

*nota.*

ESCUELA DE MÚSICA



MUSICOLLAGE: PRODUCCIÓN DE TRES CANCIONES 'MADRES'  
CUYAS PARTES SEAN COMBINABLES ENTRE SÍ, PARA CREAR  
DIFERENTES VERSIONES DE LAS MISMAS.



AUTOR

CHRISTIAN DAVID ANDRADE LATORRE

AÑO

2017



ESCUELA DE MÚSICA

*MUSICOLLAGE: PRODUCCIÓN DE TRES CANCIONES 'MADRES' CUYAS PARTES SEAN COMBINABLES ENTRE SÍ, PARA CREAR DIFERENTES VERSIONES DE LAS MISMAS.*

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos establecidos para optar por el título de Licenciado en Música Contemporánea con especialidad en Producción Musical.

Profesor Guía. Daniel Pérez

Autor

Christian David Andrade Latorre

Año

2017

## DECLARACIÓN DEL PROFESOR GUÍA

“Declaro haber dirigido este trabajo a través de reuniones periódicas con el (los) estudiante(s), 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”.

---

MSc. Daniel Pérez.  
C.I. 1719951749

## DECLARACIÓN DEL PROFESOR CORRECTOR

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

---

MA. Abner Pérez  
C.I. 1600331555

## DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

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

---

Christian Andrade

C.I. 172281414-0

## **AGRADECIMIENTO**

Agradezco a Dios, a mis padres por todo el apoyo brindado en este emprendimiento musical, a mis hermanos y músicos, Paulo López, Alejandra Robalino, y sobre todo a Martin Dousdebés quien ha estado conmigo desde siempre.

## **DEDICATORIA**

Lo dedico a mis padres por creer siempre en mí, a mi hermano quien es mi motivo de orgullo y a cada una de las personas que inspiraron este proyecto.

## RESUMEN

El término “canción” hace referencia a una composición lírica en verso, que se crea con el propósito de ser interpretada musicalmente. La canción popular tal como se la conoce hoy en día nace a partir del enorme impulso que tuvo a finales del siglo XIX en Estados Unidos con Tin Pan Alley. Este es el nombre con el que se conoció al conjunto de compañías musicales ubicadas en Nueva York, en el distrito de los teatros de Broadway. Las compañías de Tin Pan Alley revolucionaron de una forma drástica el negocio de la música popular, al instaurar a la canción como el formato musical más vendido.

Este proyecto de investigación plantea una alternativa para el modelo creativo y de producción de canciones. Este consiste en la composición, grabación y producción de tres canciones “madres” en distintas tonalidades y *tempos*, cuyas partes serán combinadas entre sí para crear dos nuevos temas “hijos”.

Para esto, en primer lugar, se analizaron otras ciencias donde se usa a la combinación de ideas como técnica. Posteriormente, se elaboró una base de datos con información de productores, compositores y *songwriters* que contribuyeron con ideas guías sobre la creación y producción de canciones combinables. Luego, se analizó la información obtenida y se generó un modelo de elementos de canción para ser utilizados en la creación y producción de los temas “madre”. Por último, se procedió a grabar y producir un fonograma con las tres canciones “madres” y dos “hijas”.

Este proyecto respondió a la línea de investigación de producción. Los resultados de este proyecto fueron, en primer lugar, establecer un camino práctico y conciso para componer y producir canciones que se puedan combinar entre sí. En segundo lugar, un material fonográfico de tres canciones “madres” y las dos “hijas”, utilizando estas herramientas.

## ABSTRACT

The term "song" makes reference to a lyric composition in verse, which is created for the purpose of being interpreted musically. The popular song, as it is known today, was born from the enormous impulse it had by the end of 19<sup>th</sup> century in the United States with *Tin Pan Alley*. This was the name given to a set music companies located in New York in the theaters' district of Broadway. The *Tin Pan Alley* companies were revolutionary to the popular music business by establishing the song as the musical format of greatest commercial success.

This research project proposes an alternative for the creative and song production model. It consists on the composition, recording and production of three "mother" songs in different tonalities and *tempos*, whose parts will be combined among each other to create two new "daughter" themes.

In order to do so, a reference to other sciences where the combination of ideas as a technique is used was established. Subsequently, a database was developed with information from producers, composers and songwriters that contributed with guiding ideas about the creation and production of combinable songs. The information obtained was analyzed to produce a model of song elements to be used in the creation and production of "mother" themes. Finally, we recorded and produced a phonogram with the three "mother" songs and two "daughters".

This project aligns to the research line of production. The aimed results were, first, to establish a practical and concise way to compose and produce songs that can be combined with each other. Second, a phonographic material from three "mother" songs and the two "daughters" using these tools.

## INDICE

Introducción .....	1
Capítulo 1: Percepción de la combinación de ideas .....	3
1.1. Combinación de ideas en otras ciencias .....	3
Capítulo 2: Herramientas creativas para la composición de canciones combinables .....	8
2.1. Herramientas de armonía.....	8
2.2. Herramientas de <i>tempo</i> y métrica .....	12
2.3. Herramientas de lírica .....	14
Capítulo 3: Composición y producción de canciones combinables .....	19
3.1. Composición.....	19
3.1.1. <i>Tempo</i> y métrica de tres canciones combinables .....	19
3.1.2. Armonía de tres canciones combinables .....	20
3.1.3. Arreglos de las tres canciones “madre” .....	21
3.1.4. Letras de las tres canciones “madre” .....	22
3.2. Producción .....	27
3.2.1. Grabación de canciones combinables .....	27
3.2.2. Edición y mezcla de canciones combinables .....	28
3.2.3. Combinación de canciones “madre” .....	28
Conclusiones y recomendaciones.....	31
Referencias .....	33

ANEXOS .....	34
--------------	----

## Introducción

Según el Diccionario de la lengua española, una canción es una composición en verso que se crea con el propósito de ser interpretada musicalmente (RAE, 2014). Muchas veces, el término canción se utiliza comúnmente para hacer referencia a cualquier tipo de composición musical, ya sea instrumental o con letra, que no tengan una duración muy extensa. Dentro de esta definición y categorización se encuentran algunos tipos de canciones que se han desarrollado con el tiempo en la historia de la música, entre otras se encuentran la canción polifónica, canción lírica o artística, canción folclórica, canción cívica, canción recreativa, y canción popular (Choc Cac, 2010, p. 1).

La canción popular nace oficialmente a finales del siglo XIX con la aparición de Tin Pan Alley. Este es el nombre con el que se conoció al conjunto de compañías musicales ubicadas en Nueva York, en el distrito de los teatros de Broadway. Las compañías de Tin Pan Alley eran editoras. Las editoras son empresas con fines de lucro que se encargan de registrar, promover y vender el trabajo de los autores y compositores dentro de la industria musical. Las editoras de Tin Pan Alley revolucionaron de una forma drástica el negocio de la música popular e instauraron a la canción como uno de los productos musicales más vendidos (Gardeta, 2013, párr. 1).

Durante algunos años, el único modelo que se manejaba en la industria musical consistía en que las canciones eran escritas por *songwriters* (personas que se dedican a escribir y componer canciones) y llegaban a manos de las editoras. Estas otorgaban dichas canciones a artistas y cantantes para que las interpretaran. A menudo, las canciones se componían pensando en un intérprete en particular e incluían elementos que explotaran sus fortalezas y opacaran sus debilidades. Durante la *masificación* de la música popular en la década del cincuenta, artistas como Elvis Presley y The Beatles empezaron a escribir sus propias canciones. Hoy en día, ambos modelos se siguen utilizando (BMI, 2016, párr. 1).

Sin embargo, ¿qué ocurriría si se pudiera plantear otro modelo de composición y producción de canciones en el cual no se vea a una canción como una unidad independiente sino como una idea que puede combinarse

junto con otra para obtener un resultado distinto? En los siguientes capítulos se analizará, y se planteará un camino que hace posible este planteamiento.

