



**UNIVERSIDAD DE LAS ARTES**

**Escuela de Artes Sonoras**

Proyecto interdisciplinario

***Cero: EP de pop urbano***

Previo la obtención del Título de:

**Licenciada en Producción Musical y Sonora**

Autor/a:

Juan Diego Alcívar Ferrín

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2020

### **Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación de la tesis**

Yo, Juan Diego Alcívar Ferrín declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Producción Musical y Sonora. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación\* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.



Firma del estudiante

\*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

## **Miembros del tribunal de defensa**

Andrés Patricio Bracero Torres  
Tutor del Proyecto Interdisciplinario

Diego Eduardo Benalcazár Vega  
Miembro del tribunal de defensa

Bernarda Ubídia Calisto  
Miembro del tribunal de defensa

## **Agradecimientos:**

Mi más sincero agradecimiento a todas las personas que influyeron dentro de mi vida universitaria: profesores, personal de administración, alumnos y a mis compañeros. También agradecer a mi tutor por los conocimientos y la guía brindada. Agradecimiento especial a mis padres por todo el apoyo y a mi familia por su comprensión.

## **Dedicatoria:**

El presente proyecto lo dedico al gran esfuerzo de mis padres Omar Alcívar y Juana Ferrín, al apoyo de mi familia entera que, día a día me brindaban toda su buena vibra para seguir adelante. Mi tía Marilú Alcívar quien me ayudó cuando llegué a la urbe guayaquileña, y sobre todo a la gran fuerza celestial que me permite cada día abrir los ojos y agradecer por la vida, la familia, los amigos y los conocidos que me acompañaron y acompañaran en mi vida.

## Resumen

La siguiente investigación está basada en la experimentación y creación sonora a partir de la fusión de los géneros pop y urbano con instrumentación tradicional del mundo. Los instrumentos tradicionales que han sido utilizados en esta producción son: el koto, la zampoña, el bombo andino y la marimba, los cuales serán aplicados por medio de *sampling* e instrumentos virtuales, a través del programa *Studio One*. Este proyecto emplea herramientas habituales en la producción musical del pop y de la música urbana, centrando su creación en las influencias del pop urbano en conjunto con la instrumentación seleccionada. El proyecto está desarrollado en dos partes. La primera se dedica a la investigación de los conceptos de música pop y urbana, incluyendo los orígenes y los usos tradicionales de los instrumentos koto, zampoña, bombo andino y marimba. Estos instrumentos que generalmente son utilizados en un entorno tradicional, social y musical etnológico, serán parte de la experimentación e innovación dentro del EP musical. Segundo, las sonoridades del koto, la zampoña, el bombo andino y la marimba, tomarán el protagonismo que habitualmente se emplea con sonoridades digitalizadas, proponiendo algo único y diferente.

Palabras Clave: Urbano, Pop, Fusión, Formas canción

## **Abstract**

The following research is based on experimentation and sound creation from the fusion of pop and urban genres with traditional instrumentation of the world. The traditional instruments that have been used in this production are: the koto, the zampona, the andean bass drum and the marimba, which will be applied by means of sampling and virtual instruments, through the Studio One program. This project uses common tools in the musical production of pop and urban music, focusing its creation on the influences of urban pop in conjunction with the selected instrumentation. The project is developed in two parts. The first is dedicated to the investigation of the concepts of pop and urban music, including the origins and traditional uses of the koto, zampona, andean bass drum and marimba. These instruments, which are generally used in a traditional, social and ethnological musical environment, will be part of the experimentation and innovation within the musical EP. Second, the sounds of the koto, the zampona, the andean bass drum and the marimba, will take the leading role that is usually used with digitized sounds, proposing something unique and different.

Keywords: Urban, Pop, Fusion, Song forms

## ÍNDICE GENERAL

Resumen .....	VI
Abstract.....	VII
ÍNDICE GENERAL.....	VIII
ÍNDICE DE TABLAS.....	XI
ÍNDICE DE IMÁGENES.....	XII
INTRODUCCIÓN.....	XIV
PERTINENCIA DEL PROYECTO.....	XV
OBJETIVOS.....	XV
Objetivo General.....	XV
Objetivos Específicos.....	XV
RECURSOS MATERIALES.....	XVI
METODOLOGÍA.....	XVI
CAPITULO I - ANTECEDENTES.....	1
1.1 Música Pop.....	1
1.2 Música Pop Latina.....	2
1.3 Música Urbana.....	4
1.4 Música Urbana Latina.....	6
1.5 Referencias Musicales.....	7
CAPITULO II - MARCO TEÓRICO.....	8
2.1 Forma canción pop.....	8
2.2 Forma canción urbana.....	10
2.2.1 Reggaetón.....	10
2.2.2 Rhythm and Blues (RnB).....	11
2.2.3 Trap.....	13

2.2.4 Dance hall .....	14
2.3 Instrumentos tradicionales .....	15
2.3.1 Zampoña .....	15
2.3.2 Bombo andino.....	16
2.3.3 Koto .....	17
2.3.4 Marimba.....	18
2.4 Pop Urbano .....	19
CAPITULO III - PROPUESTA ARTISTICA .....	20
3.1 Pre producción.....	20
3.1.1 Canción uno: La diferencia.....	21
3.1.2 Canción dos: Esa noche .....	22
3.1.3 Canción tres: Cero .....	23
3.1.4 Canción cuatro: Baila .....	24
3.2 Producción .....	25
3.2.1 La diferencia .....	25
3.2.2 Esa noche.....	32
3.2.3 Cero .....	33
3.2.4 Baila.....	35
3.3 Postproducción .....	37
3.3.1 Edición y Corrección de las canciones .....	37
3.3.2 Mezcla .....	37
3.3.2.1 La diferencia.....	37
3.3.2.2 Esa noche.....	40
3.3.2.3 Cero .....	42
3.3.2.4 Baila.....	45

3.3.3 Masterización.....	47
CAPITULO IV .....	50
4.1 Conclusión.....	50
4.2 Recomendación.....	50
5. BIBLIOGRAFÍA .....	52
6. ANEXOS .....	56

## ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Forma canción pop .....	10
Tabla 2. Forma canción Reggaetón .....	11
Tabla 3. Forma canción RnB .....	12
Tabla 4. Forma canción Trap.....	13
Tabla 5. Forma Dance hall .....	14
Tabla 6. Forma canción única Pop Urbano .....	21
Tabla 7. Letra: La diferencia .....	22
Tabla 8. Letra: Esa noche .....	23
Tabla 9. Letra: Cero.....	24
Tabla 10. Letra: Baila .....	25

## ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1. Refuerzo de zampoña a la base armónica.....	31
Imagen 2. Melodía principal y acompañante de la zampoña .....	31
Imagen 3. Plugin de zampoña.....	32
Imagen 4. Base rítmica de la canción.....	33
Imagen 5. Plugin de bombo andino.....	33
Imagen 6. Melodía principal y acompañante del koto.....	34
Imagen 7. Respuesta a melodía principal .....	34
Imagen 8. Plugin de koto.....	35
Imagen 9. Melodía principal en dos octavas .....	35
Imagen 10. Refuerzo de la melodía principal.....	36
Imagen 11. Respuesta a melodía principal .....	36
Imagen 12. Plugin de marimba.....	37
Imagen 13. Balance sonoro: La diferencia. ....	38
Imagen 14. Ecualización: La diferencia. ....	38
Imagen 15. Compresión: La diferencia. ....	39
Imagen 16. Efectos de reverb y delay: La diferencia. ....	40
Imagen 17. Balance sonoro: Esa noche.....	40
Imagen 18. Ecualización: Esa noche. ....	41
Imagen 19. Compresión: Esa noche. ....	41
Imagen 20. Efectos de reverb y delay: Esa noche. ....	42
Imagen 21. Balance sonoro: Cero.....	43
Imagen 22. Ecualización: Cero.....	43
Imagen 23. Compresión: Cero.....	44
Imagen 24. Efectos de reverb y delay: Cero.....	45
Imagen 25. Balance sonoro: Baila.....	45
Imagen 26. Ecualización: Baila.....	46
Imagen 27. Compresión: Baila. ....	46
Imagen 28. Efectos de reverb y delay: Baila.....	47
Imagen 29. Apartado de proyecto – Master. ....	47
Imagen 30. Cadena de Efectos – Master. ....	48

Imagen 31. Plugin Ozone 9. ....	48
Imagen 32. Compresión multibanda y emulación de distorsión armónica.....	49

## INTRODUCCIÓN

Debido al auge que han obtenido el género pop y urbano reflejados en las listas de reproducción radiales y *streaming*, en la actualidad, se presentan grandes variedades de propuestas musicales dentro de estas plataformas. El autor de este proyecto ha visto la necesidad de crear una fusión musical con los géneros pop y urbano, específicamente el reggaetón, dance hall, trap y R&B. El pop urbano ha causado un fenómeno que permitió la existencia de ambientes musicales extremadamente repetitivos, usando los mismos sonidos y las mismas “formas del éxito” que la industria ha generado a largo de la historia. Gracias a esto se percibió la necesidad de implementar, explorar, fusionar y unificar nuevas sonoridades al producto musical que se pretende desarrollar. La evolución continua de la música y de la tecnología ha llevado que, la influencia de la producción musical sea tomada con una mayor importancia dentro de la participación y ejecución de una canción actual. Este desarrollo tecnológico permite que la producción sonora y musical, ayude a músicos y productores a desempeñar un progreso creativo e innovador, incorporando la tecnología como recurso esencial de composición. La música pop y la música urbana han completado estos avances tecnológicos de manera natural en los progresos y desarrollos de nuevas sonoridades y recursos. Gracias a herramientas como *plug-ins*<sup>1</sup> y *samples (loops)*<sup>2</sup>, las imitaciones sonoras de instrumentos acústicos tales como koto, zampoña, bombo andino y marimba, etc., pueden ser parte de un instrumental sin la necesidad de tener físicamente el instrumento a ejecutar, reproducir y grabar. Viendo la necesidad de entregar un producto diferente y no común, se plantea este proyecto como alternativa sonora dentro de la música pop urbana. El uso de la instrumentación tradicional como recursos sonoros suplantarán las sonoridades comunes que se desarrollan en los géneros musicales antes mencionados, fusionándolos con la sonoridad del artista Juan Diego Alcívar Ferrín “BONTTA”.

---

<sup>1</sup> Plugin, que también puede mencionarse como plug-in, es una noción que no forma parte del diccionario de la Real Academia Española (RAE). Se trata de un concepto de la lengua inglesa que puede entenderse como “inserción” y que se emplea en el campo de la informática. Julián Pérez Porto y María Merino, Definición de plugin (<https://definicion.de/plugin/>), Publicado: 2013. Actualizado: 2015.

<sup>2</sup> Loop es un término inglés que la Real Academia Española (RAE) no incluye en su diccionario, aunque suele usarse de diversas maneras en nuestro idioma. En el terreno de la música, se llama loop a un sonido o un conjunto de sonidos que se repiten de manera continuada. Los loops son samples: fragmentos de sonido que se graban para su posterior reutilización. Julián Pérez Porto y María Merino, Definición de loop (<https://definicion.de/loop/>), Publicado: 2018. Actualizado: 2020.

## **PERTINENCIA DEL PROYECTO**

Este proyecto musical interdisciplinario de nombre *Cero* es un EP musical de cuatro canciones pop urbanas, pensado bajo la premisa de entregar un producto alternativo dentro de este género musical. El propósito de este proyecto es mostrar recursos sonoros distantes o “no comunes” dentro de la producción del género pop con influencias urbanas (pop-urbano). A través del registro sonoro del koto, la zampoña, el bombo andino y la marimba se ofrece un nuevo contexto sonoro, cultural y social dentro del territorio de la música y su producción. Al fusionar instrumentos tradicionales con la música pop urbana se abrirá una nueva división en la creación y producción musical, trasladándola a un nuevo desarrollo funcional y sonoro.

Bajo el aspecto de producción musical es un trabajo basado en nivel rítmico, tímbrico melódicos y armónicos de la música pop y la música urbana. La fusión musical que se quiere desarrollar tendrá el objetivo de ser entendible y fresca para el consumo tanto local como internacional. Se tratará de explorar y demostrar un nuevo producto musical que tome en cuenta las necesidades y temáticas en las cuales se basa la música pop y la música urbana de nuestro tiempo.

## **OBJETIVOS**

### **Objetivo General**

Elaborar un EP de cuatro canciones en el género pop urbano utilizando instrumentos tradicionales como: el koto, la zampoña, el bombo andino y la marimba.

### **Objetivos Específicos**

- Investigar el origen y las influencias del género musical pop y del género urbano (reggaetón, dancehall, RnB, trap).
- Investigar el origen y las atribuciones de los instrumentos tradicionales koto, zampoña, bombo andino y marimba.
- Componer y producir cuatro temas musicales de pop urbano, utilizando como recurso principal la sonoridad de los instrumentos tradicionales koto, zampoña, bombo andino y marimba.
- Potenciar y manipular la sonoridad de grabación, registros MIDI y registros sonoros, mediante el proceso de post producción.
- Entregar el resultado del proyecto a través de formato CD con su portada y contraportada.

## **RECURSOS MATERIALES**

- Computadora o Laptop (Sony Vaio)
- Interfaz de Audio (SSL 2+)
- Teclado MIDI (Axiom air 32 mini)
- Micrófono condensador (Behringer B1)
- Monitores de Estudio (KRK Rokit 5)
- Auriculares (Beyerdynamic DT 990 PRO)
- Guitarra Eléctrica (Palmer-Rokit3)
- DAW (Studio One)
- VST's (Slynth one, Kontakt, Module Bass, Arturia)
- Plug-ins y Samples (posesión del investigador)

## **METODOLOGÍA**

La producción del EP pop urbano *Cero* radicó principalmente en la investigación exploratoria de fusión musical entre instrumentos tradicionales y el género musical pop urbano. Se buscó establecer referentes teóricos y artísticos para el entendimiento y desarrollo del concepto fusión musical pop urbana, enfocándose en los elementos de la forma canción de cada género para obtener como resultado la fusión buscada. Una vez analizada y establecida la forma canción a desarrollar, se bosquejaría la creación de las letras y su acompañamiento armónico principal. Se utilizó herramientas modernas de registro codificado y digital (MIDI) para el desarrollo musical del EP. Tanto instrumentos como sonidos acompañantes en la producción de las canciones fueron desarrolladas como *loops*. Los instrumentos tradicionales koto, zampoña, bombo andino y marimba fueron integrados en la etapa de producción, pensando en desarrollar la mejor opción sonora para cada canción. Después de la creación de las canciones, el proceso de mezcla rescató los conceptos de naturalidad sonora, tratando de entregar un producto fresco e innovador. Finalmente, el proceso de masterización llevó los temas musicales al nivel sonoro competitivo del mercado.

