamics for the guitar parts range from mezzo-forte (*mf*) to forte (*f*). The second guitar staff (CL. GTR. 2) has a dynamic of *mf* in the first measure and *f* in the last measure. The bass line (BASS) is marked with *mf*. The percussion parts include a conga (CLV.) and a triangle (TRGL.). The conga part has a dynamic of *f*. The triangle part has a dynamic of *f*. The bottom staff shows a rhythmic pattern with a dynamic of *f*.

ABRIGA ESA VOZ

9

31 TAR - DE _____ TAR - DE _____ TAN LAR - GOS LOSBRA - ZOS PE - SA - DOS SE

E MIN **E MIN/F#** **C MAJ⁹** **C MAJ⁷** **B⁷**

CL. GTR. 1

CL. GTR. 2

BASS

CLV.

TRGL.

31

Detailed description of the musical score: The score is for a song in G major. The vocal line (top staff) has lyrics: 'TAR - DE _____ TAR - DE _____ TAN LAR - GOS LOSBRA - ZOS PE - SA - DOS SE'. The guitar part (CL. GTR. 1) features a rhythmic pattern of eighth notes with chords: E minor, E minor/F#, C major 9, C major 7, and B7. CL. GTR. 2 has a simple bass line. The bass line (BASS) follows the vocal melody. The percussion section (CLV. and TRGL.) includes a snare drum pattern and a tambourine part. The bottom staff shows a guitar rhythm track with 'x' marks indicating muted notes.

10

ABRIGA ESA VOZ

35 CA - EN SE CA - EN A - BRI GAE - SA VOZ PE - RO RES - PON - DE

E MIN **E MIN/F#** **C MAJ⁹** **C MAJ⁷** **C#₀**

Cl. GTR. 1

Cl. GTR. 2

BASS

CLV.

TRGL.

35

ABRIGA ESA VOZ

11

39 TAR - DE *mf* A - MANECIO VUEL-VEAL RI-O

Cl. GTR. 1 *G MAJ⁷*

Cl. GTR. 2

BASS *G MAJ⁷* *G MAJ⁹* *mp*

Clv. *mp* *f*

TRGL.

39 *mp*

Detailed description: This is a musical score for a song titled "ABRIGA ESA VOZ". The score is for page 11 of a larger document (page 134). It features a vocal line at the top with lyrics: "TAR - DE" followed by "A - MANECIO VUEL-VEAL RI-O". The vocal line is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Below the vocal line are staves for Cl. GTR. 1, Cl. GTR. 2, Bass, Clv. (Clavichord), and TRGL. (Trombone). Cl. GTR. 1 has a *G MAJ⁷* chord marking. Bass has *G MAJ⁷* and *G MAJ⁹* chord markings and a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Clv. has a dynamic marking that changes from *mp* to *f*. TRGL. has a dynamic marking of *mp*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and chord symbols.

12

ABRIGA ESA VOZ

44

BUS-CAEL GUI-NO DEL SOL YSE PIERDE SE

Cl. GTR. 1

Cl. GTR. 2

BASS

Clv.

TRGL.

44

Detailed description of the musical score: The score is for a song titled 'ABRIGA ESA VOZ'. It consists of a vocal line and instrumental accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The lyrics are 'BUS-CAEL GUI-NO DEL SOL YSE PIERDE SE'. The instrumental parts include two electric guitars (Cl. GTR. 1 and Cl. GTR. 2), a bass guitar (BASS), a conga (Clv.), and a triangle (TRGL.). The guitar parts are mostly rests, with some chords indicated: Cmin(maj9), Gmaj7, and Cmaj9. The bass line features a rhythmic pattern of eighth and quarter notes. The conga and triangle parts provide a steady, rhythmic accompaniment. The score is marked with '44' at the beginning and end of the section.

ABRIGA ESA VOZ

48

PIERDE LE - JOS O-TRAO-RILLA QUE QUE RER

CL. GTR. 1

CL. GTR. 2

BASS

B MIN⁷ A MIN⁷ A MIN⁷

C MIN (MAJ 7) mp p

CLV.

TRGL.