## Capítulo 1: Percepción de la combinación de ideas.

Tal como sucede en la química, que al combinar elementos la reacción de estos da como resultado un nuevo compuesto, también sucede con las ideas.

En cualquier actividad creativa y profesional se generan ideas que permiten elaborar nuevos “productos”. Estos enriquecen a la sociedad y provocan nuevos conceptos que luego se convierten en nuevas ideas de partida. Por ejemplo, en arquitectura, es necesario que el profesional genere ideas creativas que le ayuden a diseñar nuevos modelos. Para ello, necesitará herramientas concretas, pero sobre todo necesitará estimular su imaginación que le permitirá proponer cada nuevo proyecto con un diseño innovador.

En la música ocurre lo mismo. En ella se encuentran elementos fundamentales como la armonía, el ritmo o la lírica, que exigen a la capacidad creativa del músico para combinarlos con inspiración y ciencia. Esta combinación genera como resultado un producto nuevo, el cual permitirá que el compositor, y otros, generen nuevas ideas a partir del mismo. Estas ideas fomentarán la creatividad e incentivarán a proponer nuevas formas de escuchar, apreciar y, sobre todo, de crear música.

### 1.1. Combinación de ideas en otras ciencias.

Dentro del campo de la antropología, desde la existencia de las civilizaciones antiguas, la combinación de los elementos que rodeaban al ser humano dieron a luz conceptos e ideas. Y así mismo, la combinación de estos conceptos llegaría a formar parte del desarrollo de su pensamiento creativo y su cultura. Los elementos físicos del entorno, como la naturaleza, y los factores abstractos, como el instinto o los sentimientos, dieron a luz ideas que el ser humano constantemente desarrolló y las combinó una con otra. De esta manera, se formaron los hábitos, costumbres y cultos de las civilizaciones, como también el desarrollo del pensamiento creativo (Comunicación personal con Francisco Jaramillo, antropólogo, realizada el 14 de marzo de 2017).

Así, el concepto de "pensar" se derivó del término *cogito* que implica “sacudir juntos” o “mezclar juntos”. Por otro lado, *intelligo*, la raíz de la palabra

inteligencia, significa "seleccionar entre". Esta brinda una clara intuición acerca de la utilidad de permitir que las ideas y los pensamientos se combinen al azar entre sí y la utilidad de seleccionar entre ellos (Michalko, 2003, párr. 1).

Albert Einstein se refirió a su proceso de pensamiento como un "juego combinatorio". Al igual que un niño muy inteligente con un montón de legos, Einstein constantemente combinó y *recombinó* ideas, imágenes, y pensamientos en millones de combinaciones diferentes. Este juego combinatorio fue la característica esencial de su proceso de pensamiento creativo. Si se considera su famosa ecuación:  $E = mc^2$ , Einstein no inventó los conceptos de energía, masa o velocidad de la luz; más bien, combinó estos conceptos de una manera novedosa que reestructuró la forma en que miró al universo (Michalko, 2003, párr. 2).

Por otra parte, si se piensa sobre el hidrógeno y el oxígeno mezclados, se crea el agua, un producto con propiedades muy diferentes de cualquiera de los gases por separado. ¿Quién habría podido predecir el surgimiento del agua de dos gases simples? La síntesis es la esencia misma de la creatividad (Michalko, 2003, párr. 3).

Dentro de la psicología, existen algunas técnicas para desarrollar el pensamiento creativo a partir de la combinación de ideas. Un concepto importante en este campo es el pensamiento lateral. Este se ocupa directamente de cambiar los conceptos y las percepciones. En algunos aspectos, el cambio de percepciones y conceptos es la base de la creatividad que implica la obtención de ideas nuevas (De bono, 1996, p. 99).

Una técnica que utiliza el pensamiento lateral es "los seis sombreros para pensar". En esta técnica se analiza una situación desde diversos puntos de vista:

Se asigna un sombrero de diferente color a cada uno de los seis modos fundamentales del pensamiento. Así se puede pasar de un modo de pensamiento a otro. En cualquier momento se puede pedir determinado tipo de pensamiento crítico restringiendo su uso al momento adecuado. El método de los Seis Sombreros para Pensar brinda un marco de trabajo concreto para salir del pensamiento

tradicional, basado en la discusión y el enfrentamiento, y avanzar hacia la investigación en cooperación (De bono, 1996, p. 431).

Así mismo, en el arte y la literatura existió un periodo llamado surrealismo que se caracterizó por emplear técnicas en las cuales se combinaban distintas ideas, o piezas de otras obras con las cuales se formaban nuevas propuestas a partir de estas combinaciones. El trabajo colaborativo enriqueció las obras de este período. En esencia, el surrealismo introduce a lo inconsciente y lo irracional como un medio para revolucionar el pensamiento humano y por ende la sociedad, la cultura y la vida a través del arte y la expresión (Masdearte, 2017, párr. 2).

El surrealismo tras partir de una búsqueda abstracta sobre las posibilidades del lenguaje como instrumento poético, conduce primero a un subjetivismo total: el lenguaje aparece como una prioridad esencialmente personal, de la que cada uno puede servirse como quiera. Se niega el mundo exterior en beneficio de un mundo que el individuo encuentra en sí y que pretende explorar sistemáticamente: de ahí la importancia atribuida al inconsciente y a sus manifestaciones, que se traducen en un nuevo lenguaje, liberado.

Pero haciéndose una imagen más precisa de su propio ser, el surrealismo lo opone al mundo y pretende plegar este a los deseos de aquel. De ahí un individualismo revolucionario de omnipotencia del pensamiento, que debe, por contagio, transformar el pensamiento y a continuación la vida de los demás hombres. Lejos de encerrarse en secretos de escuela, el surrealismo entrega a cada uno el medio de conseguir ese “estado de furia”, condición primera de una verdadera transformación de la vida, que debe desembocar en la resolución de las contradicciones en el seno de una surrealidad: esta comprende y supera lo consciente y lo inconsciente, el hombre y el mundo, lo natural y lo sobrenatural. La búsqueda de este estado se realiza colectivamente y tiene todos los caracteres de la experiencia científica (Nadeau, 1972, pp. 242-243).

De las palabras de Maurice Nadeau, se puede ver que un aspecto importante del surrealismo es encontrar la cordura en la aparente locura, lo lógico en lo aparentemente ilógico. Esta manera de pensar aún es vigente en el arte, sin embargo, a lo largo de los años ha ido evolucionando y expandiéndose. Este es un punto crucial en el desarrollo práctico de este proyecto de investigación.

Existe una técnica perteneciente al surrealismo denominada *collage*. Esta técnica nace a partir del año 1912, fue inventada por Pablo Picasso y Georges Braque, dos de los máximos exponentes del cubismo y otras técnicas surrealistas. En el principio, estaba muy asociada a las artes plásticas pero después fue extendiéndose hacia otras expresiones como el cine y la literatura. El *collage* consiste en ensamblar y mezclar diversos elementos de distintos materiales en una misma superficie. Sostiene el concepto de incorporar elementos prefabricados, algo que constituye una certeza en medio de una obra en que todo el resto está representado o sugerido (Wescher, 1976, p. 9).

Por último, el surrealismo cuenta con otra técnica en la que se combinan distintas ideas, palabras o imágenes pero además se emplea dentro de un trabajo colaborativo. Esta técnica se la conoce como cadáver exquisito. Esta posee un carácter lúdico ya que nació a partir de un juego de mesa llamado Consecuencias. El procedimiento lo iniciaba un componente del grupo, quien realizaba una pequeña obra -ya fuera plástica o literaria- sobre un fragmento de papel. A continuación, doblaba dicho segmento con el fin de ocultarlo al siguiente participante, quien debía continuar la creación de manera completamente ajena al trabajo de su predecesor. Esto se repetía sucesivamente hasta obtener como resultado, una vez finalizada y desplegada, una obra compuesta por elementos inconexos que daba pie a todo tipo de teorías y percepciones imaginativas. El cadáver exquisito abre espacios para la participación conjunta de varios artistas (Cazalilla, 2013, p.1).