## CAPITULO I - ANTECEDENTES

El pop urbano no es más que una fusión musical entre pop y los géneros catalogados como urbanos<sup>3</sup>. Esta fusión musical puede interpretarse por la unión de conceptos o estilos, conformándose como parte de una nueva configuración sonora en cuanto a estructura, rítmica o instrumentación<sup>4</sup>. Ibis Amador, Simón Insigne y Laura Rodríguez en su texto *La sinergia entre el pop y la música latina elaboración del álbum “cuando estoy contigo”* mencionan que: «ningún género, por puro que sea, está exento de la unión de elementos provenientes de diferentes contextos»<sup>5</sup>.

Músicos, artistas y productores optan por innovar y renovar la practicidad sonora, por ejemplo: con la modificación de texturas y efectos aplicados al sonido, la alteración del tiempo y el espacio con técnicas de *delay*<sup>6</sup> o *reverberaciones*<sup>7</sup>, o mediante fusiones de instrumentos o géneros musicales, permitiendo un resultado nuevo y particular enfocado en la evolución musical, caso de este proyecto.

Dentro de este trabajo se ha utilizado la terminología *fusión* en referencia a la unión de dos géneros musicales como el pop y lo urbano, los cuales servirán como antecedentes propios del proyecto, ya que, estos géneros se conformaron y evolucionaron dentro de la industria musical a partir de mezclas con las tendencias sonoras emergentes.

### 1.1 Música Pop

La terminología de música pop empezó a los inicios de los años 50 provenientes del *rock and roll*<sup>8</sup>. Este movimiento musical como género, opera bajo los auspicios de la selección autónoma y popular, señalando un funcionamiento común en su formato, es decir, canciones cortas y medianas con estructuras de puentes y versos, así como el aprovechamiento común de coros y estructuras lineales dentro de la melodía con ciertos sentidos sonoros preestablecidos<sup>9</sup>.

---

<sup>3</sup> Conocimiento propio del investigador.

<sup>4</sup> Ibis María Amador Martelo, Simón Insignares Delgado, Laura Rodríguez Bernal, (Organizadores) –, *La sinergia entre el pop y la música latina elaboración del álbum “cuando estoy contigo”*, (Salvador / Brasilia Eedufba / Compós 2015), 8.

<sup>5</sup> Ibis Amador, Simón Insignares, Laura Rodríguez, *La sinergia entre...*, 8.

<sup>6</sup> Efecto sonoro de multiplicación o retraso de una señal sonora. El resultado puede identificarse como un eco sonoro. Expresión y conocimiento propio.

<sup>7</sup> Fenómeno sonoro producido por los reflejos de un sonido, consiste en la permanencia del sonido cuando la fuente original ha dejado de emitir el sonido directo. Expresión y conocimiento propio.

<sup>8</sup> Ibis Amador, Simón Insignares, Laura Rodríguez, *La sinergia entre...*, 24.

<sup>9</sup> Ibis Amador, Simón Insignares, Laura Rodríguez, *La sinergia entre...*, 24.

En los años 60 desde Inglaterra músicos y agrupaciones como: *The Beatles* y *The Rolling Stones*, expandían el concepto de música pop como un género musical<sup>10</sup>. Si bien el trabajo de las bandas británicas fue influyente en el proceso de conceptualización de la música pop, la comunicación y difusión realizada por la radio jugó un papel clave dentro del desarrollo y potencialización del concepto música pop<sup>11</sup>. La música pop y su concepto provoca la necesidad de estar en constante cambio, fusionándose y apropiándose de sonoridades empleadas en otros géneros musicales que tienden a estar en la cumbre de la industria musical<sup>12</sup>.

El pop y la fusión con otros géneros musicales, alcanza altos niveles de aceptación dentro del mercado industrial sonora, estas mezclas de sonidos involucran estilos como: el rock, EDM, R&B, Hip-Hop, entre otros, formando parte de la expresividad y gran desarrollo del concepto música pop<sup>13</sup>. Desde los 80's artistas como: Michael Jackson con sus fusiones de funk y disco; o Madona y la mezcla de disco, balada anglo y blues; lograron que el género musical pop obtenga el control del mercado mundial de la música global<sup>14</sup>.

En la actualidad el género pop sigue funcionando bajo la premisa de la audiencia masiva dirigiendo su mercado hacia un público adolescente<sup>15</sup>. Este mercado al igual que el género musical, está en una constante búsqueda de algo nuevo sonoro y visual, lo que permite unificar la idea de la industria, al fusionarse con las tendencias musicales que se encuentran en auge<sup>16</sup>.

## 1.2 Música Pop Latina

El estudio de la música popular latinoamericana se visualiza como una esencia de la etnografía, donde según Juan Pablo Gonzales en su texto *Musicología popular en América Latina; síntesis de sus logros, problemas y desafíos*, se menciona que, podemos crear sentidos de espacialidad y formas de consumismo determinados por grupos sociales

---

<sup>10</sup> Noemí Fernández, «¿Cómo se originó el pop?», los40, 24 de enero de 2019, [https://los40.com/los40/2019/01/24/musica/1548328786\\_989308.html](https://los40.com/los40/2019/01/24/musica/1548328786_989308.html), recuperado el 01 de diciembre de 2020.

<sup>11</sup> Fernández, «¿Cómo se originó ...»

<sup>12</sup> Fernández, «¿Cómo se originó ...»

<sup>13</sup> Ibis Amador, Simón Insignares, Laura Rodríguez, *La sinergia entre...*, 21.

<sup>14</sup> Fernández, «¿Cómo se originó ...»

<sup>15</sup> Fernández, «¿Cómo se originó ...»

<sup>16</sup> Ibis Amador, Simón Insignares, Laura Rodríguez, *La sinergia entre...*, 21.

específicos, aunque también, es efusivo en resaltar que es precisamente ese consumismo una problemática para el estudio de la música popular<sup>17</sup>.

Como se mencionó anteriormente, el concepto y desarrollo de la música pop se formó en los años 60 gracias a bandas como The Beatles y los Rolling Stones, sin embargo; la representación del pop latino, no llegaría hasta los 70's<sup>18</sup>. En esos años, la banda de nombre Miami Sound Machine ejemplificó la combinación del pop anglo y la música latina, resultado de ello el disco *Primitive Love*<sup>19</sup>. Dentro de este disco se puede encontrar la canción *Conga*, la cual fue un éxito mundial y generó nominaciones en diferentes listas de índole musical como la revista Billboard, cubriendo las categorías de Dance, Latin, RnB y Pop<sup>20</sup>.

Paralelamente en los 70's aparece la era dorada de la balada, bajo el sello discográfico español Hispavox Studio con su sede en Madrid<sup>21</sup>. Canciones como *Soy rebelde* de Jeanette en 1971, *Y te vas* de José Luis Perales en 1975, *Beso a beso... dulcemente* de Paloma San Basilio en 1978, y *Maldita primavera* de Yuri en 1981, crearon un movimiento popular que ha perdurado en el tiempo<sup>22</sup>. Es así como, artistas latinos migraron del bolero a la balada, caso de José José, Juan Gabriel, y del rock and roll como el brasileño Roberto Carlos; los cuales veían en la balada un género musical en donde podrían desarrollar sus influencias musicales desligándose del conceto británico de música pop<sup>23</sup>. Sin embargo, para mediados de los 80's la balada fue naturalmente absorbida por el pop, evolucionando a baladas pop, en el cual se encuentran referencias de estilos musicales como el flamenco, el rock y el funk, además de percusiones afro-latinas<sup>24</sup>.

Debido a la atención generada por la inclusión de la música latina dentro de otros géneros musicales como el pop, para los premios Grammy de 1984, la American Recording Academy o academia americana de grabación, crea una categoría de premiación denominada: mejor actuación pop latino o The Best Latin Pop Performance, desarrollando la terminología

---

<sup>17</sup> Juan Pablo Gonzales, «Musicología popular en América Latina; síntesis de sus logros, problemas y desafíos», Revista Musical Chilena, Año LV, enero-junio, 2001, N° 195, 46. Recuperado el 29 de noviembre de 2020.

<sup>18</sup> Daniel Party, «La miamización de la música ...», 4-5.

<sup>19</sup> Daniel Party, «La miamización de la música ...», 5.

<sup>20</sup> Daniel Party, «La miamización de la música ...», 5.

<sup>21</sup> Daniel Party, «La miamización de la música ...», 5.

<sup>22</sup> Daniel Party, «La miamización de la música ...», 5-6.

<sup>23</sup> Daniel Party, «La miamización de la música ...», 5, 6.

<sup>24</sup> Daniel Party, «La miamización de la música ...», 7.

de Latin pop o pop latino, logrando ubicar a la música de influencias latinas dentro del campo musical universal<sup>25</sup>.

En los 80's, la música pop latina además de tener presencia en el mercado americano, en el contexto sudamericano, se encontraba representada por bandas influenciadas en el rock and roll como, MECANO y su single *Maquillate* de 1982, Virus con su canción *Una luna de miel en la mano* de 1985, y otras bandas como *Paralamas do suceso* de Brasil, que para 1984 aparecen con su disco *O passo do Lui* en el cual encontrarán canciones como *Oculos*, en donde se desarrollan fusiones de rock, rumba y reggae<sup>26</sup>.

Debido a la gran influencia que la música latina generó en los 90's, se desarrollan éxitos como *Rayando el sol* de la agrupación mexicana Maná año 1990; *Ciega, sordomuda* de la cantante colombiana Shakira año 1998 y, artistas no latinos con canciones como *Enamorado por primera vez* del cantante español Enrique Iglesias año 1997 y *Se fue* de la cantante Italiana Laura Pausini año 1993<sup>27</sup>. Estos artistas que, a través de sus canciones con influencias musicales latinas, lograron un éxito sin igual dentro del mercado musical pop global, demostrando que la fusión pop latina podía sustentarse y sostenerse dentro de la industria musical mundial<sup>28</sup>.

### 1.3 Música Urbana

«El término “música urbana contemporánea” fue acuñado por primera vez por el DJ Frankie Crocker de la radio de Nueva York a finales de los años 70's»<sup>29</sup>, todo esto para llamar la atención de los espectadores y patrocinadores de la radio WBLB<sup>30</sup>. La música urbana es un estilo que desarrolla conceptos de diferentes géneros musicales, por lo cual, se la podría denominar como una fusión musical natural dentro de la industria sonora<sup>31</sup>.

A finales de los 70's e inicios y mediados de los 80's, la estructura de la música urbana contemporánea constituía una parte fundamental en las estaciones radiales de estados unidos,

---

<sup>25</sup> Daniel Party, «La miamización de la música ...», 5.

<sup>26</sup> Jorge Fuentes, «Los 10 mejores canciones bailables del Pop Latino de los 80' (I)», Guioteca ¿Qué quieres saber?, 23 de julio del 2014, <https://www.guioteca.com/los-80/los-10-mejores-canciones-bailables-del-pop-latino-de-los-80-i/>. Recuperado el 03 de noviembre de 2020

<sup>27</sup> Lilihana Lara Arévalo, «23 canciones en español que escuchábamos en los 90 y nos llenan de nostalgia», n/a, <https://www.vix.com/es/btg/musica/10320/23-canciones-en-espanol-que-escuchabamos-en-los-90-y-nos-llenar-de-nostalgia>. Recuperado el 03 de noviembre de 2020.

<sup>28</sup> Lara Arévalo, «23 canciones en español ...».

<sup>29</sup> Rubén A. Gaztambide Fernández, «“Musiqueando” en la Ciudad: Re-Conceptualizando la Educación Musical Urbana como Práctica Cultural», Revista internacional de educación musical, N° 2, Julio 2014, 49.

<sup>30</sup> Gaztambide Fernández, «“Musiqueando” en la Ciudad: ...», 49.

<sup>31</sup> Gaztambide Fernández, «“Musiqueando” en la Ciudad: ...», 49.

debido a la inclusión del rock suave asociado a estilos musicales como el RnB, soul, hip hop, rap, reggae, etc<sup>32</sup>. El alcance que obtuvo la música urbana entre la población de jóvenes negros, blancos, hispanos, etc., destacó de gran forma llegando a popularizar éxitos como: *Sugar Hill Gang* de la agrupación Rappers Delight al cual se lo destaca como el primer gran éxito e inicio de la música hip hop - rap, además de canciones como *Walk This Way* de la banda de rock metal Aerosmith, la cual presenta una fusión musical del hip hop realizada con la agrupación RUN DMC<sup>33</sup>.

Durante la transición que sufrió la música urbana a finales de los años 80's y principios de los 90's, el género retomó la influencia e inclinación hacia el hip hop y rap, dado a la visión que pretendía tener como espacio de muestra y desarrollos creativo, además, de ver en esta música, la forma de recesión económica de las ciudades o sectores de baja economía principalmente entre los jóvenes del sur del Bronx<sup>34</sup>.

Si bien la música urbana tomó la tendencia hacia los géneros musicales como el rap y el hip hop, a mediados de los años 90 sobresalió una generación a la cual se la denomino, la "generación del hip hop", la cual presuntamente adaptó tendencias como el *breaking*<sup>35</sup>, *popping*<sup>36</sup> y *locking*<sup>37</sup>, tratando de potenciar la réplica musical de los artistas: JayZ, Lil'Kim, 2Pac, Foxy Brown, P.Diddy, o Queen y Latifah, entre otros<sup>38</sup>.

Dentro de la cultura denominada generación del hip hop, se empezó a desarrollar un concepto fusión o hip hop/soul<sup>39</sup>. Subgénero contemporáneo derivado del RnB diferenciándose de sus raíces por el uso particular de *loops* preestablecidos y la integración de elementos fusión con la cultura Gangsta de los años 90, como el reggae o el dancehall<sup>40</sup>.

A finales de los 90's fueron apareciendo subgéneros del RnB de nombre neosoul, en donde se fusionaba el RnB, soul y rap con artistas como: Groove Theory, John Legend,

---

<sup>32</sup> Doggs Hip Hop, «Hip Hop Soul», Revista Doggs Hip Hop, 10 de julio de 2009, <https://www.dogghiphop.com/hip-hop-soul/>. Recuperado el 01 de diciembre de 2020.

<sup>33</sup> Doggs Hip Hop, «Hip Hop Soul».

<sup>34</sup> Gaztambide Fernández, «“Musiqueando” en la Ciudad: ...», 49-50.