48

Detailed description of the musical score: The score is for a song titled 'ABRIGA ESA VOZ'. It features a vocal line at the top with lyrics: 'PIERDE LE - JOS O-TRAO-RILLA QUE QUE RER'. Below the vocal line are three guitar parts: Cl. GTR. 1, Cl. GTR. 2, and Bass. Cl. GTR. 1 has a rest in the first measure, then plays chords for B MIN⁷, A MIN⁷, and A MIN⁷. Cl. GTR. 2 has a rest in the first measure, then plays a rhythmic pattern starting with a piano (p) dynamic. The Bass line starts with a C MIN (MAJ 7) chord, then continues with a melodic line. There are also percussion parts for CLV. (Congas) and TRGL. (Tambourine). The CLV. part has dynamics of f and p. The TRGL. part has a single stroke in the first measure. The score is marked with measure numbers 48 and 49.

14

ABRIGA ESA VOZ

52 *f* A BRI-GAES - SA VOZ PER - RO RES-PON-DE TAR - DE

Cl. GTR. 1
52 *mf*

Cl. GTR. 2
f

BASS
f

52 *f*

Clv.
52 *f*

TRGL.
52 *f*

52 *f*

A⁷ CMAJ⁹ CMAJ⁷ B⁷ EMIN

Detailed description of the musical score: The score is for a song titled 'ABRIGA ESA VOZ'. It features a vocal line at the top with lyrics: 'A BRI-GAES - SA VOZ PER - RO RES-PON-DE TAR - DE'. The instrumental parts include Cl. GTR. 1 (with chords A7, CMAJ9, CMAJ7, B7, EMIN and dynamics mf), Cl. GTR. 2 (with dynamic f), Bass (with dynamic f), Clavichord (Clv., with dynamic f), and Trigon (TRGL., with dynamic f). The score is marked with measure numbers 52 and 14. The key signature has one sharp (F#).

ABRIGA ESA VOZ

15

56 TAR - DE PE - SA DOS LOS BRA - ZOS TAN LAR - GOS SE CA - EN SE

CL. GTR. 1
56
E MIN / F# C MAJ⁹ C MAJ⁷ B⁷ E MIN

CL. GTR. 2

BASS

CLV.
56

TRGL.

56

16

ABRIGA ESA VOZ

60 CA - EN A - BRI GAES - A VOZ PE - RO RES - PON - DE

CL. GTR. 1
60

CL. GTR. 2

BASS

CLV.

TRGL.

60

*E*MIN/*F*[#] *C*MAJ⁹ *C*MAJ⁷ *C*[#]0

Detailed description of the musical score: The score is for a song titled 'ABRIGA ESA VOZ'. It features a vocal line at the top with lyrics: 'CA - EN A - BRI GAES - A VOZ PE - RO RES - PON - DE'. Below the vocal line are two guitar parts: 'CL. GTR. 1' and 'CL. GTR. 2'. The 'CL. GTR. 1' part includes chord diagrams for *E*MIN/*F*[#], *C*MAJ⁹, *C*MAJ⁷, and *C*[#]0. The 'BASS' part is in the bass clef. Below the guitar and bass parts are two percussion parts: 'CLV.' (Congas) and 'TRGL.' (Tambora). The 'CLV.' part has a dynamic marking of *f* and a hairpin. The 'TRGL.' part has a dynamic marking of *p*. At the bottom, there is a drum set part with 'x' marks indicating cymbal hits. The page number '16' is in the top left, and '139' is in the top right. The rehearsal mark '60' appears at the start of the vocal line and the guitar parts.

ABRIGA ESA VOZ

17

63 TAR - - - DE.

CL. GTR. 1
63 G MAJ⁷

CL. GTR. 2

BASS

CLV.
63

TRGL.
63

63

Detailed description: This musical score is for the 17th measure of the piece 'ABRIGA ESA VOZ'. It features a vocal line with the lyrics 'TAR - - - DE.' and a melodic line. The guitar parts include a lead guitar (CL. GTR. 1) playing a G major 7th chord arpeggio and a rhythm guitar (CL. GTR. 2) with a whole note chord. The bass line provides a steady accompaniment. The percussion includes congas (CLV.) with a rhythmic pattern and timbales (TRGL.) with a single stroke. A guitar solo line is shown at the bottom with 'x' marks indicating muted notes.

3.3.4 Nada como eso

Esta canción también ha utilizado el recurso fraseológico del coro de la canción “Las chicas”. Se creó un coro en donde la idea básica se repite tres veces (la tercera secuencialmente y se llama salida) a la que le sigue una conclusión.

Así también se logró crear una melodía de siete compases en la mitad de puente. Mediante la fragmentación del motivo principal y extensión de la resolución armónica, la frase llegó a tener una duración poco común. Este recurso como ya se ha dicho se lo tomó de canciones como *Million dólar bash* o de “Las chicas”.