En conclusión, en muchas actividades humanas está involucrado el principio de combinar ideas y conceptos que dan a luz nuevas ideas y conceptos. Sin embargo, dentro de la música este principio todavía no ha sido explotado al momento de crear y producir material fonográfico a manera de

*collage*; o a su vez, al momento de percibir fragmentos de canciones como ideas independientes que podrían ser combinadas aleatoriamente para formar nuevas canciones. En el siguiente capítulo, se plantearán algunas herramientas compositivas y de producción que puedan aportar a la realización de este proyecto.

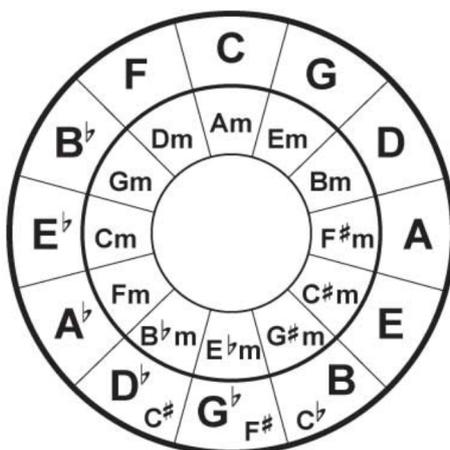
## **Capítulo 2. Herramientas creativas para la composición de canciones combinables.**

Con la finalidad de lograr que dos o más canciones diferentes puedan ser combinadas entre sí, sin perder su musicalidad, es oportuno analizar dos aspectos dentro de las herramientas de composición: armonía y ritmo.

### **2.1 Herramientas de armonía:**

La armonía, musicalmente hablando, es la unión de diferentes sonidos o notas que son emitidas al mismo tiempo. Esta cumple la función de ser el acompañamiento o la base sobre la cual se desarrollan las melodías de una canción. Una melodía es la sucesión de sonidos o notas que son emitidas una a la vez.

En cuanto a la armonía, hay que considerar que las canciones a ser combinadas no deben estar en la misma tonalidad para evitar que las dos suenen igual. Para lo cual, es necesario encontrar tonalidades que tengan el mayor número de notas en común. Una herramienta útil para lograr lo dicho anteriormente, es el uso del círculo constante de quintas perfectas. Este ciclo se construye situando a las doce notas de la escala cromática en intervalos sucesivos de quintas perfectas (Gabis, 2012, p. 335).



*Figura 1. Circulo Armónico de Quintas Perfectas*

Tomado de Ortega, 2012, párr. 1.

Las tonalidades que se encuentran más cerca entre sí comparten un mayor número de notas en común dentro de sus escalas respectivas. Por ejemplo, si se tuvieran tres canciones en las tonalidades de Fa, Do y Sol respectivamente, las transiciones de una canción a la otra se las puede realizar a través de acordes pivote que funcionen en las dos tonalidades que se están combinando.

Un acorde pivote es aquel que se encuentra en más de una tonalidad pero cumple una función tonal diferente. Es un acorde que representa diferentes grados en dichas tonalidades. Por ejemplo, el acorde de La menor en la tonalidad de Fa funciona como un tercer grado menor, en la de Do, como sexto menor y en la de Sol, como segundo menor. De esta forma, se puede utilizar este acorde como un puente entre las tres tonalidades para que las transiciones de una a otra no pierdan su musicalidad. A este proceso de transición entre una tonalidad a otra se le conoce como modulación armónica.

Por lo tanto, las modulaciones armónicas son otra herramienta de armonía que se puede utilizar para generar transiciones musicalmente estéticas entre cada una de las partes que se combinarán. Las tonalidades escogidas para las tres canciones “madre” serán las de Re mayor, La mayor y Mi mayor, con sus respectivas relativas menores. Para generar posibles transiciones entre una canción a otra se armarán progresiones armónicas que faciliten las modulaciones.

Entonces, de las tonalidades anteriormente mencionadas se tiene:

Tabla 1. Grados de las tonalidades de La mayor y Mi mayor y acordes pivote entre las dos.

Tonalidad de La mayor	Acordes pivote	Tonalidad de Mi mayor
La mayor	La mayor	Mi mayor
Si menor	Mi mayor	Fa# menor
Do# menor	Do# menor	Sol# menor
Re mayor	Fa# menor	La mayor
Mi mayor		Si mayor
Fa# menor		Do# menor
Sol# menor 7 bemol 5		Re# menor 7 bemol 5

*Tabla 2.* Grados de las tonalidades de Mi mayor y Re mayor y acordes pivote entre las dos.

Tonalidad de Mi mayor	Acordes pivote	Tonalidad de Re mayor
Mi mayor	Fa# menor	Re mayor
Fa# menor	La mayor	Mi menor
Sol# menor		Fa# menor
La mayor		Sol mayor
Si mayor		La mayor
Do# menor		Si menor
Re# menor 7 bemol 5		Do# menor 7 bemol 5

*Tabla 3.* Grados de las tonalidades de Re mayor y La mayor y acordes pivote entre las dos.

Tonalidad de Re mayor	Acordes pivote entre Re y La	Tonalidad de La mayor
Re mayor	Re mayor	La mayor
Mi menor	La mayor	Si menor
Fa# menor	Si menor	Do# menor
Sol mayor	Fa# menor	Re mayor
La mayor		Mi mayor
Si menor		Fa# menor
Do# menor 7 bemol 5		Sol# menor 7 bemol 5

## 2.2 Herramientas de *tempo* y métrica

### 2.2 Herramientas de *tempo* y métrica

El *tempo* es la velocidad a la que se interpreta una obra. Generalmente, en la música popular se mide el *tempo* en número de pulsaciones por minuto. Esto quiere decir cuantas veces se repite el pulso dentro de un minuto. El pulso es una sensación rítmica que se repite constantemente y es la unidad básica de medida del *tempo* de una obra. Por otro lado, la métrica determina qué figura musical será considerada como pulso y cuantas de estas figuras caben dentro de un compás. Para esto se asigna a cada figura musical un número específico, dependiendo de su duración es decir:

Tabla 4. Figuras musicales.

Nombre	Número	Figura
Redonda	1	
Blanca	2	
Negra	4	
Corchea	1/8	
Semicorchea	1/16	

Nota: Existen otras figuras musicales pero no son relevantes para lo que se quiere explicar.

Entonces, la métrica consta de dos números. Al igual que en una fracción, los números que se encuentran sobre la línea fraccionaria (dividendo) y bajo la línea fraccionaria (divisor) indican distintas cosas. En la métrica, el número que se encuentra sobre la línea fraccionaria indica la cantidad de figuras rítmicas que caben en un compás, y el número que se encuentra bajo la línea indica qué figura está determinada como el pulso.

Por ejemplo, si en una obra la métrica indica 4/4, entonces el pulso será la negra (según la tabla expuesta anteriormente) y en un compás cabrán cuatro negras. Del mismo

modo, si la métrica es de 6/8, la unidad de pulso será la corchea y dentro de un compás cabrían seis corcheas. Una vez entendido esto, es necesario determinar el *tempo* y la métrica de cada canción “madre”; esto es debido a que en primer lugar, no pueden ser los mismos en todas las canciones, ya que esto causaría que suene repetitivo. En segundo lugar, se deben escoger tanto los *tempos* como las métricas de una manera estratégica para que las transiciones y combinaciones de una canción a otra no pierda su musicalidad.

Una herramienta clave que se debe considerar para lograr lo mencionado es la modulación métrica. En el aspecto rítmico, de igual manera que en el ámbito armónico, existe el concepto de modulación, solo que esta vez se crea una modulación métrica. La modulación métrica consiste en incorporar la sensación de un pulso nuevo dentro del pulso existente a través de la agrupación de células rítmicas que generen esta sensación de un nuevo pulso. El ejemplo más común de modulación métrica es, dentro de un cuatro cuartos, tocar tresillos de negras y convertir a esos tresillos de negras en el nuevo pulso. Esto se puede ver en la Figura 2 (Drums Crowd, 2012, párr. 1).