<sup>35</sup> Break dance o breaking, referencia de la danza social que forma parte de la cultura hip hop. Expresión y conociendo personal.

<sup>36</sup> El popping, es una técnica de baile en donde el cuerpo danza al ritmo y golpes de la música, combinando diferentes acciones y movimientos.

<sup>37</sup> El locking, es una técnica de baile caracterizado por movimientos rápidos de brazos y movimientos cortos y relajados con el resto del cuerpo.

<sup>38</sup> Gaztambide Fernández, «“Musiqueando” en la Ciudad: ...», 50.

<sup>39</sup> Doggs Hip Hop, «Hip Hop Soul».

<sup>40</sup> Doggs Hip Hop, «Hip Hop Soul».

Cheri Dennis, Keyshia Cole y Anthony Hamilton<sup>41</sup>. Así también a inicios de los 2000, el fuerte regreso del rap y del hip hop con artistas como: 50 Cent y Eminem, tomaron las riendas del género urbano anglo hasta la actualidad, retomando el protagonismo de un movimiento gigantesco alrededor del mundo<sup>42</sup>.

#### 1.4 Música Urbana Latina

Juan Pablo Gonzales en su texto *Musicología popular en América Latina; síntesis de sus logros, problemas y desafíos*, fundamenta que, el entendimiento de música popular urbana en América Latina, se presenta como una fórmula mediática, masiva y modernizante<sup>43</sup>. Esta fórmula se la puede notar gracias a la industrialización tecnológica y musical dentro de la fusión música/público, representada en grabaciones que pueden llegar a millones de personas, globalizando la relación simbólica entre la audiencia, la tecnología y los medios que la música popular urbana tiende a presentar<sup>44</sup>.

Se puede mencionar que, la conceptualización de la música popular urbana en América Latina es un conjunto de fórmulas piramidales que se basan en el folclor o tradicionalismo de la comunidad latina a través de la élite, en este caso, la industria musical<sup>45</sup>. Corroborando este pensamiento se cita a Gonzales en su texto *Música popular urbana en la América Latina del siglo XX*, en donde se menciona que, a comienzos del siglo pasado el folclor y la música popular urbana comenzaron a fusionarse, viéndose favorecida la industria musical dado a la absorción de diversos géneros entre los cuales encontramos al folclor de cada región latinoamericana y los géneros populares latinos como tango, rumba, ranchera, etc<sup>46</sup>. Tal y como menciona Gonzales, estilos populares latinos como la salsa, el merengue, la cumbia, el bolero, la balada, el son, la música protesta, etc., son considerados como música urbana por su construcción sociocultural y musical, encontrándose expuestos a fusiones musicales como todos los géneros sonoros dentro de la industria<sup>47</sup>.

---

<sup>41</sup> Doggs Hip Hop, «Hip Hop Soul».

<sup>42</sup> Doggs Hip Hop, «Hip Hop Soul».

<sup>43</sup> Gonzales, «Musicología popular en ...», 38-39.

<sup>44</sup> Gonzales, «Musicología popular en ...», 38-39.

<sup>45</sup> Gonzales, «Musicología popular en ...», 38-39.

<sup>46</sup> Juan Pablo Gonzales, «Música popular urbana en la América Latina del siglo XX en A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro Iberoamericano». Madrid: SEACEX/AKAL, 2010: 205-206. Recuperado el 29 de noviembre de 2020.

<sup>47</sup> Gonzales, «Música popular urbana en ...», 205-206.

## 1.5 Referencias Musicales

Una de las primeras referencias que el autor de este proyecto ha visto pertinente mencionar es el álbum musical *Prender el alma* del artista y DJ ecuatoriano Nicola Cruz, álbum que, desde su lanzamiento es parte de la nueva corriente musical latinoamericana a la cual el propio Nicola denomina como *andes step*<sup>48</sup>, influenciado en la mezcla sonora instrumentos tradicionales de las regiones locales indígenas y afros, en combinación con la música electrónica<sup>49</sup>. Esta mezcla/fusión de folclore y música electrónica se toma como referencia, debido a las combinaciones musicales y sonoras que giran en torno al desarrollo cultural y musical de los instrumentos ancestrales andinos y también porque, a lo largo de américa latina, se están prestando propuestas que modifican el uso de las tradiciones, instrumentos y ritmos nativos de la región sudamericana/andina<sup>50</sup>.

Como segunda referencia musical, se plateó dos canciones de Eduardo Cabra conocido por su ex nombre artístico como visitante de calle 13. *La cabra jala pal monte*, tiene un enfoque de reforma musical, en donde el significado del artista fueron sus raíces e influencias musicales latinas, como güiro, tambora, congas, block en conjunto a una guitarra distorsionada y sintetizadores que apoyan al bajo digital.<sup>51</sup> *La ventana*, por lo contrario, tiene como partida el género de la cumbia en el cual, se van integrando sonidos electrónicos y percusivos influenciados en la sonoridad de los 80's<sup>52</sup>.

La tercera influencia musical fue, Juan Esteban Aristizábal Vásquez o simplemente Juanes. Su penúltimo álbum *Mis planes son amarte*<sup>53</sup>, en donde presenta canciones como *Ángel*, *Hermosa ingrata*, *Bendecido* y *Goodbye For Now*, de carácter pop con influencias urbanas como el RnB y latinas como la cumbia<sup>54</sup>. En su último disco *Más futuro que pasado*,

---

<sup>48</sup> Pasos andinos. Traducción.

<sup>49</sup> ZZK Records, «Nicola Cruz», ZZK Records, n/a, [https://zzkrecords.com/artista/Nicola\\_Cruz](https://zzkrecords.com/artista/Nicola_Cruz). Recuperado el 30 de octubre de 2020.

<sup>50</sup> ZZK Records, «Nicola Cruz», ZZK Records, n/a, [https://zzkrecords.com/artista/Nicola\\_Cruz](https://zzkrecords.com/artista/Nicola_Cruz). Recuperado el 30 de octubre de 2020.

<sup>51</sup> Sigal Ratner/AP, «Eduardo, ex Calle 13: “La cabra jala pal monte” y desaparece a Visitante», Editora Listín Diario, actualizado 31 de octubre 2020, , <https://listindiario.com/entretenimiento/2020/07/18/626794/eduardo-ex-calle-13-la-cabra-jala-pal-monte-y-desaparece-a-visitante>. Recuperado el 1 de noviembre de 2020.

<sup>52</sup> Sigal Ratner/AP, «Eduardo, ex Calle 13: “La cabra ...»

<sup>53</sup> Juanes, «Mis planes son amarte», Fonseca y Kali Uchis, Universal Music Latino, 12 de mayo de 2017, <https://open.spotify.com/album/3nZrIskMQdaS5KWw45PIjd?autoplay=true>

<sup>54</sup> Álvaro, «Juanes publica su nuevo álbum de estudio, ‘Más futuro que pasado’», popelera.net, actualizado 23 de noviembre de 2020, <https://www.popelera.net/juanes-disco-mas-futuro-que-pasado/>. Recuperado el 14 de noviembre de 2020.

presenta una fusión de ritmos latinoamericanos realizando sobre otros géneros musicales como la cumbia tradicional de su pueblo, sonido de guitarras eléctricas y acústicas los cuales crean y realzan un sonido moderno y fresco<sup>55</sup>. Fusiones entre cumbia, vallenato, la guasca y otros estilos folclóricos en diferentes canciones como *Aurora* (con Crudo), *Tequila* (con Christian Nodal), *Ninguna*, *Mala manera*, *Bonita* (con Sebastián Yatra), *El pueblo*, *Más futuro que pasado*, *Loco*, *Mía mía* (con Fuego), *La plata* (con Lalo Ebratt), *Pa dentro*, *Querer mejor* (con Alessia Cara), y *Querer mejor* [spanish version] – con Alessia Cara; muestran una mezcla diferente al mundo musical que el artista presentaba como el rock en conjunto al pop y la folclórica de su país<sup>56</sup>. «Quería mezclar folklore y rock con algo de lo que oímos hoy en día, pop y ritmos urbanos. El disco tiene bastante de eso; es un disco para bailar y divertirse»<sup>57</sup>. Juanes, 2019.

## CAPITULO II - MARCO TEÓRICO

La forma canción puede definirse de varias maneras dentro de la música, se habla de estructura, configuración o lineamientos de la idea a desarrollar<sup>58</sup>. La imagen musical y el diseño que se bosqueja, se encuentran conformadas por segmentos determinadas o contabilizadas por compases musicales y pueden ser repetitivos, contrastantes o variados<sup>59</sup>.

Dentro de este proyecto se plateó llegar a la fusión de los géneros pop y urbanos por medio de las formas canciones de cada género sonoro a tratar. El género musical principal será el pop, mientras que de los urbanos se tomará sonoridades y los diseños creativos del: reggaetón, RnB, trap, dance hall.

### 2.1 Forma canción pop

La forma o estructura de las canciones pop tiene como objetivo identificar segmentos que se desarrolla en una estructura predeterminada dentro de la creación de una canción<sup>60</sup>. Estos recursos de composición musical, permiten mantener al oyente en una sensación relajada, cómoda y también en estado de sorpresa y admiración, experimentando una etapa de atracción sobre lo que pudiese ocurrir el proceso de escucha<sup>61</sup>. La música pop puede

---

<sup>55</sup> Álvaro, «Juanes publica su nuevo álbum de ...»

<sup>56</sup> Álvaro, «Juanes publica su nuevo álbum de ...»

<sup>57</sup> Álvaro, «Juanes publica su nuevo álbum de ...»

<sup>58</sup> Ibis Amador, Simón Insignares, Laura Rodríguez, *La sinergia entre...*, 9.

<sup>59</sup> Ibis Amador, Simón Insignares, Laura Rodríguez, *La sinergia entre...*, 9.

<sup>60</sup> Ibis Amador, Simón Insignares, Laura Rodríguez, *La sinergia entre...*, 10.

<sup>61</sup> Ibis Amador, Simón Insignares, Laura Rodríguez, *La sinergia entre...*, 10.

depender de diferentes formas o estructuras en el progreso de una canción, sin embargo, sus partes generalmente están desarrolladas en base a introducción, verso o estrofa, pre-coro o pre-estribillo, coro o estribillo, puente y finalización<sup>62</sup>.

La introducción por lo general es la parte esencial dentro de una canción, dado a que, es donde el oyente decide si continuar escuchando o de lo contrario cambiar la canción<sup>63</sup>. El verso es donde se desarrolla la lírica, es el fragmento más expresivo de la canción, perfilándola hacia un pre-coro o coro<sup>64</sup>. El pre-coro sirve para crear tensión y expectativa de forma creciente hacia el coro<sup>65</sup>. El coro es el fragmento más simple en cuanto a su construcción, pero el lapso musical más importante, tomando referencialmente al *drop*<sup>66</sup> o “*anti-drop*<sup>67</sup>”, creando la sensación de desarrollo máximo de la sonoridad<sup>68</sup>. El puente es donde se logra obtener un contraste, diferenciándose de una sección común como el coro, presentando variaciones de melodía, armonía o ritmo y que, generalmente nos traslada hacia la finalización de una canción, parte musical igual de importante que la introducción<sup>69</sup>.

El *HOOK*<sup>70</sup> es una melodía simple y reconocible, siendo parte importante en las producciones de este género, teniendo como objetivo recordar y generar memoria auditiva al oyente, diferenciándose en dos partes: *hook* estructural, el cual se presenta generalmente el coro y *hook* instrumental que es una melodía muy reconocible<sup>71</sup>.

---

<sup>62</sup> Ibis Amador, Simón Insignares, Laura Rodríguez, *La sinergia entre...*, 10.

<sup>63</sup> Ibis Amador, Simón Insignares, Laura Rodríguez, *La sinergia entre...*, 10.

<sup>64</sup> Ibis Amador, Simón Insignares, Laura Rodríguez, *La sinergia entre...*, 10.

<sup>65</sup> Ibis Amador, Simón Insignares, Laura Rodríguez, *La sinergia entre...*, 10.

<sup>66</sup> Parte del glosario musical del EDM. Punto de quiebre donde se producen cambios de crecimiento musical dentro del ritmo, línea de bajo o melodía principal de la canción.

<sup>67</sup> Parte del glosario musical del EDM. Punto de quiebre donde se producen cambios de descenso, caída de rítmica o de línea de bajo dentro de la canción, conservando la base armónica y musical. Se crea para generar acumulación de expectativa y movimiento musical diferente a un coro.

<sup>68</sup> Ibis Amador, Simón Insignares, Laura Rodríguez, *La sinergia entre...*, 10.

<sup>69</sup> Ibis Amador, Simón Insignares, Laura Rodríguez, *La sinergia entre...*, 10.

<sup>70</sup> Gancho musical de la canción, principalmente de frases musicales cortas y fáciles de recordar para el oyente.

<sup>71</sup> Ibis Amador, Simón Insignares, Laura Rodríguez, *La sinergia entre...*, 10.

## Esquema de pop

Introducción	Verso	Pre-coro	Coro	Verso	Puente	Coro	Coro	Finalización
	A	B	C	A´	D	C	C	

**Tabla 1. Forma canción pop<sup>72</sup>**

### 2.2 Forma canción urbana

Generalmente la forma canción urbana, dependen del género musical puntual a desarrollar, es decir, una estructura propia de los diferentes géneros que la conforman<sup>73</sup>. Para este proyecto, se utilizarán las formas canciones basadas en la referencia musical subjetiva exploratoria y analítica de los géneros reggaetón, RnB, trap y dance hall.

#### 2.2.1 Reggaetón

Sus inicios se dan en el movimiento *underground*<sup>74</sup> proveniente de una mezcla entre rap, hip-hop y reggae en español que, se popularizó en los barrios pobres de países como: Panamá, República Dominicana, Perú, México, Colombia, Venezuela, Nicaragua, Ecuador y Puerto Rico<sup>75</sup>. Se menciona que el reggaetón es la combinación de bomba boricua, rap americano, reggae jamaicano y percusión africana, sin embargo; el nacimiento de la terminología reggaetón, viene de las palabras “ciudad del reggae” o reggae town y su musicalidad fue basada en el dance hall, quien fuese la evolución musical del reggae jamaicano<sup>76</sup>.