En cuanto a la curva se han utilizado recursos de la canción *Pink moon*. En este tema la melodía tiene un registro agudo en cada estrofa y el coro un registro más grave y con curva descendente. En la canción “Nada como eso” se puede escuchar que sucede lo mismo.

NADA COMO ESO

ESTROFA

LA COPA ESTÁ LLENA
LA CAMA ESTÁ LISTA
EL CLIMA ES PERFECTO
PARA DOS

ESTROFA II

LA CUENTA ESTÁ LLENA
PAGADAS LAS DEUDAS
HE MEJORADO
MI POSICIÓN

PUENTE I

LA BRISA ES LA ADECUADA
EL CIELO ESTA NARANJA
UN RON CON NARANJADA
VISTA AL ATARDECER
TODO ES TAN PERFECTO
PERO NO ESTOY CONTENTO
PORQUE

CORO (X2)

NO HAY NADA COMO ESO
COMO ESOS BESOS
Y ESAS GANAS DE JODER
HICIMOS LA MALETA
PARA EL UNIVERSO

PUENTE II

TENGO

EN EL CORAZON UN IMPERDIBLE
INCONFUNDIBLE SIEMPRE ES EL ÚLTIMO BESO
POR ESO
TE EXTRAÑO TANTO
IGUAL TE CANTO
SINO TE AGUANTO
PORQUE PORQUE PORQUE

CORO (X2)
NO HAY NADA COMO ESO
COMO ESOS BESOS
Y ESAS GANAS DE JODER
HICIMOS LA MALETA
PARA EL UNIVERSO

OUTRO
LA COPA ESTÁ LLENA
LA CAMA ESTÁ LISTA
EL CLIMA ES PERFECTO
PARA DOS

SCORE

NADA COMO ESO

ANDRS DELGADO

ANDRS DELGADO

INTRO

Musical score for the Intro section, featuring Soprano, Tenor, Synth Lead, Classical Guitar, Cajon, and Shakers.

SOPRANO: Rest.

TENOR: *mf* (melody line)

SYNTH LEAD: *mf* (melody line)

CLASSICAL GUITAR: *mf* (chords: E MAJ⁷, C[♯]MIN⁷, C MAJ⁷, B⁷)

CAJON: Rest.

SHAKERS: Rest.

A

Musical score for section A, featuring Soprano, Tenor, Lead, Classical Guitar, and Shakers.

S: *mp* (melody line)

T: *mp* LA CO-PAES TA LLE - NA - A LA CA-MAES TA LIS - TA - A

LEAD: Rest.

CL. GTR.: *mp* (chords: E MAJ⁷, E MAJ⁷, C[♯]MIN⁷)
 (SIMILAR...)
 LEGATO

SH.: *mp* (rhythmic accompaniment)