Figura 2. Representación de modulación métrica.

Tomado de Guilfoile, 1999, p. 21.

### 2.3 Herramientas de lírica

Para construir y componer letras es necesario establecer ciertos conceptos previos que facilitarán el camino de creación lírica. El primer concepto es la estructura de la canción; esta está basada en dos partes. La primera parte son los componentes de la canción. los cuales son:

**Verso:** Cuya función es contar la historia de la canción, introducir a los personajes y establecer el tono emocional que tiene la obra. Usualmente, cada verso posee la misma melodía pero con letra distinta, y suelen ser simétricos en la rítmica y número de sílabas. Ejemplo, segundo verso de la canción *La hormiguita* (1998) de Juan Luis Guerra:

Y tuve ganas de llorar, pero tan solo en mi ojo derecho,  
ella hablaba de la luna y de Chopin y yo tocaba el preludio de un beso luego,  
reí y rompimos el hielo, nos mordimos los dedos  
como viola en un solo de chelo.

**Precoro:** Es la sección que se expone antes del coro y cumple la función de impulsar emociones, crear tensiones y un anticlímax. Ejemplo, precoro de *Coleccionista de Canciones* (2006) de Camila:

Tú con la luna en la cabeza,  
El lugar en donde empieza,  
El motivo y la ilusión de mi existir.

**Coro:** Contiene la idea principal del tema y la melodía más memorable de la canción. Normalmente, contiene también el título de la canción. Ejemplo, coro de *Es por ti* (2006) de Juanes:

Y es por ti,  
Que late mi corazón,  
Y es por ti,  
Que brillan mis ojos hoy,  
Y es por ti,  
Que he vuelto a hablar de amor, Y es por ti,  
Que calma mi dolor.

**Puente:** Delata un elemento sorpresa o un cambio a la canción tanto lírica como musicalmente. Ejemplo, puente de *Pienso en ti* (2009) de Jonathan Luna:

Luego me encierro en mi cuarto,  
 pienso que estoy delirando,  
 nuestros encuentros de amor,  
 yo me paso inventando,  
 luego me abrazo a mi almohada,  
 la aprieto y no duermo de rabia,  
 de imaginar que es a otro,  
 a quien das tu calor,  
 mientras yo.

El segundo aspecto de la estructura de la canción es la forma. Esta se determina según la combinación de los componentes de la canción. Si a cada componente de la canción se le asignara una letra en orden alfabético, siendo por ejemplo: verso: A y coro: B; entonces una canción que contenga verso y coro, tendrá una forma AB. Sin embargo, las letras A y B no siempre van a corresponder al verso y al coro respectivamente. Simplemente A y B representan secciones diferentes de una canción.

Según la literatura en *songwriting*, existen tres formas estándar de una canción. Estas son AABA, AAA y AB. El resto son variaciones de los componentes (Comunicación personal con Abner, Pérez, *songwriter*, realizada el 13 de septiembre de 2016).

Es importante recalcar que este es el estándar asignado dentro de las técnicas de composición y *songwriting*. Sin embargo, ¿qué pasa si la parte B de una canción pudiera convertirse en la parte A de otra o viceversa? Esto es, la funcionalidad de crear composiciones que líricamente, puedan ser intercambiables entre sus partes sin perder su musicalidad al combinarlas, obteniendo una nueva canción.

En los siguientes párrafos se analizará una de las herramientas de *songwriting* que es de mayor aporte para esta idea.

Esta es es la categorización de oraciones en dimensiones internas, externas o híbridas (Pérez, 2016).

**Dimensiones internas:** A estas corresponde todo lo que sucede dentro de la cabeza de los personajes, pensamientos y sentimientos.

**Dimensiones externas:** A estas corresponde todo lo que sucede fuera de la cabeza de los personajes, acciones, objetos e imágenes concretas.

**Dimensiones híbridas:** Es cuando las dos dimensiones anteriores se combinan.

Un ejemplo de un *songwriter* que ha incursionado en la combinación de versos y formas es Jorge Drexler en su álbum llamado *N*. En su canción *Habitación 316*, Drexler da la posibilidad al oyente, mediante una aplicación para *smartphones*, de formar los versos cambiando el orden de las líneas a su discreción. De esta forma, Drexler creó un número extenso de posibles combinaciones de una de sus canciones.

En esta referencia, al analizar qué tipos de dimensiones usó Jorge Drexler en mayor y menor cantidad, aporta con una buena guía acerca de qué es lo que funciona mejor al crear partes combinables. “Estuve un año escribiendo estrofas hasta que todas encajasen” (Drexler, 2012, citado en Pico, párr. 5).

### Análisis de dimensiones en la canción *Habitación 316* de Jorge Drexler

Tabla 5. Análisis de dimensiones en las líneas de *Habitación 316*.

Línea	Dimensión
Tu durmiendo, y yo mirándote dormir	Externa
Cuando despertó, en la ventana ya había cambiado la estación	Externa
Dos extraños, derivando en paralelo	Interna
Tiempo adentro, en territorio inexplorado	Híbrida
Cada uno, calibrando sus propios anzuelos	Externa
Entre risas, todo el resto ya no importa	Híbrida
Perdiendo la cautela sin un solo punto de contacto	Híbrida
Se miraban con un vértigo a cámara lenta	Híbrida
Soledades y la ropa revuelta en el piso	Híbrida
Sus pupilas dos historias un anhelo	Híbrida
Resonando recogiendo las esquilas	Externa
Media noche como si eso fuera poco	Externa
Las tres cifras como círculos de humo	Híbrida

Línea	Dimensión
La noche se iba abriendo	Externa
Y una gota que cambia de mano	Externa
En la nota decía, habitación 3, 1, 6	Externa

Como resultado se tienen ocho dimensiones externas que equivalen al 50 por ciento del total de las líneas, siete dimensiones híbridas que equivalen al 43,75 por ciento, y una dimensión interna que equivale al 6,25 por ciento de 16 líneas. Esto refleja una alerta notable: utilizar demasiadas dimensiones internas puede provocar que, al combinar los versos aleatoriamente, se pierda el sentido o el mensaje que se intenta comunicar. Esto es debido a que las dimensiones internas sitúan al oyente en sentimientos específicos que podría limitar las posibilidades de poder combinarlas con otras ideas.

Por otro lado, las dimensiones externas crean imágenes que facilitan la combinación de unas con otras. No limitan las posibilidades de conectarlas con otras dimensiones externas.

### Capítulo 3: Composición y producción de canciones combinables

#### 3.1. Composición

##### 3.1.1. *Tempo* y métrica de tres canciones combinables

Una vez establecido que las transiciones entre canciones se realizarán a través de modulaciones tanto armónicas como rítmicas, antes de decidir progresiones armónicas o melodía, hay que determinar los *tempos* y métricas en que se desarrollará cada canción “madre”. Para este proceso se puede pensar en un tempo y métrica determinado y luego analizar las posibles modulaciones o agrupaciones que pueden salir del mismo. Esto dará como resultado nuevas métricas y pulsos para las dos canciones restantes.

Para este proyecto se estableció un tempo de 85 bpm y métrica de 4/4 para la primera canción. Además, de este tempo y compas designado también se establecieron las siguientes modulaciones.

- **Primera modulación:** Subdividir el compás en corcheas y tomar la corchea como la nueva negra y agruparlas en seis. Lo cual da como resultado un nuevo tempo de 170 bpm y una métrica de 6/4.
- **Segunda modulación:** Subdividir el compás en tresillos de corchea y crear grupos de tres corcheas. Esta agrupación crea un desplazamiento que se convierte en un nuevo pulso. Esto da como resultado un nuevo tempo de 127 bpm y una métrica de 3/4.