El ritmo característico y repetitivo, líricas apoyadas en rimas, voces distorsionadas y afinadas, son varias de las peculiaridades que este género desarrolló al paso de los años en la industria musical<sup>77</sup>. Las letras de reggaetón según un estudio realizado por Carlos J. Vaca A., demuestran que constan de tres diferentes etapas, cada una de estas fases las basó en un juico lírico, menciones y comentarios de personas<sup>78</sup>. Como primera diferencia, se menciona que funcionaba con un contenido sexista machista y vulgar, en la segunda etapa menciona cambios, aunque enfatiza disgustos que descalifican el contenido musical y finalmente en la

<sup>72</sup> Ibis Amador, Simón Insignares, Laura Rodríguez, *La sinergia entre...*, 10.

<sup>73</sup> Conocimiento propio del investigador.

<sup>74</sup> Cultura alternativa, contraria a la denominación de cultura normal. Expresión y conocimiento propio.

<sup>75</sup> Anónimo, «Reggaetón», EcuRed, n/a, <https://www.ecured.cu/Reggaet%C3%B3n>. Recuperado el 30 de octubre de 2020.

<sup>76</sup> Anónimo, «Reggaetón».

<sup>77</sup> Anónimo, «Reggaetón».

<sup>78</sup> Anónimo, «Reggaetón».

tercera fase, crea una aceptación de los temas líricos, aunque aún se critique el desarrollo sonoro musical<sup>79</sup>.

Basándonos en ese estudio, el reggaetón es muy similar a las canciones desarrolladas en los géneros del hip-hop y dancehall, con la variación de usos en pre-coros o puentes, modificando su estructura para incluir una parte a la cual se la denomina como chanteo o menciones, donde se comentan letristas, músicos y productores involucrados en el desarrollo de las canciones<sup>80</sup>.

### Forma canción de Reggaetón

Introducción o Hook	Verso A	Coro C	Verso B	Coro C	Verso A'	Coro C	Chanteo D	Coro final o Finalización
------------------------	------------	-----------	------------	-----------	-------------	-----------	--------------	------------------------------

Tabla 2. Forma canción Reggaetón<sup>81</sup>

Cabe aclarar que este grafico es solo un modelo referencial y subjetivo, basado en el análisis de diferentes canciones de este género musical, y que en la realidad esta estructura puede variar en función al desarrollo creativo del compositor, del productor y de la canción. **Anexo 1**

### 2.2.2 Rhythm and Blues (RnB)

Género musical que se originó en los años 40 popularizándose entre los afroamericanos de Norteamérica<sup>82</sup>. Comúnmente se lo identifica bajo las abreviaturas de R&B o RnB, términos que se originaron en las compañías discográficas para la comercialización del género musical, entre los partidarios y consumidores de los géneros urbanos, basándose en los ritmos fuertes del hip hop y el jazz<sup>83</sup>.

La terminología del Rhythm and Blues fue empleada para definir la fusión de los géneros musicales Gospel, Blues y Jazz, según la revista estadounidense Billboard<sup>84</sup>. Sin embargo, la terminología se la usó como una protección y reemplazo del término de “race

<sup>79</sup> Carlos Vaca Andrade, *Análisis del discurso de redes sociales sobre la influencia de reggaetón en los jóvenes*, Universidad Politécnica Salesiana sede Quito, marzo 2017, 35-36.

<sup>80</sup> Vaca Andrade, *Análisis del discurso de...*, 35-36.

<sup>81</sup> Elaboración propia a partir de la escucha analítica de diferentes canciones del género reggaetón.

<sup>82</sup> German Hinojosa, *Rhythm & Blues. Historia Discográfica I 2016-2017*, 1.

<sup>83</sup> Hinojosa, *Rhythm ...*, 1.

<sup>84</sup> Jorge Romero, «¿QUÉ ES EL R&B? SU ORIGEN E HISTORIA», los40, 09 de marzo del 2019, [https://los40.com/los40/2019/03/09/actualidad/1552087883\\_007302.html](https://los40.com/los40/2019/03/09/actualidad/1552087883_007302.html). Recuperado el 12 de noviembre del 2020.

music” o música racial, el cual se originaba desde y para la comunidad afro considerada de ofensa en un mundo post guerra<sup>85</sup>.

Entre 1950 y 1970 las bandas de rhythm and blues consistían en instrumentalización muy pequeña como un piano, una o dos guitarras, bajo, batería y uno o dos saxofones, que generalmente acompañaban a los vocalistas, con líricas que hablaban del dolor, la alegría, búsqueda de la libertad y sexo, propia de la sociedad norteamericana y afroamericana de la época<sup>86</sup>. En el transcurso de los 80’s la decadencia que atravesaba al género del funk, genera que el rhythm and blues se fusionara con ese género musical, principalmente en estados unidos<sup>87</sup>. Para los 90’s la cantante y productora norteamericana Mariah Carey, seria quien marcara un punto de inflexión en la transformación del género musical, obteniendo el primer lugar en la lista de los Billboard en su Hot 100, gracias a la canción *Fantasy*, quien la convirtiera en la artista femenina más influyente dentro de los exponentes del R&B moderno<sup>88</sup>.

Contrario a sus raíces clásicas de 1940, el Rhythm and Blues de la actualidad incluye sonoridades que alejan el blues, el soul y el funk, aventurándose hacia géneros de notaciones urbanas con sonidos de síntesis y cajas rítmicas que le otorgan un acercamiento hacia la tendencia que el género de pop desarrolla en la actualidad<sup>89</sup>.

### Forma canción de Rhythm and Blues

Introducción	Verso	Coro	Verso	Puente	Coro	Verso	Coro	Coro final o
	A	C	B	D	C	A´	C	Finalización

Tabla 3. Forma canción RnB<sup>90</sup>

Cabe aclarar que este grafico es solo un modelo referencial y subjetivo, basado en el análisis de diferentes canciones de este género musical, y que en la realidad esta estructura puede variar en función al desarrollo creativo del compositor, del productor y de la canción.

#### Anexo 2

<sup>85</sup> Hinojosa, *Rhythm ...*, 1.

<sup>86</sup> Hinojosa, *Rhythm ...*, 1.

<sup>87</sup> Romero, «¿QUÉ ES EL R&B? SU ...»

<sup>88</sup> Romero, «¿QUÉ ES EL R&B? SU ...»

<sup>89</sup> Romero, «¿QUÉ ES EL R&B? SU ...»

<sup>90</sup> Elaboración propia a partir de la escucha analítica de diferentes canciones del género rhythm and blues.

### 2.2.3 Trap

El trap proviene de los géneros del EDM o *electronic dance music*, hip hop y del rap, floreciente en los 90 al sur de los estados unidos de Norteamérica, tomando su nombre de la influencia rap del sur de Atlanta, Memphis, Miami y Houston, desarrollando un movimiento musical innovador e interesante dado a las tendencias de consumo inesperado<sup>91</sup>.

El género del trap se caracteriza por sus temáticas de barrio con un estilo influenciado por drogas, mala vida y delincuencia<sup>92</sup>. Este estilo de música posee un contenido lírico explícito por lo cual no se ha percibido como relevante para la comunidad<sup>93</sup>. Críticos de la música han visto al trap como un género vago, trivial y barato, que se enfoca en la mala vida, fiestas salvajes y excesivas, generando rechazo y prejuicios desde la perspectiva clasista del mundo<sup>94</sup>.

En la actualidad, la corriente del trap se expandió por el campo latino generando fama y repercusiones dentro de la música urbana latinoamericana<sup>95</sup>. El trap guarda una estrecha similitud con el reggaetón, género que se encuentra experimentando y contribuyendo con el desarrollo del trap latino<sup>96</sup>. Actualmente, exponentes como Arcangel, Anuel AA y Bad Bunny, se han convertido en artistas referentes y representativos del trap latino con canciones como *El granjero*, *Coronamos* y *Soy Peor* respectivamente<sup>97</sup>.

#### Forma canción de Trap

Introducción	Verso	Coro	Verso	Verso	Coro	Puente	Coro	Coro final o
	A	C	B	B'	C	D	C	Finalización

Tabla 4. Forma canción Trap<sup>98</sup>

Cabe aclarar que este gráfico es solo un modelo referencial y subjetivo, basado en el análisis de diferentes canciones de este género musical, y que en la realidad esta estructura

<sup>91</sup> Jernej Kaluža, «Reality of Trap: Trap Music and its Emancipatory Potential», Faculty of Arts in Ljubljana and Radio Študent, Slovenia, 2018, 24.

<sup>92</sup> Noemí Fernández, «¿CÓMO SE CREÓ EL TRAP?», los40,31 de enero del 2019, [https://los40.com/los40/2019/01/31/musica/1548949106\\_293730.html](https://los40.com/los40/2019/01/31/musica/1548949106_293730.html). Recuperado el 13 de noviembre de 2020

<sup>93</sup> Noemí Fernández, «¿CÓMO SE CREÓ ...»

<sup>94</sup> Jernej Kaluža, «Reality of Trap: Trap Music ...», 24.

<sup>95</sup> Jernej Kaluža, «Reality of Trap: Trap Music ...», 24.

<sup>96</sup> Noemí Fernández, «¿CÓMO SE CREÓ ...»

<sup>97</sup> Noemí Fernández, «¿CÓMO SE CREÓ ...»

<sup>98</sup> Elaboración propia a partir de la escucha analítica de diferentes canciones del género trap.

puede variar en función al desarrollo creativo del compositor, del productor y de la canción.

### Anexo 3

#### 2.2.4 Dance hall

El dance hall es un género musical desarrollado en Jamaica en los años 50<sup>99</sup>. Su nombre de origen se da gracias a los sound systems (sistemas de sonidos o discotecas móviles), dado a que, en los bailes o fiestas de barrios, no necesitaban de músicos en vivo para disfrutar sus reuniones, todo lo contrario, buscaban un DJ's que en el contexto del dance hall sería un selecta (animador o seleccionador de canciones), de ahí el proceder de las palabras en ingles dance (baile) y hall (salón)<sup>100</sup>.

El desarrollo del ámbito tecnológico favoreció en gran nivel a este género musical llevándolo hacia un gran auge y expansión cultural jamaicana<sup>101</sup>. Su ritmo se puede naturalizar dentro de cada ambiente sonoro del planeta y sus letras, tienen una diversidad de temas particulares que predominan en la vida de los que hacen el dance hall, llevando estos lenguajes de identificación a través de la música incluyendo lo que ellos denominan como las seis G: *guns* (armas y violencias), *gyal* (sexualidad), *ghetto* (barrio/pobreza), *gays* (homosexuales), *ganja* (marihuana), *God* (Dios)<sup>102</sup>.

La forma o estructura de las canciones de dance hall son muy similar a las del pop, dado a que sus referencias e inicios forman parte de casi las mismas ramas musicales, pero; su mayor diferencia se encuentra en la ausencia de pre-coros y puentes, además de que sus versos o estrofas son diferentes en cuanto a la progresión sonora o lírica<sup>103</sup>.

#### Forma canción de dance hall

Introducción	Verso	Coro	Verso	Coro	Verso	Coro	Coro	Finalización
	A	C	B	C	D	C	C	

Tabla 5. Forma Dance hall<sup>104</sup>

Cabe aclarar que este grafico es solo un modelo referencial y subjetivo, basado en el análisis de diferentes canciones de este género musical, y que en la realidad esta estructura

<sup>99</sup> Rodney Sebastian Clark Donalds, «La Historia del Dancehall», El Chombo, video en YouTube, 19 de mayo de 2019, 1: 02, acceso el 10 de septiembre de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=XuaECf75ZLI&list=LL&index=1&t=145s>

<sup>100</sup> Clark Donalds, «La Historia del Dancehall»

<sup>101</sup> Dona P. Hope, *Dancehall: Origins, History, Future* (Durham: Duke University Press, 2000), 5.

<sup>102</sup> P. Hope, *Dancehall: ...*, 5.

<sup>103</sup> P. Hope, *Dancehall: ...*, 5.

<sup>104</sup> Elaboración propia a partir de la escucha analítica de diferentes canciones del género dancehall.

puede variar en función al desarrollo creativo del compositor, del productor y de la canción.

#### Anexo 4

### 2.3 Instrumentos tradicionales

Teniendo en mente como se desarrolla la forma canción del pop y de los géneros urbanos, se empezará a entender el contexto musical y cultural de los instrumentos tradicionales que se integraran al proyecto, con esto, lograr determinar la mejor opción sonora en función del EP a desarrollar.

#### 2.3.1 Zampoña

La Zampoña es un instrumento de origen precolombino/prehispánico, también catalogada como flauta de pan y cuyo nombre se origina de la palabra *siku* en aimara o *phusa* en quechua<sup>105</sup>. Pueden encontrarse diferentes tipos de zampoñas o sikus; *las lakitas* que se dividen en dos hileras de tubos (ira y arka) y *las sikuras* que también posee dos hileras, pero contrario a las lakitas, las sikuras tienen la tonalidad musical competa de sus filas<sup>106</sup>. Existen diferentes denominaciones de zampoñas como: los *toyos* de sonido grave, *la zankas* que suenan una octava más arriba que los toyos y ocupa el rango central en la notación musical, *las maltas* que suenan una octava más arriba que las zankas y los *chulis* que son las que obtienen el registro más alto o agudo de todos estos tipos de siku o zampoña<sup>107</sup>.

La cosmovisión juega un rol importante dentro del desarrollo de la zampoña o siku, dado a que la práctica de este instrumento, se encuentra sujeta a conmemoraciones del marco temporal o de estaciones climatológicas, como la *Jallu Pacha* o tiempos de lluvia y la *Awti Pacha* o tiempos de sequía<sup>108</sup>. Sin embargo, las expresiones sonoras que se pueden dar en gran medida son de índole festivo-ritual, dentro de las cuales, se emplea el uso de estos instrumentos de forma comunitaria, es decir; una línea melódica sumada con otras líneas melódicas, las cuales suelen sobreponerse a la línea musical principal, pero conservando el sentido de tocar como uno solo<sup>109</sup>.

---

<sup>105</sup> Miguel Ibarra, *ZAMPOÑA, LAKITA Y SIKURI EN SANTIAGO DE CHILE: TRENZADOS Y CONTRAPUNTOS EN LA CONSTRUCCIÓN DE SONORIDADES ANDINAS EN Y DESDE EL ESPACIO URBANO-METROPOLITANO*, (Universidad de Chile, Facultad de Artes, Escuela de Postgrado, 2016), 15-16.

<sup>106</sup> Ibarra, *ZAMPOÑA, LAKITA Y SIKURI EN SANTIAGO DE CHILE...*, 18.

<sup>107</sup> Diana Pauta Ortiz, *Expresión cultural a través de la Música Andina en la Sierra Ecuatoriana* (Universidad del Azuay, Cuenca, Ecuador, 2007), 110.