2 **NADA COMO ESO**

S
13

T
9

LEAD
13

CL. GTR.
13

SH.
13

EL CU-MAES PER - FEC - TO PA-RA DOS LA CUEN-TAES - TA

C MAJ⁷ B⁷ E MAJ⁷

S
13

T
9

LEAD
13

CL. GTR.
13

SH.
13

LLE - NA - A PA - GA - DAS - LAS DEU - DAS HE ME - JO - RA - DO

E MAJ⁷ C# MIN⁷ C MAJ⁷

NADA COMO ESO B 3

S
23

T
MI PO-SI-CION LA BRI-SAES-LA DE-CUA-DA EL

CL. GTR.
23 **B⁷** **E MAJ⁷** **A** (SIMILAR...)

SH.
23 *mp* *p*

S
28

T
CIE-LO ES-TA NA-RAN JA UN RON CON NA-RAN-JA DA VIS-

CL. GTR.
28 **A⁰⁷** **G^{#MIN7}**

SH.
28

4 NADA COMO ESO

S
32

T
TAAL A - MA - NE - CER TO - DOES TAN PER - FECTO PE -

LEAD
32

Cl. GTR.
32 **G MAJ7** **A**

SH.
32

S
36

T
RO NOES - TOY CON TEN - TO POR - QUE POR QUE POR QUE POR QUE

LEAD
36

Cl. GTR.
36 **B7** **B7**

SH.
36

NADA CONFESO 5

S
mp

T
mf NO HAY NA-DA CO-MO E- SO CO-MO E- SOS BE- SOS YE SAS

LEAD

CL. GTR.
mp
 B⁷ (RASCADO SON) E^{MAJ7} E^{MAJ7}/G[♯] A

SH.
mf

S
mf

T
mf GA- NAS DE JO- DER TU- VI- MOS- LA- MA- LE- TA PA- RA ET- U- NI- VER- SO

LEAD

CL. GTR.
mf
 E^{MAJ7} A^{MIN7} B⁷ E^{MAJ7}

SH.
mf

6 NADA COMO ESO

S
49

T
5

LEAD
49

CL. GTR.
49

SH.
49

53

S
53

T
5

LEAD
53

CL. GTR.
53

SH.
53

NOHAY NA-DA CO-MO E - SO CO-MOES - SOS BE - SOS YE - SAS GA - NAS DE JO - DER

HI - CI-MOS LA MA-LE - TA PA - RAET U - NI - VER - SO

E MAJ⁷ E MAJ⁷/G[#] A

E MAJ⁷ A MIN⁷ B⁷ E MAJ⁷ mp

SOLO **NADA COMO ESO** **7**

The musical score is arranged in a system with five staves. From top to bottom, they are: Soprano (S), Tenor (T), Lead (LEAD), Classical Guitar (Cl. GTR.), and Snare Drum (SH.).

- Soprano (S):** Contains whole rests for the first five measures of the first system and the first four measures of the second system. In the fifth measure of the second system, it begins a melodic line starting on a half note G4.
- Tenor (T):** Contains whole rests for the first five measures of the first system and the first four measures of the second system. In the fifth measure of the second system, it begins a melodic line starting on a half note G4.
- Lead (LEAD):** Shows a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Chord symbols below are E MAJ⁷, E MAJ⁷/G[♯], A, E MAJ⁷, and A MIN⁷. A dynamic marking *p* is present at the start.
- Cl. GTR.:** Shows a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking *p* at the start.
- SH.:** Shows a snare drum pattern with a dynamic marking *p* at the start.

The second system begins with a key signature change to D major, indicated by a 'D' in a box above the Soprano staff. The lyrics 'TEN - GO EN EL CO - RA - ZON UN - PER DI -' are written below the Tenor staff. Chord symbols in the Lead staff for the second system are B⁷, E MAJ⁷, and F[♯] MIN⁷. A dynamic marking *p* is present at the start of the second system.

8 NADA COMO ESO

S
6/8

T
8

CL. GTR.
6/8

SH.
6/8

S
7/8

T
8

CL. GTR.
7/8

SH.
7/8

BLE IN-COM-FUN-DI - BLE SIEM-PRES EL UL-TI-MO BE - E - SO

mf POR E - SO TEE-X-TRA - O TAN - TO SI NO TEA-GUAN-

A **C[#]MIN⁷** **B⁷**

F[#]MIN⁷ **A**

10 **NADA COMO ESO**

S
97

T
97
GA - NAS DE JO - DER TU - VI - MOS LA MA - LE - TA PA - RA ET - U - NI - VER SO

LEAD
97
A E MAJ⁷ A MIN⁷ B⁷ E MAJ⁷

Cl. GTR.
97

SH.
97

S
92

T
92
NO HAY NA - DA CO - MO ES - O CO - MOE - SOS BE - SOS YE - SAS GA - NAS DE JO - DER

LEAD
92
E MAJ⁷ E MAJ⁷/G[#] A

Cl. GTR.
92

SH.
92

NADA COMO ESO

11

S

IMPRO

T

VARIACIONES MELODIA PRINCIPAL

— TU - VI - MOS EL - PA - SA - JE PA RA EL U - NI - VER - SO. NO HAY NA - DA CO - MO

LEAD

96

E MAJ⁷ A MIN⁷ B⁷ E MAJ⁷

CL. GTR.

96

SH.

S

101

T

E - SO

LEAD

101

E MAJ⁷ E MAJ⁷/G[#] A E MAJ⁷ A MIN⁷

CL. GTR.

101

SH.

101

NADA COMO ESO

OUTRO

13

Soprano (S): Musical notation for the soprano part, starting at measure 11.5. Dynamics include *p*.

Tenor (T): Musical notation for the tenor part, starting at measure 11.5. Lyrics: LA CO-PAES TA LLE - NA LA CA-MAES - TA

Lead Guitar (LEAD): Musical notation for the lead guitar part, starting at measure 11.5. Chord symbols: E MAJ7, E MAJ7.

Classical Guitar (Cl. GTR.): Musical notation for the classical guitar part, starting at measure 11.5. Dynamics include *p*.