En consecuencia se tiene:

Tabla 6. *Tempo* y métrica de las canciones “madre”.

	Canción 1	canción 2	canción 3
Tempo	85 bpms	170 bpms	127 bpms
Métrica	4/4	6/4	3/4

### 3.1.2. Armonía de tres canciones combinables.

Una vez establecido el tempo y métrica de las canciones “madre”, se puede trabajar en las progresiones y ritmo armónico de cada canción. Como se dijo anteriormente, las tonalidades escogidas para cada canción “madre” son Re mayor, La mayor y Mi mayor con sus relativas menores las cuales son Si menor, Fa# menor y Do# menor respectivamente. Tomando en cuenta que el concepto de las canciones es primariamente experimental, se tomó la decisión de no usar elementos armónicos demasiado complejos (sobre todo en cuanto al ritmo armónico). La razón de esta decisión es porque tanto las modulaciones métricas como las armónicas traerán ya un nivel de complejidad a la canción; si a esto se le suma complejidad en el ritmo armónico o se llena de acordes a la canción, se podría correr el peligro de que no sea amigable a la escucha.

Además, cada canción cuenta con la siguiente forma:

Tabla 7. Forma y tonalidad de las canciones “madre”.

	Canción 1	canción 2	canción 3
Forma	Intro	Intro	Verso
	Verso	Verso	Coro
	Coro	Coro	Verso
	Verso	Verso	Coro
	Coro	Coro	Puente
	Solo	Outro	Coro
	Coro		
Tonalidad	Re mayor	Mi mayor	La mayor

### **3.1.3. Arreglos de las tres canciones “madre”.**

Antes de trabajar en el arreglo específicamente, es necesario designar el formato que tendrán cada una de las canciones “madre”. El término formato hace referencia a los instrumentos musicales que son usados para un proyecto musical. Tomando en cuenta que las canciones deben fusionarse entre sus partes sin perder musicalidad, es conveniente que las tres lleven el mismo formato. En la medida de lo posible, es mejor procurar que la instrumentación y la dinámica sea lo más similar posible, de esta manera las transiciones entre canciones funcionarán mejor.

Para este proyecto en específico, y dado que el género es rock alternativo, se eligió el siguiente formato para las tres canciones: batería, bajo, dos guitarras eléctricas, piano eléctrico, y voces. Cada instrumento desempeña el mismo rol en las tres canciones “madre” y las dinámicas en los componentes de cada canción son similares para facilitar las transiciones. Esto quiere decir que todos los versos tienen una dinámica similar, todos los coros tienen dinámica similar, etc.

El rol de la batería, el bajo y el piano eléctrico es ser la sección rítmica de las canciones. Estos instrumentos son la base rítmica y armónica y cumplen con el papel de colchón y soporte del resto de instrumentos. Por otro lado, las guitarras eléctricas aportan con sonoridades, líneas melódicas y arreglos que colorean a cada canción. Si bien los arreglos y melodías no son iguales entre canciones, llevan la misma intención, la misma dinámica y una sonoridad similar. Y por último, el rol de las voces es llevar la melodía principal de la canción y reforzar la misma a través de arreglos con otras voces.

#### **3.1.4. Letras de las tres canciones “madre”.**

Como se expuso anteriormente, basado en el ejemplo de Jorge Drexler, la composición de la lírica de las tres canciones debe contar con dos aspectos importantes:

El primer aspecto es que todas las líneas deben girar en torno a un solo tema o concepto, es decir que contarán una sola historia, y cada canción por separado puede considerarse como un capítulo de esta historia. De tal forma que al realizar la combinación entre canciones no se pierda la historia de las mismas, sino que solo se cambia el escenario.

El segundo aspecto es que cada una de las líneas sean dimensiones externas o híbridas, ya que las dimensiones internas sitúan al oyente en sentimientos específicos que podría limitar las posibilidades de poder combinarlas con otras ideas.

Por otro lado, tomando en cuenta las referencias de otras artes que han incursionado en la combinación de ideas como la literatura y la pintura en la época del surrealismo, para este proyecto se aplicó la misma idea de la técnica del *collage* y el *cadáver exquisito* explicadas anteriormente. El proceso consistió en que dos escritores compusieran líneas relacionadas a un tema o concepto en específico. En este caso el tema fue la naturaleza, la fragmentación y combinación de ideas. El único requisito fue que las líneas compuestas sean dimensiones externas o híbridas.

Una vez compuestas las líneas de cada escritor, se tuvo una reunión con los mismos en la que cooperativamente se revisó cada línea. Se unieron todas ellas, y se editó cada una a fin de que hubiera continuidad entre ellas. De esta forma apareció el siguiente banco de líneas que serían usadas para cada canción madre.

Cuando despierto, te siento en mi  
Mis ojos revelan tus ideas  
Y en la luz somos uno  
La neblina cubre lo real  
Impulsos me arrojan hacia un vaivén que nos vuelve a juntar  
Y por las noches vas a cantar  
Destellos en lo alto nos esperan  
Nuestros sueños por mejores días  
Danzan en la atmósfera  
Vernos ciegamente por el lente del tiempo.  
Nuestro tesoro más grande es la incertidumbre  
Bajo esa misma luz nace la calma  
El presente descubre lo irreal  
Se abre el paso hacia un nuevo porvenir  
Por las sombras de la luz  
Me abro espacio a las orillas de tu piel  
Cuando el día y la noche sean, sean uno solo  
El color sincero lloverá en las paredes  
Eres milagro  
Milagro que baja por el sendero donde nace un nuevo sol  
Todo en uno, uno en todo  
Suenan tus coplas con el viento al susurrar  
Al otro lado me encuentro durmiendo y  
Me acurruco entre tus versos  
Dejé mis riendas  
Alzaste el vuelo  
Mis alas giran sobre tu cielo  
Mis alas se van  
Aparecen como estrellas  
En los ecos de tu voz  
Pintas el cielo cuando duerme el mar  
Atardeceres llevas como lámparas

## Brillan en la intimidad

Tabla 8. Análisis de dimensiones en las líneas de las canciones “madre”.

Líneas	Dimensiones
Cuando despierto, te siento en mi	Híbrida
Mis ojos revelan tus ideas	Híbrida
Y en la luz somos uno	Híbrida
La neblina cubre lo real	Híbrida
Impulsos me arrojan hacia un vaivén que nos vuelve a juntar	Híbrida
Y por las noches vas a cantar	Externa
Destellos en lo alto nos esperan	Externa
Nuestros sueños por mejores días	Híbrida
Danzan en la atmósfera	Externa
Vernos ciegamente por el lente del tiempo	Híbrida
Nuestro tesoro más grande es la incertidumbre	Interna
Bajo esa misma luz nace la calma	Híbrida
El presente descubre lo irreal	Interna
Se abre el paso hacia un nuevo porvenir	Interna
Por las sombras de la luz	Externa
Me abro espacio a las orillas de tu piel	Externa
Cuando el día y la noche sean, sean uno solo	Externa
El color sincero lloverá en las paredes	Híbrida
Eres milagro	Interna
Milagro que baja Por el sendero donde nace un nuevo sol	Híbrida

<b>Líneas</b>	<b>Dimensiones</b>
Todo en uno, uno en todo	Interna
Suenan tus coplas con el viento al susurrar	Externa
Al otro lado me encuentro durmiendo	Externa
Me acurruco entre tus versos	Híbrida
Dejé mis riendas	Externa
Alzaste el vuelo	Externa
Mis alas giran sobre tu cielo	Externa
Mis alas se van	Externa
Aparecen como estrellas	Externa
En los ecos de tu voz	Externa
Pintas el cielo cuando duerme el mar	Externa
Atardeceres llevas como lámparas	Externa
Brillan en la intimidad	Híbrida

Como resultado se tienen 12 dimensiones híbridas que equivalen al 36,36 por ciento, 16 dimensiones externas que equivalen al 48,48 por ciento, y cinco dimensiones internas que equivalen al 15,15 por ciento de 33 líneas.