<sup>108</sup> Ibarra, *ZAMPOÑA, LAKITA Y SIKURI EN SANTIAGO DE CHILE...*, 19-20.

<sup>109</sup> Ibarra, *ZAMPOÑA, LAKITA Y SIKURI EN SANTIAGO DE CHILE...*, 19-20.

Una de las características de la zampona o siku, es la sonoridad dual y vibrante, un sonido organizado, múltiple y fusionado entre la colectividad, la naturaleza y sus antepasados<sup>110</sup>. A esto se puede sumar la técnica conocida como *t'ara*<sup>111</sup>, la cual son vibraciones sonoras del instrumento, dando como resultado diferentes armónicos disonantes de acuerdo a la estética de la musicología occidental, encontrando esta característica en algunos instrumentos de viento, por lo general, en los que tiene dos o tres tubos conjuntos<sup>112</sup>.

### 2.3.2 Bombo andino

El Bombo andino es uno de los instrumentos de orígenes prehispánicos más usados en la actualidad del folclor andino<sup>113</sup>. Para el músico andino, el bombo se encuentra considerado como un instrumento de movimientos rápidos y desconcertantes que contrarrestan la sutileza de los aparejos catalogados de impacto menor; esto da a una división instrumental en pares, macho-hembra, considerando a los instrumentos de sonoridades roncadas (graves) como machos de intenciones oscuras<sup>114</sup>.

Los tambores generalmente asientan su interpretación siempre en compases fuertes, atributo característico de la música indígena de América del Sur<sup>115</sup>. Ritmos simples, sin muchas variantes o complicaciones de redobles es su característica, la cual está ligada a la danza que, generalmente se basa en movimientos simples acompañándose mutuamente<sup>116</sup>.

Dentro del folclore andino existen diferentes tipos de bombos y nombres que dependen de cada región, tamaño o forma del instrumento<sup>117</sup>. Podemos notar en el país boliviano cajas chayeras o tinyas, en Argentina bombos de cavidad altas como los salteños y santiagueños, además del bombo legüero de gran tamaño y que obtiene su nombre por el sonido grave y potente que genera, e inclusive el bombo dentro del Ecuador perteneciente a la cultura *La tolita*<sup>118</sup>.

---

<sup>110</sup> Ibarra, ZAMPOÑA, LAKITA Y SIKURI EN SANTIAGO DE CHILE..., 23.

<sup>111</sup> La palabra *tara* designa en ciertos aerófonos, como la flauta *turumi* o el clarinete *erqe*, una proporción ideal entre el sonido fundamental y sus armónicos, proporción que debe producirse el tocar determinadas notas de la escala.

<sup>112</sup> Ibarra, ZAMPOÑA, LAKITA Y SIKURI EN SANTIAGO DE CHILE..., 22.

<sup>113</sup> Diana Pauta Ortiz, *Expresión cultural a través ...*, 61-62.

<sup>114</sup> Diana Pauta Ortiz, *Expresión cultural a través ...*, 61-62.

<sup>115</sup> Diana Pauta Ortiz, *Expresión cultural a través ...*, 131.

<sup>116</sup> Diana Pauta Ortiz, *Expresión cultural a través ...*, 131.

<sup>117</sup> Diana Pauta Ortiz, *Expresión cultural a través ...*, 136.

<sup>118</sup> Diana Pauta Ortiz, *Expresión cultural a través ...*, 136.

El origen del bombo andino es un poco discreto, en especial el bombo legüero. Por ejemplo, Aretz Izabel en su texto *El folklore Musical Argentino*, menciona que el bombo tiene aproximadamente la misma dispersión que una caja de guerra europea<sup>119</sup>. Sin embargo, al desplazarse por la cultura americana podemos encontrarnos con diversa documentación en donde existe constancia del mismo instrumento o de coincidencias como, por ejemplo: en Colombia los tambores *arhuaco*, la tambora dominicana, tambores indígenas de Venezuela y por supuesto el bombo andino ecuatoriano<sup>120</sup>.

### 2.3.3 Koto

El Koto es un instrumento musical asociado a una cítara, pero de origen japonés que, por lo general se toca en el suelo<sup>121</sup>. Originalmente cuenta con cinco o trece cuerdas, aunque también existen de diecisiete cuerdas o más, las cuales pueden ser de ceda o de nailon, sirviendo para interpretar la música denominada como *soukyoku*, que significa “música de koto”<sup>122</sup>.

Se menciona que la aparición del koto se da en el siglo XVI en China<sup>123</sup>. Fue importada por los japoneses con el nombre de *yama to-goto o wagon*, contando solo con cinco cuerdas en un cuerpo de madera pequeño<sup>124</sup>. En el transcurso del tiempo evolucionaría a seis cuerdas en la Era del Nara, donde también se observó la aparición del koto de trece cuerdas basado en el instrumento chino de nombre *cheng*<sup>125</sup>.

El koto en el siglo XVIII era principalmente utilizado en compañía de otros instrumentos como tambores, *gongs* pequeños, *shakuhachi*, y *laúd* de cuatro cuerdas, para generar la música cortesana de nombre *gagaku* o música elegante<sup>126</sup>. Para la misma época, el instrumento de nombre *shimen* o una variante de mandolina con cuatro cuerdas, en conjunto al koto desarrollaron un estilo musical de nombre *te-goto*, el cual se lo podía escuchar en las ciudades de Kioto y Osaka<sup>127</sup>.

---

<sup>119</sup> Carlos Rivero, *Bombo Legüero y Percusión Folklórica Argentina* (Argentina, diciembre 2004), 7.

<sup>120</sup> Carlos Rivero, *Bombo Legüero y Percusión ...*, 7.

<sup>121</sup> Daisuke Kishi, «Un perfil cultural del koto, shamisen y shakuhachi», México y la Cuenca del Pacífico, vol. 8, núm. 25, mayo-agosto, 2005, 50.

<sup>122</sup> Daisuke Kishi, «Un perfil cultural del koto, ...», 50.

<sup>123</sup> Daisuke Kishi, «Un perfil cultural del koto, ...», 51, 52.

<sup>124</sup> Daisuke Kishi, «Un perfil cultural del koto, ...», 51, 52.

<sup>125</sup> Daisuke Kishi, «Un perfil cultural del koto, ...», 51, 52.

<sup>126</sup> Daisuke Kishi, «Un perfil cultural del koto, ...», 51, 52.

<sup>127</sup> Daisuke Kishi, «Un perfil cultural del koto, ...», 51, 52.

Generalmente este instrumento es interpretado por personas a las cuales se las denomina como kotistas, las cuales usan púas en sus dedos pulgares similares a los dedales que usan los músicos populares<sup>128</sup>. La mano izquierda recolecta y ubica los puentes y notas de afinación dependiendo de la necesidad que la pieza musical o canción requiera<sup>129</sup>. Existen diferentes púas una gruesa o de la escuela Yamada y otra más fina y delgada de la escuela Ikuta, las cuales producen diferentes variaciones de timbre y tono al momento de la interpretación<sup>130</sup>.

En cuanto a su estructura física, el koto es normalmente de madera con las medidas de 168 centímetros de largo y 48 centímetros de ancho, tradicionalmente tiene trece cuerdas de seda con el mismo grosor<sup>131</sup>. Su afinación al tratarse de un instrumento de cuerdas, usa puentes de madera con distancias diferentes, lo cual hace que dependan del lugar en donde este puente está ubicado para obtener la afinación de cada cuerda<sup>132</sup>. En la actualidad existen afirmaciones en donde se encuentra variantes del koto con veintitrés, treinta e inclusive de 80 cuerdas, en el cual se menciona que puede otorgar el mismo registro musical y espacial que un piano de cola<sup>133</sup>.

#### **2.3.4 Marimba**

La Marimba desarrolla un contexto de muchas teorías y orígenes como: Asia, África y Mesoamérica, sin poder definir un lugar concreto<sup>134</sup>. Según referencias orales de África, su aparición se le otorga al Congo, Malawi y Mozambique y su significado se divide en dos palabras *ma*, prefijo indicador de plural, e *imba*, significado de cantar<sup>135</sup>.

Su desplazamiento hacia la actual América gira entorno al 1550 en donde, esclavos africanos ensamblaban tablas de madera que aporreaban sobre un hueco en el piso, obtenido con esto diferentes anchuras que definían la sonoridad de cada tabla<sup>136</sup>. Por otra parte, se menciona que la marimba tiene su origen real en la actual Nigeria y que, cultural y

---

<sup>128</sup> Daisuke Kishi, «Un perfil cultural del koto, ...», 51, 52.

<sup>129</sup> Daisuke Kishi, «Un perfil cultural del koto, ...», 51, 52.

<sup>130</sup> Daisuke Kishi, «Un perfil cultural del koto, ...», 51, 52.

<sup>131</sup> Daisuke Kishi, «Un perfil cultural del koto, ...», 51, 52.

<sup>132</sup> Daisuke Kishi, «Un perfil cultural del koto, ...», 51, 52.

<sup>133</sup> Daisuke Kishi, «Un perfil cultural del koto, ...», 51, 52.

<sup>134</sup> Max Johe Carreón, «Organología musical: La MARIMBA», Fomento al desarrollo de la educación artística 2003, 50.

<sup>135</sup> Max Johe Carreón, «Organología musical: ...», 50.

<sup>136</sup> Max Johe Carreón, «Organología musical: ...», 50.

musicalmente, se fue desplazando entre varios países de la actual Latinoamérica con diferentes nombres dentro del caribe y las costas pacíficas<sup>137</sup>.

Los afrodescendientes colombianos y de la zona norte del Ecuador, también forman parte de esta influencia histórica y cultural, compartiendo tradiciones y teniendo similitudes interpretativas en la ejecución de la marimba de un solo teclado o hilera con resonadores de caña bambú afinados debajo de cada tabla<sup>138</sup>.

La marimba cuenta con diferentes partes que la componen como el *bastidor*, las cuales son incrustaciones que se emplean hasta de siete diferentes maneras; las *patas*, el *teclado* o conjunto de madera (hormiguillo o chonta); los *resonadores* que amplifican el sonido que produce al golpear el teclado y, por último, las *baquetas* las cuales en su cabeza tiene un caucho de origen natural extraída de un árbol de hule<sup>139</sup>.

El desarrollo de la marimba de dos hileras o de doble teclado se le otorga a Jorge Anquino Díaz, abriendo con este desarrollo una gran puerta para la inclusión de este instrumento dentro de los márgenes alternativos de expresión musical<sup>140</sup>. Espíritu expresivo, tradición indígena-mestiza e influencias europeas, permiten que el folclore que se desarrolla en torno a la marimba, amplíe sus expresiones y pueda involucrar su música popular con la del resto del mundo<sup>141</sup>.

## 2.4 Pop Urbano

El pop urbano es una mezcla de formas y estructuras con variedad de recursos sonoros, es decir, una fusión musical en su forma máxima<sup>142</sup>. El pop urbano ha logrado cambiar y evolucionar su musicalidad permitiéndose un vínculo dentro de cualquier cultura tradicional y popular del mundo<sup>143</sup>. Gracias a la apertura que brinda como género musical, puede relacionarse con sonoridades ajenas a la cultura del pop y urbano brindando una amplia oportunidad al desarrollo musical de este género, aunque, quizá parezca menos vulgar y mucho más digerible que los géneros netamente urbanos, gracias a la presencia de cantantes

---

<sup>137</sup> Palacios mateos, Fernando. *La Riqueza de los Instrumentos Musicales Tradicionales Afroesmeraldeños*, 48.

<sup>138</sup> Max Johe Carreón, «Organología musical: ...», 51.

<sup>139</sup> Max Johe Carreón, «Organología musical: ...», 53.

<sup>140</sup> Max Johe Carreón, «Organología musical: ...», 53.

<sup>141</sup> Max Johe Carreón, «Organología musical: ...», 53.

<sup>142</sup> Conocimiento propio del investigador.

<sup>143</sup> Daniel Saldaña Morales y Inmaculada Víbora Reyes, *La música urbana a través de los medios de comunicación: El país, el mundo, los 40, cadena 100 y vice* (Universidad de Sevilla, 2018/2019), 8.

y recursos del pop como sus letras de variedades culturales, vivencias, etc., haciendo que las personas se sientan realmente identificadas.<sup>144</sup>

La música pop urbana experimenta un apego a los instrumentos acústicos mucho más fuerte que sus dos géneros antecesores, tanto es así que, dentro de los conocedores y productores de estos géneros, es muy fácil separar el enfoque en tres aspectos principales: instrumentación, letra e interpretación<sup>145</sup>.

La letra es menos directa y trata de tener un acercamiento más agradable<sup>146</sup>. En la estructura también presenta diferencias dado a que, el pop urbano se fundamenta en la balada y el pop en donde podemos encontrar sutilezas melódicas en estrofas, pre coros, coros y puentes<sup>147</sup>. En cuanto a la interpretación se menciona que son más cantantes que raperos, es decir que, vienen con influencias desde el pop y la balada integrando formas del canto lírico dentro de los géneros urbanos<sup>148</sup>. En la parte instrumental es donde menos diferencias pueden existir, sin embargo, la música pop urbana tiene un uso constante de guitarras y sonidos acústicos, brindando un enfoque sonoro diferente<sup>149</sup>.

Se puede incluir que, dentro del campo de la producción musical, el pop urbano es un género que tiene como motivo principal la mezcla de diferentes sonidos acústicos y digitales provenientes de los géneros clásicos o comunes de la cultura popular, los cuales por su tradición auditiva, contienen sonidos orgánicos provenientes de fuentes acústicas que se sumaran como parte de este proyecto, proporcionando una musicalidad rural, trivial o folclórica con los instrumentos tradicionales anteriormente mencionados<sup>150</sup>.

### **CAPITULO III - PROPUESTA ARTISTICA**

#### **3.1 Pre producción**

Después de entender cómo se desarrolla el pop y las corrientes de la música urbana seleccionadas, podemos crear una interpretación dentro de la fusión del pop y los géneros catalogados como urbanos, creando una forma canción única para este proyecto. A partir del

---

<sup>144</sup> Saldaña Morales y Víbora Reyes, *La música urbana ...*, 8.

<sup>145</sup> Faulin Méndez, «Diferencia entre pop y Reggaeton», Faulin Mendez, video en YouTube, 14 de febrero de 2020, acceso el 12 de noviembre de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=KqqGsbmWJZE..>

<sup>146</sup> Méndez, «Diferencia entre pop y Reggaeton».

<sup>147</sup> Méndez, «Diferencia entre pop y Reggaeton».

<sup>148</sup> Méndez, «Diferencia entre pop y Reggaeton».