Drums (SH.): Drum notation for the drum set, starting at measure 11.5.

Soprano (S): Musical notation for the soprano part, starting at measure 12.0. Dynamics include *p*. Articulation: >. Trills: 3.

Tenor (T): Musical notation for the tenor part, starting at measure 12.0. Lyrics: US - TA A EL - CU - MAES PER - FEC - TO PA - RA DOS.

Lead Guitar (LEAD): Musical notation for the lead guitar part, starting at measure 12.0.

Classical Guitar (Cl. GTR.): Musical notation for the classical guitar part, starting at measure 12.0. Chord symbols: C#MIN7, C MAJ7, B7, E MAJ7.

Drums (SH.): Drum notation for the drum set, starting at measure 12.0.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Estas son las conclusiones a las que se ha llegado luego al haber concluido la investigación:

- La creatividad es un proceso en el cual influyen muchos factores. A pesar de que ciertas cualidades de la personalidad son muy influyentes en las personas creativas; las elecciones voluntarias y conscientes son las que mejores resultados producen. La psicología habla acerca de la personalidad creativa y de como un comportamiento de acciones proactivas facilita el proceso de crear. Dentro de esta investigación el proceso de aislamiento fue muy beneficioso para la composición, las distracciones fueron eliminadas y el flujo creativo en cuanto música y letra fue continuo.
- Así, se puede ver que una actitud que busca crear y desarrollar una personalidad creativa, es fundamental en los artistas aun cuando ellos supongan que no se tienen dichas facultades.
- Respecto al análisis de las obras se puede concluir que existen varios puntos en común en los productos creados en aislamiento como por ejemplo la temática de las canciones, el desarrollo fraseológico, la forma y la armonía. Sin embargo, como se ha dicho anteriormente es imposible determinar si esos elementos son únicamente producidos en aislamiento.
- En cuanto a la composición podemos concluir que el aislamiento es una excelente herramienta para la concentración. Las obras creadas para el presente trabajo se crearon con mucha mayor fluidez y eficacia. Este hábito creativo será el elegido para componer a partir de ahora en adelante.

En cuanto a las recomendaciones se puede decir lo siguiente:

- Si se desea trabajar con mayor concentración, el aislamiento puede ser una gran herramienta. El silencio que produce y las distracciones que evita pueden ser el espacio ideal para el flujo de ideas.
- La creatividad es un tema de exploración y explorar es un verbo, es decir, una actividad, una acción que requiere una decisión del artista. Las cualidades y habilidades que posea el artista no son tan determinantes para el éxito de una obra como lo es el tener actitud proactiva creativa.

4 Referencias

- Marín, T. (2010). *Teorías sobre creatividad*. Alcant: Universidad Miguel Hernández de Elche.
- Currey, M. (2014). *Rituales Cotidianos, como trabajan los artistas*. Madrid: Turner Publicaciones.
- Artero, J. (2001). *La evaluación en el área de la educación visual y plástica en la educación secundaria obligatoria* (pág. 42). Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Reviriego, C. (2014). *Bob Dylan desempolva sus preciadas "cintas del sótano"*. Recuperado el 20 de 02 de 2016, de El Cultural: <http://www.elcultural.com/revista/escenarios/Bob-Dylan-desempolva-sus-preciadas-cintas-del-sotano/35336>
- MuchMusic. (2009). *Calamaro Completo Much Music*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=iDAUkbiQ8Eg>
- Bruno, J. (2009). *Obras Incompletas, Calamaro*. 13. Madrid, España: Warner Music Spain S.A.
- Berkvens, J. (1999). *A Skin Too Few*. Recuperado el 15 de 03 de 2016, de: <https://www.youtube.com/watch?v=evvEu7KVGQE&t=146s>
- Martínez, A. (2010). *Análisis formal de la música popular: la oración y sus subtipos en ejemplos seleccionados del tango, folklore y rock argentino*. Pontificia Universidad Católica Argentina, Buenos Aires.
- Jonze, T. (2014). *10 of the best: Nick Drake*. Recuperado el 30 de 04 de 2016 de: <https://www.theguardian.com/music/musicblog/2014/mar/12/10-of-the-best-nick-drake>
- Drake, N. (2008). *Lyrics*. Recuperado el 26 de 04 de 2016 de: Nick Drake.com: http://www.nickdrake.com/place_to_be_lyrics.html
- Pérez, J. (1997). La investigación de la creatividad. *Música, Arte y Proceso*, 3.