Un aspecto importante a considerar es que el modelo planteado en este proyecto está aplicado al género de *rock* alternativo experimental. Sin embargo, este modelo de composición y producción puede ser aplicado a cualquier otro género musical, y quedará a discreción del productor y/o compositor el aplicarlo.

## 3.2. Producción

### 3.2.1. Grabación de canciones combinables

Tomando en cuenta que cada canción “madre” no se considera como un producto solamente independiente sino que está destinado a combinarse con otras canciones, el camino de grabación para cada una de estas debe ser el mismo. Es decir, se deben grabar con las mismas técnicas cada instrumento de cada canción para que al momento de combinarlas no pierda continuidad musical ni sonora. Dentro del proceso de grabación de canciones combinables existen dos aspectos que son importantes a considerar. Cabe recalcar que no necesariamente deben ser los únicos aspectos; pero si deben ser considerados al menos estos dos: organización de las sesiones de grabación y técnicas de microfonía.

En cuanto a la organización de las sesiones de grabación para este proyecto en particular se determinó que las canciones “madre” serían grabadas en cuatro sesiones de la siguiente manera:

*Tabla 9.* Sesiones de grabación de las canciones “madre”.

<b>Sesiones de Grabación</b>	<b>Instrumentos</b>
Primera	Baterías y bajos de las tres canciones
Segunda	Guitarras de las tres canciones
Tercera	Voces de las tres canciones
Cuarta	Teclados de las tres canciones

Así mismo, las técnicas de microfonía empleadas en este proyecto fueron exactamente las mismas para cada instrumento en las tres canciones con el fin de que exista homogeneidad en la sonoridad de cada una.

### 3.2.2. Edición y mezcla de canciones combinables

El proceso de edición de cada sesión fue trabajado individualmente, la corrección de fases, limpieza, selección de tomas y organización de cada sesión fue trabajada sin ningún tipo de factores que no sean los comúnmente usados.

Por otro lado, para realizar el proceso de mezcla, y dado que las tres canciones debían tener la misma sonoridad y color, se utilizaron las mismas plantillas, ecualizadores y compresores con los mismos parámetros en cada instrumento para obtener una sonoridad similar entre canciones como se planteó anteriormente. Sin embargo si hubieron pequeñas variaciones en cuanto a efectos como *reverbs*, *delays* y *drives* para distinguir y dar otro tipo de coloración a ciertos detalles o instrumentos particulares como guitarras o voces. Esto se hizo con la finalidad de obtener homogeneidad sonora pero también recursos interesantes que aporten y brinden diversidad a las mezclas.

### 3.2.3. Combinación de canciones “madre”

Luego de haber editado y mezclado las canciones “madre”, se procedió a exportar las secciones de cada una de las canciones, es decir, los *intros*, versos, coros, puentes y *outros* de cada canción por separado. Teniendo así un banco de secciones las cuales serían usadas para combinarlas entre sí y generar nuevas canciones.

En esta última fase se entregó el banco de secciones a tres productores musicales para que sean ellos quienes realicen las combinaciones a su discreción y además puedan aportar con una retroalimentación al trabajo realizado.

La siguiente tabla describe la organización numérica de las secciones de cada canción “madre”:

Tabla 10. Organización numérica de las secciones de cada canción “madre”:

Canción 1	Canción 2	Canción 3
Intro 1	Intro 2	Verso 3.1
Verso 1.1	Verso 2.1	Coro 3.1
Coro 1.1	Precoro 2	Verso 3.2
Verso 1.2	Coro 2.1	Coro 3.2
Coro 1.2	Verso 2.2	Puente 3
Solo 1	Coro 2.2	Coro 3.3
Coro 1.3	Outro 2	

Las combinaciones por parte de los productores fueron las siguientes:

### Combinación 1 - Productor Isaac Zeas

Tabla 11. Combinación del productor Isaac Zeas.

Intro 2
Verso 1.1
Coro 2.1
Intro 1.1
Verso 2.1
Coro 1.2
Percoro 2
Verso 3.2
Puente 3
Coro 3.3

### Combinación 2 - Productor Daniel Pérez

Tabla 12. Combinación del productor Daniel Pérez.

Puente 3
Outro 2
Intro 1.1
Per coro 2
Outro 2
Puente 3

### Combinación 3 - Productor Juan Fernando Cifuentes

Tabla 13. Combinación del productor Juan Fernando Cifuentes.

Intro 1
Puente 3
Verso 1.1
Verso 3.2
Per coro 2
Coro 3.2
Puente 3
Per coro 2
Coro 1.2
Solo 1

## 4. Conclusiones y recomendaciones

### Conclusiones

- Una de las conclusiones tal vez más importantes que se puede tener después de haber llevado a cabo este proyecto de investigación es que el proceso de combinación de canciones se lo debe realizar en la etapa de preproducción, no en la de posproducción. La razón por la cual se ha llegado a esta conclusión es porque los cambios de secciones nunca son iguales en las canciones. Es decir, que muchas veces al finalizar ciertas secciones pueden haber instrumentos aun sonando o a su vez, ciertos instrumentos pueden anticiparse con anacruzas antes de empezar la siguiente sección.
- Tener instrumentos sonando al finalizar o iniciar secciones provoca que al cortar toda la canción en un cambio de sección pueden haber sonidos como instrumentos o voces que sean interrumpidos antes de terminar su cola o *decay* o a su vez que empiecen a sonar después de su transiente. Este problema hace que la musicalidad de las combinaciones se vea comprometida y que en varias ocasiones no se entienda la letra en caso de que la haya.
- Para las transiciones entre secciones, se debe realizar los cortes al finalizar cada sección y no antes o después a fin de que se pueda combinarlas fácilmente.
- Según las observaciones del productor Isaac Zeas, esta propuesta brinda la posibilidad de contar con varias opciones de canciones; y es una buena idea para trabajar en colaboración entre un compositor y un productor.
- Según las observaciones del productor Daniel Pérez, los niveles son diferentes en las canciones, esto afecta el hecho de que puedan combinarse sus partes. Por lo tanto es necesario que en la mezcla final los niveles sean iguales en cada canción.
- El cambio de dinámicas entre secciones de cada canción no favorece a la combinación de las mismas. Estas transiciones que funcionan dentro de la canción individual, hacen que sea difícil la combinación entre las partes de las demás canciones.

## Recomendaciones

- Se recomienda que el estilo en el que se vaya utilizar este modelo de composición y producción, sea compatible con modulaciones métricas y/o armónicas. Dado que el concepto mismo de este método es totalmente lúdico y experimental, puede presentar algunos inconvenientes si se lo aplica con ciertos estilos musicales donde no haya lugar para modulaciones métricas, cambios abruptos de tempo o tonalidad etc.
- Dado que las combinaciones se deben hacer en la etapa de preproducción, se recomienda grabar las combinaciones como nuevas canciones. Es decir, aparte de las canciones “madre”, volver a grabar las combinaciones de ellas trabajadas en la etapa de preproducción.
- Según las observaciones del productor Isaac Zeas, se sugiere como un camino alterno crear directamente varias opciones de versos, varias opciones de coros etc, en vez de trabajar con canciones completas; e ir formando las canciones a partir de las distintas opciones de secciones.
- Según las observaciones del productor Daniel Pérez, se sugiere explotar a profundidad el recurso de los *breaks* y silencios al final de cada sección; a fin de que las transiciones y modulaciones tanto rítmicas como armónicas tengan mayor musicalidad.
- Según las observaciones del productor Juan Fernando Cifuentes, Ableton Live hubiera sido el *software* perfecto para la combinación de canciones ya que cuenta con dos herramientas importantes: *warping* y *clips*. *Warping* es el análisis Fourier en tiempo real que permite cambiar el *tempo* de una canción sin afectar el *pitch* o afinación. Esta herramienta permite asignar a todas las canciones “madres” a un solo *tempo* y luego combinarlas con mayor facilidad. Además del *warping*, Live permite colocar cada sección en *clips* y reproducirlas a discreción del productor en tiempo real. Esta herramienta ayuda a no pensar linealmente en la combinación de las canciones sino armarlas como un rompecabezas.