<sup>149</sup> Méndez, «Diferencia entre pop y Reggaeton».

<sup>150</sup> Saldaña Morales y Víbora Reyes, *La música urbana ...*, 8.

análisis y desarrollo de las formas canción de cada género musical implícito en el proyecto, se procedió a realizar las maquetas de las canciones que conformaran el EP musical *Cero*.

### Forma canción única del EP musical *Cero*

Introducción	Verso	Coro	Verso	Coro	Puente	Verso	Coro	Finalización
	A	C	B	C	D	A'	C	

**Tabla 6. Forma canción única Pop Urbano<sup>151</sup>**

Las letras o líricas de las canciones del EP musical *Cero* se pensaron desde la expresividad sentimental del artista, llevando a cabo temáticas sociales y culturales por la que el artista BONTTA ha atravesado durante su vida, tales como la desigualdad social, malas decisiones, superación y libertad, aunque, otorgando un carácter de uso comercial.

#### 3.1.1 Canción uno: La diferencia

Para la primera canción se empezó con un *loop* de guitarra eléctrica en la tonalidad de Sol mayor, con golpes estilo funk marcando los acordes dentro de los dos primeros tiempos. Los acordes que se utilizaron en la canción fueron sol mayor, re mayor, mi menor y do mayor, creando una progresión de acordes muy simple pero funcional. **Anexo 5** Teniendo en mente la cadencia que generaba el *loop* de guitarra eléctrica, se empezó con la construcción del ritmo base, con un bombo y un redoblante recreando el patrón rítmico básico del reggaetón, agregándole un *hit-hat* sintético en los tiempos fuertes de la canción. Como siguiente paso dentro del proceso de creación se agregó un sonido de campanas graves, marcando las notas de la canción en cada segundo tiempo. Para completar el proceso de pre producción, se creó una pista de arreglos dentro del programa de audio o DAW, dándole la forma canción diseñada para el desarrollo del EP *Cero*. **Anexo 6**

La letra o lírica de esta primera canción fue inspirada en la desigualdad social que sufrió el artista en algún periodo de su vida. La letra refleja en sentimiento de un amor correspondido, pero no logrado por las diferencias de estratos sociales que pasan en la vida, llegando a desarrollar un concepto de lucha.

<sup>151</sup> Elaboración propia a partir de los esquemas previos (pop, dancehall, reggaetón, R&B y trap)

## ***La diferencia***

### **Verso 1**

No tengo el mundo entero que ofrecerte  
Pero está mi alma y mi corazón también  
No habrá caros detalles o avión primera clase  
Pero te diré que

### **Coro**

Tengo un amor sincero para darte mi vida  
Un corazón del bueno para curarte heridas  
Aunque no tenga lujos que ofrecerte  
Mil dineros por doquier  
Tengo el tiempo que ofrecerte mi vida

### **Verso 2**

Aunque no tenga casa frente al mar  
Ni tarjeta de oro pa' comprar  
Cada detalle que te pueda dar  
Tendrá el valor que tú le quieras dar  
Tengo tranquilamente que ofrecerte  
Un mundo entero donde pueda verte  
Todos los días feliz, andando junto a mi

Donde mi corazón pueda tenerte  
No es una vida de ricos  
Pero se pasa bien rico  
Estado junto a ti, cada día feliz  
Toda mi vida pa' amarte lindo

### **Coro**

### **Puente**

Eres para mi  
Y no me importa que pueda pasar  
Yo soy para ti  
No hay pensar que dirían los demás  
Eres para mi  
Y no me importa que pueda pasar  
Yo soy para ti (si)  
Yo soy para ti

### **Verso 1**

### **Coro**

### **Coro**

**Tabla 7. Letra: La diferencia**

### **3.1.2 Canción dos: Esa noche**

Para la segunda canción se empezó con un sonido de órgano marcando las notas bases del tema en tonalidad de Fa menor, con un filtro de frecuencias aguadas para crear un ambiente sonoro íntimo y oscuro musicalmente hablando. Los acordes que se utilizaron en la canción fueron fa menor, re sostenido mayor, sol sostenido mayor y do sostenido mayor, creando una progresión de acordes muy simple pero funcional. **Anexo 7** A continuación, se desarrolló la percusión principal con la sonoridad del bombo andino; creando una cadencia diferente, combinando influencias rítmicas propias de la música andina y del RnB. Sumándose al movimiento musical, se agregó un redoblante simulando el patrón rítmico de la clave de salsa, quitando el primer golpe. Se añadió el bajo acentuando las notas bases de cada acorde, pero también, creando un patrón melódico en juego a la rítmica de la voz principal. Para completar el proceso de pre producción, se creó una pista de arreglos dentro del programa de audio o DAW, dándole la forma canción diseñada para el desarrollo del EP.

### **Anexo 8**

La letra o lírica de esta segunda canción fue inspirada en malas decisiones tomadas en la vida. BONTTA dentro de esta canción, refleja el sufrimiento por el cual pasó en ese tiempo y el remordimiento por un suceso fuerte que atravesó en su vida, teniendo en cuenta el impacto sobre las decisiones que se pueden llegar a tomar en el ahora.

### ***Esa noche***

#### **Verso 1**

Eh cometido mil errores que nunca olvidare  
No lo haré  
Pero peor fue el sufrimiento que yo a ti te causé  
¿Y para qué?

#### **Coro**

Quisiera olvidar esa noche  
Y tenerte cerca de mi piel  
Y poderte proteger  
Quisiera borrar esa noche  
Que jamás me vuelva a suceder  
Dejaría todo por verte una vez  
Pero está mi alma y mi corazón también

#### **Verso 2**

Por tonto, por nada, sin ti, yo  
Quede en un completo vacío  
Del cual, ya no puedo escapar

Hay tantas personas por ahí  
Que dicen y comentan, que hay que olvidar  
Que si no lo recuerdas no habrá que sufrir  
Pero no es así  
Por no tener las fuerzas nunca te vi  
Por equivocación me aleje de ti  
Y ahora que me queda si ya no estas  
Tan solo en el silencio toca olvidar

#### **Coro**

#### **Puente**

Quisiera borrar esa noche  
Olvidar esa noche  
Borrar esa noche (X2)

#### **Verso 1**

#### **Coro**

#### **Coro**

**Tabla 8. Letra: Esa noche**

### **3.1.3 Canción tres: Cero**

Para la tercera canción se empezó con un sintetizador marcando los acordes de la canción dentro de la tonalidad de Sol menor. Los acordes que se utilizaron en la canción fueron sol menor, fa mayor, do menor y do menor siete, creando una progresión de acordes muy simple pero funcional. **Anexo 9** Posteriormente en la primera etapa, se aplicó un arpeggio sintetizado tratando de recrear el estilo del RnB, el cual formaba un contraste con el primer sintetizador, pero también, le otorgaba una secuencia o flujo de desarrollo a la canción. El bajo cumplió la función de apoyo a las notas bases de cada acorde y la percusión principal de esta canción bombo y redoblante, mantienen una secuencia simple para marcar los tiempos fuertes, característico de los ritmos del trap y RnB. Para completar el proceso de pre

producción, se creó una pista de arreglos dentro del programa de audio o DAW, dándole la forma canción diseñada para el desarrollo del EP. **Anexo 10**

La letra o lírica de esta tercera canción fue inspirada en los duros momentos que paso su pueblo por motivos del terremoto que daño la mayoría de su provincia, además, lo asoció a los fatídicos procesos de corrupción económica que ha sufrido su país en momentos de pandemia. En esta canción expresa el poder de un pueblo, de su gente y de almas indomable que buscan la felicidad y un mejor por venir, aunque toque empezar desde cero.

### **Cero**

#### **Verso 1**

Que nunca fue tan fácil esa es la verdad  
Matando nos al despertar  
A veces en silencio volver a escapar  
Del miedo de la realidad

#### **Coro**

Nos toca desde cero empezar  
Y no dejar que el tiempo decida  
Camino nuevo por cual andar  
Aunque haya muchas trabas encima

#### **Verso 2**

Tal vez es muy difícil, tener que empezar  
Talvez no dan las fuerzas, pa' poder continuar

Pero cuando ma' estamos abajo, es cuando más  
fuerza tenemos

Y ese es el motor que en la vida aquí todos tenemos

Promesa, promesas y muchos piensan

Cuando es to' lo mismo, ¿Qué aparentan?

La única salva que apenas queda

Tomar la decisión y desde cero empezar

#### **Coro**

#### **Puente**

#### **Verso 1**

#### **Coro**

#### **Coro**

**Tabla 9. Letra: Cero**

### **3.1.4 Canción cuatro: Baila**

Para la cuarta canción se empezó por un sintetizador el cual va marcando las notas de la canción, las cuales están en la tonalidad de Do menor. Los acordes que se utilizaron en la canción fueron do menor, fa menor, si bemol mayor, la bemol mayor y sol mayor siete, creando una progresión de acordes muy simple pero funcional. **Anexo 11** Posterior a este proceso, se comenzó a grabar una guitarra eléctrica en dos partes haciendo arpeggios sobre las notas de la canción, para luego proceder a juntarlas y crear un *loop* que se desarrolla constantemente. La percusión de esta canción está basada en el dance hall moderno, además de tener influencias del pop anglo en la aplicación de bombo, redoblante y contra redoblante para otorgarle movimiento al desarrollo del tema. El bajo es una fusión de géneros dentro de esta canción, dado a que se combina entre el ritmo de cumbia, pop y reggaetón. Para

completar el proceso de pre producción, se creó una pista de arreglos dentro del programa de audio o DAW, dándole la forma canción diseñada para el desarrollo del EP. **Anexo 12**

La letra o lírica de esta cuarta canción fue inspirada en los abusos y maltratos que pudo llegar a sufrir una persona o en este caso puntual una mujer. En esta canción BONTTA expresa la decisión, valentía y libertad de las mujeres de disfrutar su vida a pesar de todo lo malo que puedo pasar. La canción está desarrollada bajo una de las expresividades más liberales que tiene la humanidad, la danza.

### ***Baila***

#### **Verso 1**

Se ha cansado de tantas mentiras  
De tanto abuso y maltrato que un día sintió  
De alguien que decía la quería  
Pero se cansó, termino

#### **Coro**

Baila, baila, baila  
Deja que tu cuerpo sea quien habla  
Olvida toa´ tus penas y tus cargas  
Dale que la noche está sola pa´ ti (X2)

#### **Verso 2**

Mírala como se mueve sa´ abusadora  
Volvió a tener su brillo que a cualquiera enamora  
Muy chula, muy linda, a cualquier hora

Divina es una diosa, encantadora  
Es una angelita, que le toco lo malo  
Que se dejó llevar, por la voz de ese tirano  
Que solo la tenía pa´ su ego alardear  
Y ya ese sufrimiento no quiere recordar  
Va pa´ la calle esta noche a rumbear  
Salió muy dispuesta a vivir, a gozar  
Con sus amigas, no le importa na´  
Ella quiere más y quiere bailar

#### **Coro**

#### **Puente (coro)**

#### **Verso 1**

#### **Coro**

#### **Cor**

**Tabla 10. Letra: Baila**

## **3.2 Producción**

Dentro de la producción se realizaron grabaciones de voz principal, coros y refuerzos, además de integrar los instrumentos tradicionales en cada una de las producciones, teniendo en mente las particularidades de cada instrumento y tratando de tomar las mejores decisiones para el producto final, generando el quiebre total de este proyecto, debido a la integración de los instrumentos tradiciones previamente vistos, para el desarrollo total del EP pop urbano *Cero*.

### **3.2.1 La diferencia**

Dentro de esta primera canción, la zampona fue el instrumento protagonista. Esta decisión se la tomó debido a las particularidades musicales que le otorgaba la zampona a la

maqueta previamente desarrollada, fusionándose de una gran forma dentro de esta canción y el arreglo musical. El sonido de este instrumento salió de una librería de sonidos pregrabados llamada colección andina – zampona, por medio del plugin 808 Bass Module 2, **Anexo 13**; la cual presenta una gran y amplia sonoridad de la zampona. La progresión de acordes se modificó en la etapa de producción, generando el mismo ciclo durante toda la canción, pero, con variantes en específicos caso en donde el Mi menor es reemplazado por un Si menor y el Do se convierte en Do7, **Anexo 5**.

Este instrumento y su sonoridad, funcionó como apoyo a la parte armónica junto a un sonido digital que lleva la progresión de acordes de la canción, la cual corresponde al rango sonoro del *Toyo*, quien es parte de la familia de la zampona y ocupa un rango más grave.



**Imagen 1. Refuerzo de zampona a la base armónica<sup>152</sup>**

Así también se incluyó como una melodía, en donde el objetivo principal era de recrear la técnica de composición pregunta y respuesta, tratando de crear una conversación melódica del mismo instrumento. Bajo ese principio, se crearon dos melodías que fluctúan en ciertos periodos de la canción y en los coros, llevando la sonoridad de la zampona y la canción hacia un campo de conjunción musical. La zampona uno, es quien lleva la melodía principal mientras que la dos es quien acompaña y responde a la melodía principal.



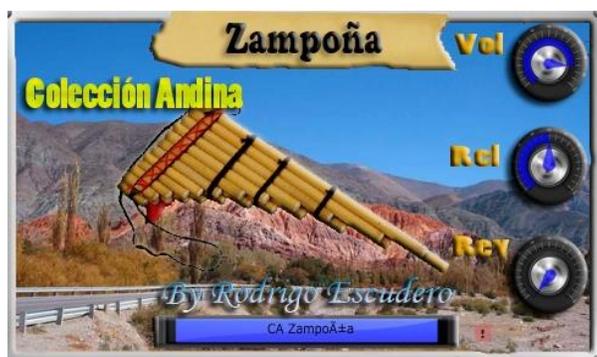
**Imagen 2. Melodía principal y acompañante de la zampona<sup>153</sup>**

La emulación de sonido que intentan recrear en el plugin no es tan fiel al sonido natural de la zampona, sin embargo, al modificar su sonido con efectos y trabajo de

<sup>152</sup> Elaboración propia de zampona, para arreglo musical

<sup>153</sup> Elaboración propia de zampona, para arreglo musical

postproducción se logrará obtener una musicalidad e identidad sonora diferente y única. Para el propósito de integrar y ampliar el uso de la zampoña en esta canción, se utilizó envíos automatizados de efectos como delays y reverb, con el objetivo de integrar los sonidos al beat, y generar movimientos sonoros dentro de cada segmento que transcurre en la canción.