## Referencias

- BMI. (2016). History: The Singer/Songwriter. *Broadcast Music INC*. Recuperado de [http://www.bmi.com/genres/entry/history\\_the\\_singer\\_songwriter](http://www.bmi.com/genres/entry/history_the_singer_songwriter)
- Cazalilla, L. (2013). *Prácticas surrealistas: el origen del Cadáver Exquisito*. Recuperado de <http://queaprendemoshoy.com/practicassurrealistas-el-origen-del-cadaver-exquisito/>
- Choc Cac, V. (2010). Clasificación de la Canción. *Mundo Choc Cac*. Recuperado de <http://victorhugocc.choccac.com/2010/08/clasificacion-de-la-can-cion/>
- De Bono, E. (1992). *El pensamiento creativo: El poder del pensamiento lateral para la creación de nuevas ideas*. México: Piados Mexicana S.A.
- Drums Crowd, (2012). *Modulaciones Métricas*. Rev. Drums Crowd Batería y Percusión. Recuperado de <http://drumscrowd-beta.blogspot.com/2012/09/modulaciones-metricas.html>
- Gabis, C. (2012). *Armonía Funcional*. (1a ed. 2a reimp.). Argentina: Melos Ediciones Musicales SA.
- Gardeta, C. (2013). *1920-1930: La modernidad al poder. 4) Tin Pan Alley, fabrica de éxitos (I)*. Jazzitis. Recuperado de <http://www.jazzitis.com/articulos/1920-1930-la-modernidad-al-poder-4-tin-pan-alley-fabrica-de-exitos-i/>
- Gibson, D. (2005). *The Art Of Mixing: A Visual Guide to Recording, Engineering and Production* (2a ed.).
- Guilfoyle, R. (1999). *Creative Rhythmic Concepts for Jazz Improvisation*, Newpark Music Centre.
- Masdearte. (2017). *Surrealismo*. Recuperado de <http://masdearte.com/movimientos/surrealismo/>
- Mitchell, J. (2013). *Fragmentation and melodic developement*. The music composition blog. Recuperado de <https://themusiccompositionblog.com/2013/11/06/fragmentation-and-melodic-development/>
- Nadeau, M. (1964). *Historia del surrealismo*. París: du Seuil.

- Ortega, D. (2012). *El círculo de quintas*. Guitarmonia. Recuperado de <http://www.guitarmonia.es/blog/el-circulo-de-quintas/>
- Pico, R. (2012). *N, la app de "canciones combinatorias" de Jorge Drexler*. TIC-beat. Recuperado de <http://www.ticbeat.com/sim/n-app-canciones-combinatorias-jorge-drexler/>
- Watkinson, M. (2012). *Opciones de bucle de grabación de Pro Tools*. Askaudio. Recuperado de <https://ask.audio/articles/loop-recording-options-pro-tools/es>
- Wescher, H. (1977). *La historia del collage: Del cubismo a la actualidad*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A.

**ANEXOS**

## TRANSCRIPCIONES DE ENTREVISTAS

**Nombre:** Francisco Jaramillo Tejada

**Formación académica:** Psicólogo clínico; Máster en Ciencias Sociales con Mención en Antropología Social (FLACSO).

**Experiencia profesional:** Docente universitario (RUGE), terapeuta del Centro de Psicología Aplicada.

**Dentro de su campo, ¿Cómo se percibe la combinación de ideas para generar nuevas?**

A lo largo del estudio de las civilizaciones antiguas del mundo se ha descubierto que siempre han existido cuestiones artísticas y creativas que forman una parte fundamental de la cultura. Por ejemplo, las pinturas rupestres que algunos antropólogos y arqueólogos han encontrado en las cuevas, además de ser representaciones simbólicas del día a día, se convierten poco a poco en representaciones artísticas. Existen algunos antropólogos que, en cuanto al apareamiento del lenguaje, sostienen que se dio a partir de ciertas reproducciones sonoras de la naturaleza que emitía el ser humano para poder comunicarse. En la constante reproducción de estos sonidos comenzaron a formarse palabras, y estas palabras formaron en cada una de las distintas culturas convencionalismos que dieron origen a los idiomas y las lenguas (Comunicación personal con Francisco, Jaramillo, antropólogo, realizada el 14 de marzo de 2017).



CI: 1707269799

Firma

**Nombre:** María Gabriela Vasco Muñoz

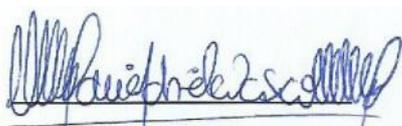
**Formación académica:** Máster en Desarrollo de la Inteligencia y Educación. Psicóloga Industrial. Coach Ontológico Empresarial. Coach en Desarrollo Personal y Espiritual.

**Experiencia profesional:** He colaborado en varias empresas como Psicóloga Industrial, formando parte del Departamento de Talento Humano. Desde hace varios años ejerzo la Docencia

Universitaria en la Facultad de Psicología de la Universidad Católica del Ecuador. Adicionalmente, tengo mi consulta privada como Coach en Desarrollo Personal.

**Dentro de su campo, ¿Cómo se percibe la combinación de ideas para generar nuevas?**

En Psicología existe un concepto llamado el pensamiento lateral. El pensamiento lateral abarca varias técnicas relacionadas al pensamiento creativo. La finalidad de estas técnicas es que el grupo humano pueda salir del pensamiento tradicional, analítico, lineal y pueda explorar un campo diferente o tipos de análisis diferentes a los convencionales. Existen algunas técnicas, una de ellas se llama "los seis sombreros para pensar"; en esta técnica se analiza una situación desde diversos puntos de vista como el emocional, el negativo, el creativo, el cauteloso, entre otros (Comunicación personal con Gabriela, Vasco, psicóloga, realizada el 17 de marzo de 2017).



Firma

**Nombre:** Abner Pérez

**Formación académica:** Maestría en *Music & Media Management* de la Universidad de Westminster, UK. *Foundation Degree* en *Commercial Music* de Bath Spa University. *Songwriter* independiente y parte del *UK Songwriting Festival* desde el 2005. Becado del programa DIES ProGrant 2015 de la Universidad de Cologne y la Universidad Católica de Lima. Ganador del *Young Scholar Paper Award* en los *Vienna Music Business Days 2015*.

**Experiencia profesional:** Experiencia en el campo de educación, *songwriting*, propiedad intelectual, intérprete, producción musical y *music business*. Líneas de investigación: Propiedad intelectual, *music business*, y *songwriting*.

**1. ¿Cómo percibe usted la idea de crear un camino de composición y producción de canciones combinables entre sí?**

Nunca lo he hecho de la forma en que este proyecto lo plantea, pero lo he hecho en la forma en que se crean líneas pensando en diferentes posibilidades de la historia. En este sentido utilizas palabras comunes que estén relacionadas con un concepto en específico. Es decir, si se pretende escribir varias canciones acerca del amor y la melancolía utilizaré significantes comunes como estar solo, los recuerdos etc, al tener estas líneas en un *masterbook* lo que se hace es volver a este como fuente de recurso para utilizar esas líneas en diferentes canciones.

**2. ¿Qué aspectos importantes consideraría usted a la hora de crear y producir canciones combinables?**

Lo primer es el concepto del EP que entiendo q se llama UNO, en el cual los tres temas van a tener un concepto similar en cuestión de la idea central. Lo más difícil que yo veo es determinar los personajes de cada tema sin ser repetitivo. Por lo cual considero que lo más factible sería usar muchas más dimensiones externas sin involucrarse en personajes ni dramas específicos. Construiría líneas que después puedan ser editadas en diferente orden (Comunicación personal con Abner, Pérez, *songwriter*, realizada el 22 de mayo de 2017).