**Imagen 3. Plugin de zampoña**

### **3.2.2 Esa noche**

Dentro de esta segunda canción, el bombo andino fue el instrumento protagonista. Uno de los retos de esta canción y del EP musical, fue pensar y decidir el uso que se le daría a este instrumento y su sonoridad, debido a que en una gran mayoría de canciones es usado como un acompañante al ritmo o como un indicador de tiempo, dependiendo del género musical. El sonido de este instrumento salió de la toma o sample de un bombo legüero, de una librería de sonidos pregrabados, y además de una librería digital de plugin llamada colección andina – bombo legüero por medio del plugin 808 Bass Module 2, **Anexo 14**.

Se pensó en integrar el sonido del bombo con ritmos de RnB, dado a que este género permite modificar y maniobrar de diferentes formas el ritmo y estética musical. En cada una de las partes de la canción se crea una forma rítmica diferente y solo en la sección del coro una base rítmica repetitiva o similar debido a que representa dentro de la canción la parte más representativa, y también dándole espacio a la percusión acompañante, junto con ello poder identificar los cambios rítmicos que genera nuestro instrumento principal. Por ejemplo, el primer movimiento rítmico con el bombo andino se realizó de la siguiente manera:



de este instrumento salió de una librería de sonidos pregrabados llamada koto 13, por medio del plugin Kontakt, Anexo 15.

El uso que se le dio a esta sonoridad se la pensó de diferentes maneras, una de ellas además de ser la melodía principal del tema, fue de acompañar esa melodía principal. Una vez creada la melodía principal se creó una segunda melodía que reforzaba ciertos puntos melódicos dentro de la melodía principal, aunque en un rango deferente, es decir, mientras que la primera melodía se queda en la zona central dentro del rango audible del instrumento, el refuerzo o acompañamiento se está ejecutando en el rango agudo del instrumento. Esta decisión se la tomó para generar movimiento y amplitud sonora y frecuencial dentro del arreglo musical.



**Imagen 6. Melodía principal y acompañante del koto<sup>155</sup>**

También, se implementó un tercer uso dentro del arreglo. La función principal que se le dio a este pequeño arreglo, fue de ocupar el espacio vacío que se generaba en la melodía principal, aunque de una forma no invasiva, es decir, que genere movimiento y musicalidad en un espacio vacío dentro del arreglo musical.



**Imagen 7. Respuesta a melodía principal<sup>156</sup>**

La emulación del sonido koto a través del plugin es excelente, debido a que te entrega diferentes sonoridades de golpes de cuerdas, el sonido del desliz de los dedos y bordes de la vitela con las cuales se percute el sonido, dándole al usuario una amplia variedad de usos, además de que al modificar su sonido con efectos y mejoramiento de postproducción sonora se logra obtener una musicalidad e identidad diferente.

<sup>155</sup> Elaboración propia de koto, para arreglo musical

<sup>156</sup> Elaboración propia de koto, para arreglo musical



Imagen 8. Plugin de koto

### 3.2.4 Baila

Dentro de la cuarta canción, la marimba fue el instrumento protagonista. Esta decisión se la tomó debido a las particularidades musicales que le otorgaba la marimba a la maqueta previamente desarrollada y a la letra, fusionándose de una gran forma dentro de esta canción y el arreglo musical por el significado que contiene la canción. El sonido de este instrumento salió de una librería de sonidos pregrabados llamada African marimba, por medio del plugin Kontakt, Anexo 16.

El uso de esta sonoridad se dio de diferentes maneras, por ejemplo: en diferentes alturas tonales, diferente dinámica de interpretación, diferentes arreglos y atmosferas. El primer uso que se le dio a la marimba fue el de la melodía principal, la cual está interpretada en dos octavas, es decir, una octava por encima de la octava central de la marimba y la segunda voz sobre una octava por debajo de la octava central de la marimba.



Imagen 9. Melodía principal en dos octavas<sup>157</sup>

Al igual que en la canción Cero con respecto al uso del koto, dentro de esta canción también se planteó la idea de reforzar puntos melódicos dentro de la melodía principal. Esta

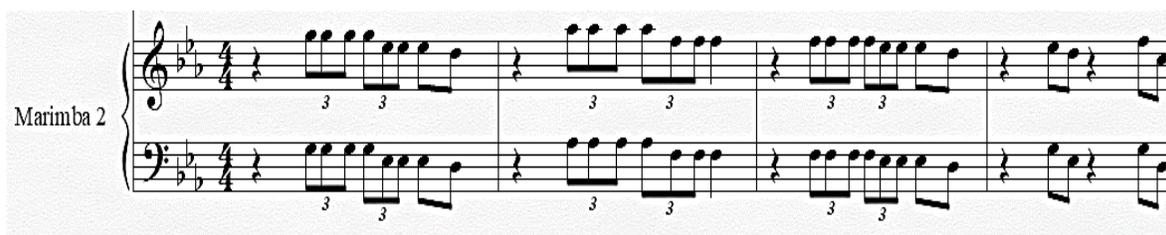
<sup>157</sup> Elaboración propia de marimba, para arreglo musical

sonoridad se la realizó con la influencia de un xilófono y una onda sinusoidal para otorgar peso sonoro dentro de las frecuencias bajas, este sonido se lo logró bajo el plugin *Sylenth one*.



**Imagen 10. Refuerzo de la melodía principal<sup>158</sup>**

Se realizó un segundo uso con la marimba dentro del arreglo musical, este para generar un movimiento más, aunque, interpretado de una forma muy semejante al uso rítmico de la marimba por lo que es más percutiva y ejecutada en tresillos, dando una atmosfera musical diferente a la que se venía desarrollando en la canción.



**Imagen 11. Respuesta a melodía principal<sup>159</sup>**

La emulación del sonido de la marimba a través del plugin es excelente, debido a que entrega diferentes sonoridades de golpes de membrana y baquetas con las cuales se percute el sonido, dándole al usuario una amplia variedad de usos, además de que al modificar su sonido con efectos y mejoramiento de postproducción sonora se logra obtener una musicalidad e identidad diferente.

<sup>158</sup> Elaboración propia de marimba, para arreglo musical

<sup>159</sup> Elaboración propia de marimba, para arreglo musical



**Imagen 12. Plugin de marimba**

### **3.3 Postproducción**

#### **3.3.1 Edición y Corrección de las canciones**

En el proceso de la edición se enfocó principalmente en la limpieza de todas las pistas vocales, generando cortes sobre las regiones de audio no deseadas de forma manual, también quitando ruidos y filtraciones no deseadas. En esta etapa también entra la corrección de la guitarra eléctrica utilizada en las canciones, corrigiendo los problemas de tiempos que se pudieron generar en la grabación con cuantización de audio. Se corrigieron errores de interpretación y de afinación empleando el programa de edición y corrección *Melodyne*.

También vale aclarar, que el producto generado hasta esta etapa no fue el producto final, dado a que inclusive en esta misma etapa se tomaron decisiones de producción en cuanto a agregar o quitar instrumentos, samples o vocales, todo esto pensando en el mejor desarrollo de las canciones.

#### **3.3.2 Mezcla**

La mezcla fue trabajada a través de diferentes procesos como el balance, la profundidad, la distribución de imagen estéreo, ecualización y compresión en los diferentes instrumentos y sonidos. Además, dentro de cada canción se realizó la inclusión de efectos de sonidos como delay y reverb, los cuales otorgaron dinamismo y unificación a la mezcla de todo el EP musical.

##### **3.3.2.1 La diferencia**

La mezcla de esta canción se empezó por el balance sonoro, buscando generar equilibrio y distribución musical al poseionar los sonidos en parámetros ecuánimes en

cuanto a amplitud. También a través del paneo se logró generar el campo estéreo deseado para esta canción, otorgando espacios y movimientos sonoros dentro de la mezcla.



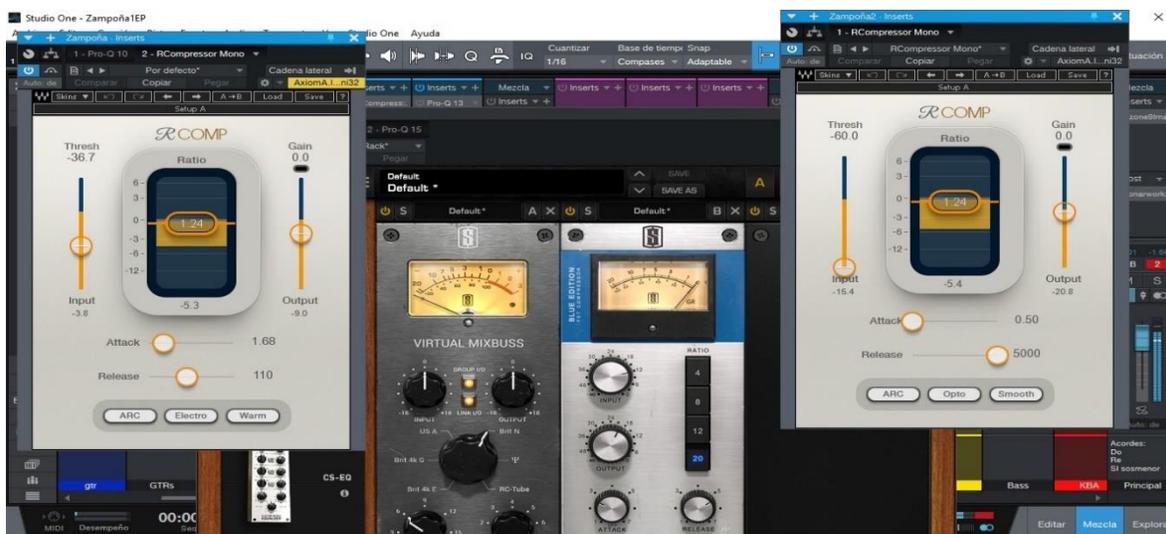
Imagen 13. Balance sonoro: La diferencia.

Posteriormente se usó plugins de ecualización. Se utilizó técnicas de sustracción y adición de frecuencias en cuanto la amplitud. Este proceso se realizó con el fin de obtener el sonido que se quería plantear dentro de la canción *La diferencia*. Se buscó una sonoridad transparente y orgánica que representara lo acústico de ambos estilos musicales, también resaltar la influencia electrónica y sintética que caracteriza al pop y la música urbana moderna.



Imagen 14. Ecualización: La diferencia.

Después de la fase de ecualización se continuó con el proceso de compresión. Se logró un control sobre cada sonido que lo necesitara, es decir, un equilibrio sobre la señal que contenía picos o exageraciones de amplitud. Por medio de este proceso se logró mejorar el posicionamiento y la consistencia entre los sonidos de cada instrumento. Esta función también se la realizó de una forma paralela a la señal generada, es decir, se utilizó la técnica de compresión simultánea aditiva con el objetivo de resaltar diferentes elementos como: la voz, la batería y la zampoña.



**Imagen 15. Compresión: La diferencia.**

Al final de la mezcla se buscó una mejor ubicación de los instrumentos en el campo estéreo, apoyándose en efectos de reverberación y delay. Se empezó por la voz principal generando ambiente y ubicación dentro de la canción. Desde ahí, se abordó a incluir los coros, voces secundarias y apoyos paneados, los cuales se ubicaban detrás de la voz principal. De esa misma manera se empleó para la zampoña, tomando en cuenta los movimientos que se pretendían generar dentro de la composición.



Imagen 16. Efectos de reverb y delay: La diferencia.

### 3.3.2.2 Esa noche

La mezcla de esta canción se empezó por el balance sonoro, buscando generar equilibrio y distribución musical al posesionar los sonidos en parámetros ecuánimes en cuanto a amplitud. También a través del paneo se logró generar el campo estéreo deseado para esta canción, otorgando espacios y movimientos sonoros dentro de la mezcla.

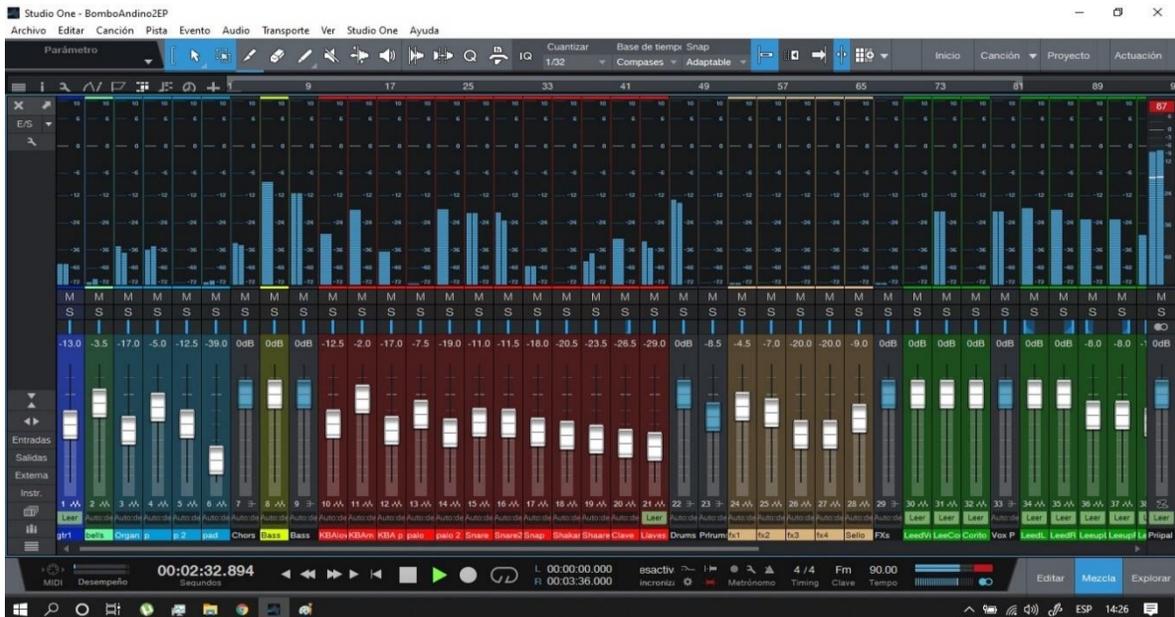


Imagen 17. Balance sonoro: Esa noche.

Posteriormente se usó plugins de ecualización. Se utilizó técnicas de sustracción y adición de frecuencias en cuanto la amplitud. Este proceso se realizó con el fin de obtener el sonido que se quería plantear dentro de la canción *Esa noche*. Se buscó una sonoridad

transparente y orgánica que representara lo acústico de ambos estilos musicales, también resaltar la influencia electrónica y sintética que caracteriza al pop y la música urbana moderna.



Imagen 18. Ecualización: Esa noche.