Firma

**Nombre:** Pablo Quintero

**Formación académica:** Licenciado en Música Contemporánea, Licenciado en Producción Musical y Sonido (Universidad San Francisco de Quito).

**Experiencia profesional:** Experiencia en manejo de plataformas como Pro-Tools, Logic pro, Reason, Digital Performer, Final Cut. Experiencia en grabaciones profesionales en estudio y eventos que involucren sonido en vivo. Productor de La Matilda, Sophya Ramirez y Mama Puya.

**1. ¿Cómo percibe usted la idea de crear un camino de composición y producción de canciones combinables entre sí?**

Es la primera vez que escucho algo así. Que alguien busque una idea así, porque si bien algo parecido ocurre con mucho de la básica popular como el reggaeton, el pop etc, donde las armonías son las mismas, las melodías son las mismas, y solamente se cambia un poco la letra; no se si esto lo hagan a propósito o no. Ahora, como herramienta de composición y de producción me parece que es una muy buena idea. Tal vez yo como productor o compositor de canciones combinables me encontraría con un poco de limitaciones ya que cada vez que compongo una canción, cada una de ellas tiene un mensaje distinto y una proyección distinta. Por lo tanto el hecho de hacer una varias canciones que tengan distintas proyecciones pero que a la vez deban funcionar bien juntas sería una limitante. Sin embargo si se encuentra el camino de poder traspasar esta limitante, considero que sería una buena idea.

**2. ¿Qué aspectos importantes consideraría usted a la hora de crear y producir canciones combinables?**

Considero que primeramente debería haber un respectivo trabajo de campo en el cual se compongan varios temas hasta hallar la manera de como unirlos. En

segundo lugar cuidar de que los temas no sean repetitivos ni suenen similares entre sí y aun así poderlos combinar bien.

Otro aspecto que tomaría en cuenta es en que genero lo haría, que tipo de instrumentación usaría. Buscar un *target* o un público objetivo al cual yo vaya a llegar.

En cuanto al aspecto de producción, tomaría en cuenta que tipos de técnicas puedo usar para poder unir los temas. Buscaría un solo camino de grabación para todos los instrumentos con la finalidad de que suene igual, que haya una homogeneidad y pueda tener un camino más sencillo para las transiciones o combinaciones.

A handwritten signature in black ink, appearing to be a stylized name, possibly 'Antonio', written in a cursive script.

Firma

## **Retroalimentación y comentarios de los productores quienes realizaron las combinaciones**

**Productor:** Isaac Zeas

**Formación académica:** Pedagogía, Producción musical, Síntesis de sonido, Música tradicional ecuatoriana, Performance de guitarra.

**Experiencia profesional:** Músico; productor musical, compositor, ingeniero en sonido. Nominado a Grammy Latino 2012. Ganador Fondo Fonográfico del Ministerio de Cultura y Patrimonio 2014 en Nueva Música Ecuatoriana con Proyecto Capulí. Colaboraciones como arreglista o músico de sesión en proyectos como: La Grupa, Bjorn Borg, Juan Fernando Velasco, Alberto Plaza, Paulina Aguirre. Experiencia docente en Ingeniería de Sonido y Acústica y Escuela de Música Udl. Pedagogía con un enfoque práctico, participativo y humano

### **Retroalimentación:**

Me gusta mucho la actividad, sobre todo para tener opciones variadas de composición. Funciona si la temática de lo que se habla es la misma. Se deben trabajar mejor los cortes de las secciones para que las transiciones no suenen cortadas. Es una buena idea para trabajar en colaboración entre un compositor y un productor. Otra sugerencia es que podría ser bueno trabajar directamente en crear varias opciones de versos, varias opciones de coros etc, en vez de trabajar con canciones completas; e ir formando las canciones a partir de las distintas opciones de secciones (Comunicación personal con Isaac, Zeas, productor, realizada el 22 de mayo de 2017).



Firma

**Productor:** Juan Fernando Cifuentes

**Formación académica:** Master in Music, Music Technology Innovation (MCL)  
- Berklee College of Music, Valencia Campus.

B.A. Producción Musical y Sonido (CL), Minor en Música Contemporánea -  
College of Music, Universidad San Francisco de Quito.

**Experiencia profesional:** Melómano Innato, músico multi-instrumentista,  
productor musical y compositor, amante e innovador de la tecnología aplicada  
hacia la música.

Experiencia como productor musical, ingeniero de grabación y mezcla, síntesis  
análoga y digital, composición digital, diseño de sonido y producción  
audiovisual.

Ha participado en proyectos musicales como: Ecuadorian Grooves (fundador),  
La Tunda, Estereo Humanzee(fundador), Elia Liut, Ferrer, DZ, Cinnamon & The  
Souls, Shu Haiming, Mariko Reid, DyEr, Lupuna, Griot, Disco Pirata, Juan Fer  
Cifuentes (su proyecto solista), entre otros.

Vice-Presidente del AES Student Section de Berklee Valencia 2014-2015.

CEO, Fundador de "Diablo Kiteño Studios"

Experiencia como educador de producción musical, tecnología y sonido desde  
el 2011.

### **Retroalimentación:**

Cada tema está bien compuesto, sin embargo, la grabación debería ser en un  
*sample rate* mayor, ya que al acomodar todas las canciones a un solo *tempo*,  
esto va a influir a que tenga mejor calidad. Esta propuesta si funciona, pero  
considero que su pudo haber profundizado en la investigación de *softwares*  
más útiles para esta propuesta como es Ableton Live.

Live hubiera sido perfecto para la combinación de canciones ya que cuenta  
con dos herramientas importantes: *warping* y *clips*.

*Warping* es el análisis Fourier en tiempo real que permite cambiar el *tempo* de  
una canción sin afectar el *pitch* o afinación. Esta herramienta permite asignar a

todas las canciones “madres” a un solo *tempo* y luego combinarlas con mayor facilidad.

Ademas del *warping*, Live te permite colocar cada sección en *clips* y reproducirlas a discreción del productor en tiempo real. Esta herramienta ayuda a no pensar linealmente en la combinación de las canciones sino armarlas como un rompecabezas (Comunicación personal con Juan, Cifuentes, productor, realizada el 25 de mayo de 2017).

A handwritten signature in blue ink on a light blue rectangular background. The signature is stylized and appears to be 'JUAN CIFUENTES'.

Firma

**Productor:** Daniel Pérez

**Formación académica:**

Maestría en Music Psychology - Roehampton University, UK. BA (Hons) Producción Musical – Bath Spa University / London Centre of Contemporary Music

**Experiencia profesional:** Experiencia en el campo de producción, educación e investigación musical. Líneas de investigación y/o publicaciones: Psicología de la música, Musicoterapia.

**Retroalimentación:**

Esta propuesta definitivamente funcionaría como un método alternativo de preproducción, ya que se pueden generar ideas muy interesantes y que de otra manera no se nos ocurriría; para luego establecer una maqueta y grabar. También se podría trabajar en un producto así que pueda resultar en una App, Ep interactivo o algo por el estilo.

- Las canciones podrían ser más combinables si fueran instrumentales.
- Los niveles son diferentes en las canciones, esto afecta el hecho de que puedan combinarse sus partes.

Hay que pensar mucho más (o quizá dejar de pensar) en las dinámicas de cada sección. Si el objetivo es crear canciones combinables, ¿es necesario tratarlas como canciones individuales? o ¿desde un principio debimos haber pensado en secciones aisladas, ignorando de cierta manera las dinámicas y transiciones?

- Estas transiciones que funcionan dentro de la canción individual, hacen que sea difícil la combinación entre las partes de las demás canciones. Tal vez debamos explotar a profundidad el recurso de los *breaks* y silencios al final de cada sección (Comunicación personal con Daniel, Pérez, productor, realizada el 29 de mayo de 2017).



Firma