Después de la fase de ecualización se continuó con el proceso de compresión. Se logró un control sobre cada sonido que lo necesitara, es decir, un equilibrio sobre la señal que contenía picos o exageraciones de amplitud. Por medio de este proceso se logró mejorar el posicionamiento y la consistencia específicamente en los sonidos del bombo andino. Esta función también se la realizó de una forma paralela a la señal generada, es decir, se utilizó la técnica de compresión simultánea aditiva con el objetivo de resaltar diferentes elementos como: la voz, la batería y esencialmente para el golpe de membrana del bombo andino.



Imagen 19. Compresión: Esa noche.

Al final de la mezcla se buscó una mejor ubicación de los instrumentos en el campo estéreo, apoyándose en efectos de reverberación y delay. Se empezó por la voz principal generando ambiente y ubicación dentro de la canción. Desde ahí, se abordó a incluir los coros, voces secundarias, apoyos paneados, la guitarra eléctrica y detalles sonoros, los cuales se ubicaban detrás de la voz principal generando movimientos sonoros.

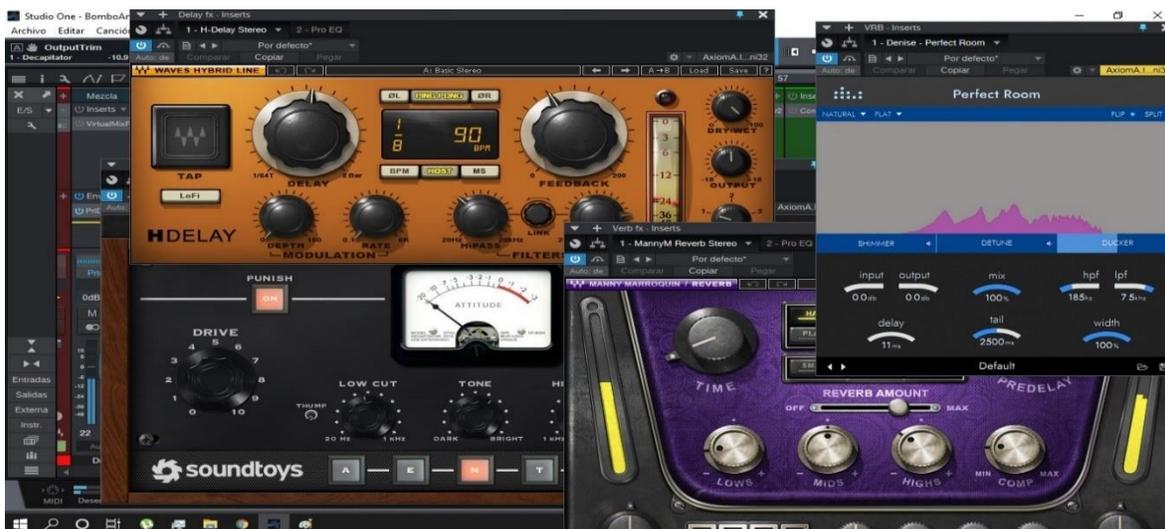


Imagen 20. Efectos de reverb y delay: Esa noche.

### 3.3.2.3 Cero

La mezcla de esta canción se empezó por el balance sonoro, buscando generar equilibrio y distribución musical al posicionar los sonidos en parámetros ecuanímenes en

cuanto a amplitud. También a través del paneo se logró generar el campo estéreo deseado para esta canción, otorgando espacios y movimientos sonoros dentro de la mezcla.



Imagen 21. Balance sonoro: Cero.

Posteriormente se usó plugins de ecualización. Se utilizó técnicas de sustracción y adición de frecuencias en cuanto la amplitud. Este proceso se realizó con el fin de obtener el sonido que se quería plantear dentro de la canción *Cero*. Se buscó una sonoridad transparente y orgánica del koto tratando de representar el sonido acústico natural del instrumento y también resaltar la influencia electrónica y sintética que caracteriza al pop y la música urbana moderna.



Imagen 22. Ecuación: Cero.

Después de la fase de equalización se continuó con el proceso de compresión. Se logró un control sobre cada sonido que lo necesitara, es decir, un equilibrio sobre la señal que contenía picos o exageraciones de amplitud. Por medio de este proceso se logró mejorar el posicionamiento y la consistencia entre los sonidos de cada instrumento. Esta función también se la realizó de una forma paralela a la señal generada, es decir, se utilizó la técnica de compresión simultánea aditiva con el objetivo de resaltar diferentes elementos como: la voz y la batería.



**Imagen 23. Compresión: Cero.**

Al final de la mezcla se buscó una mejor ubicación de los instrumentos en el campo estéreo, apoyándose en efectos de reverberación y delay. Se empezó por la voz principal y el koto principal, generando ambiente y ubicación dentro de la canción. Desde ahí, se abordó a incluir los coros, voces secundarias y apoyos sonoros, los cuales se ubicaban detrás de la voz principal. A su vez, se emplearon envíos de efectos para los arreglos de los kotos acompañantes, tomando en cuenta los movimientos que se pretendían generar dentro de la composición.



Imagen 24. Efectos de reverb y delay: Cero.

### 3.3.2.4 Baila

La mezcla de esta canción se empezó por el balance sonoro, buscando generar equilibrio y distribución musical al posesionar los sonidos en parámetros ecuánimes en cuanto a amplitud. También a través del paneo se logró generar el campo estéreo deseado para esta canción, otorgando espacios y movimientos sonoros dentro de la mezcla.



Imagen 25. Balance sonoro: Baila.

Posteriormente se usó plugins de ecualización. Se utilizó técnicas de sustracción y adición de frecuencias en cuanto la amplitud. Este proceso se realizó con el fin de obtener el sonido que se quería plantear dentro de la canción *Baila*. Se buscó una sonoridad transparente

y orgánica que representara lo acústico de la marimba africana. También se buscó resaltar la influencia electrónica y sintética que caracteriza al pop y la música urbana moderna.



Imagen 26. Ecuación: Baila.

Después de la fase de ecualización se continuó con el proceso de compresión. Se logró un control sobre cada sonido que lo necesitara y un equilibrio dentro de todos los arreglos sonoros que se implementaron con la marimba africana, es decir, se buscó equilibrio sobre la señal que contenía picos o exageraciones de amplitud. Por medio de este proceso se logró mejorar el posicionamiento y la consistencia entre los sonidos de cada instrumento. Esta función también se la realizó de una forma paralela a la señal generada, es decir, se utilizó la técnica de compresión simultánea aditiva con el objetivo de resaltar diferentes elementos como: la voz, la batería y la marimba que se utilizó como ambiente.



Imagen 27. Compresión: Baila.

Al final de la mezcla se buscó una mejor ubicación de los instrumentos en el campo estéreo, apoyándose en efectos de reverberación y delay. Se empezó por la voz principal generando ambiente y ubicación dentro de la canción. Desde ahí, se abordó a incluir los coros, voces secundarias y apoyos de la canción y las sonoridades, los cuales se ubicaban detrás de la voz principal. De esa misma manera se empleó para las marimbas, tomando en cuenta los movimientos que se pretendían generar dentro de la composición.

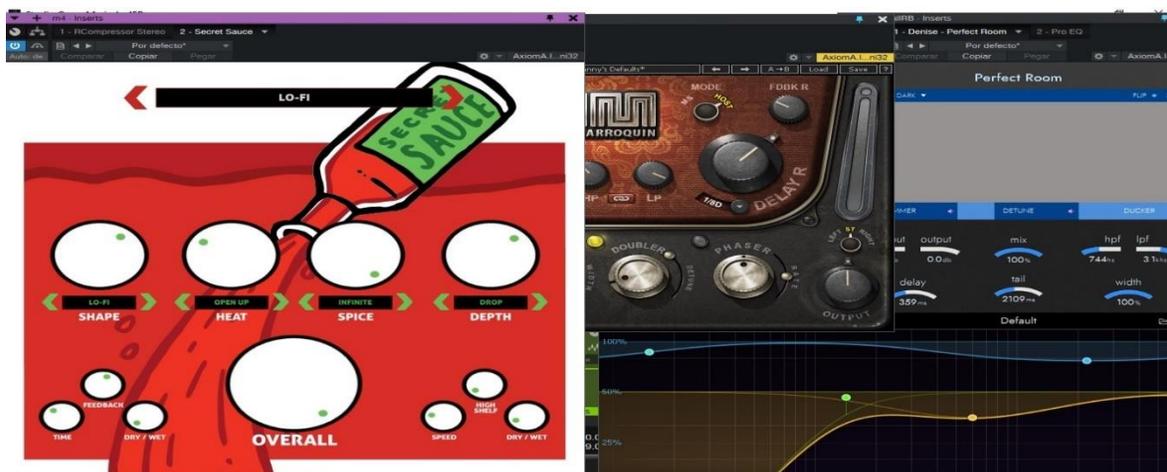


Imagen 28. Efectos de reverb y delay: Baila.

### 3.3.3 Masterización

Dentro de la etapa de masterización se usó el apartado que incluye el mismo programa de *Studio One*, denominado como proyecto. En este apartado se colocaron las canciones a masterizar obteniendo de primera mano una gran visualización frecuencial, espacial y en amplitud.

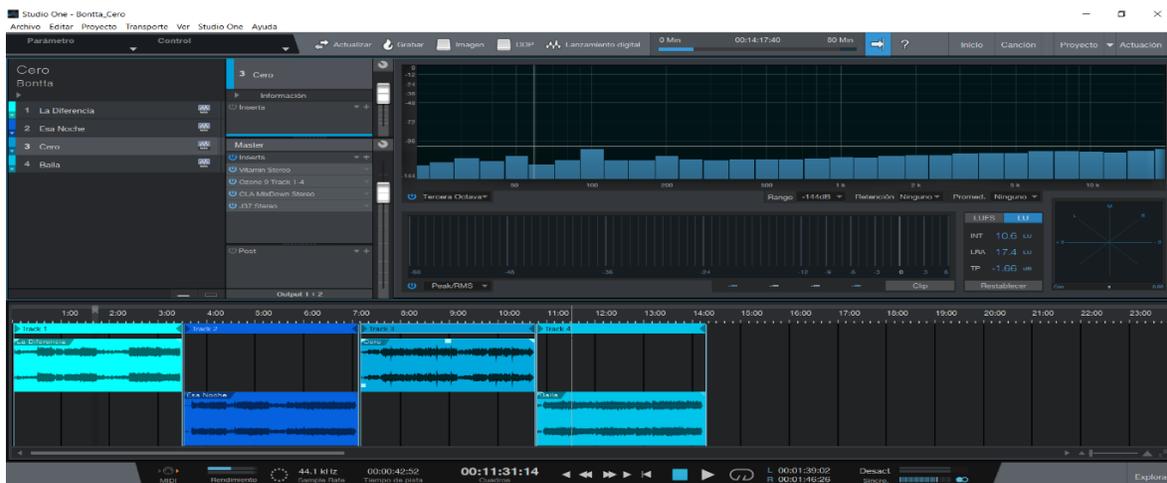
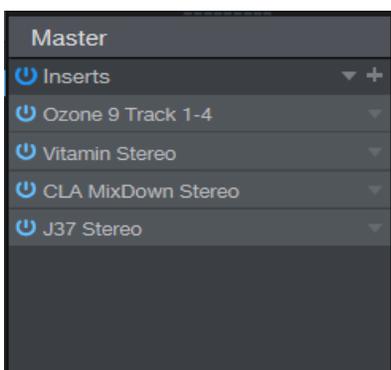


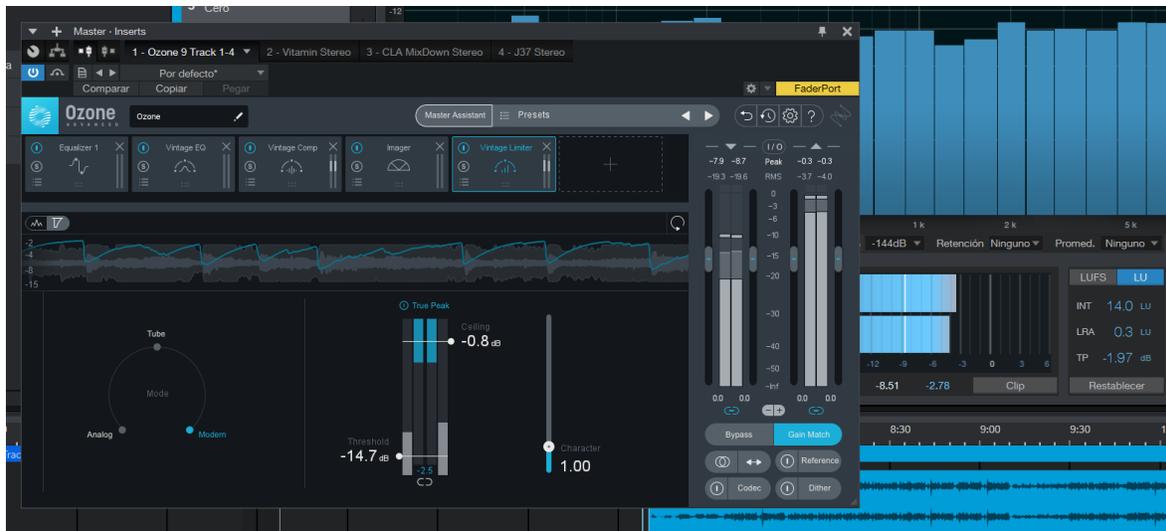
Imagen 29. Apartado de proyecto – Master.

Gracias a este programa podemos tener dos fases de manipulación sonora. La primera corresponde a la inclusión de plugins directamente a la canción seleccionada, mientras que, el segundo casillero de nombre master es donde se puede manipular todo el concepto musical. Este casillero facilitó el trabajo de masterización y contextualización del EP musical.



**Imagen 30. Cadena de Efectos – Master.**

Las herramientas empleadas en la etapa de mezcla como: la ecualización, ampliación de panorama estéreo, compresión y limitante, se la uso a través del plugin *Ozone 9*. Este plugin sostiene un mecanismo de corrección y manipulación sonora que, facilitó la búsqueda musical que se pretendía para el EP *Cero*.



**Imagen 31. Plugin Ozone 9.**

Además, se utilizaron efectos sonoros como: compresión multibanda y emulaciones de distorsión armónica. Este paso se los llevó a cabo para simular la musicalidad que emplean las canciones del género pop urbano maximizado la señal junto al limitador antes aplicado, generando el volumen y sonido deseado a las canciones que se encuentran dentro del mercado musical al cual corresponde el EP *Cero*.



Imagen 32. Compresión multibanda y emulación de distorsión armónica.

## CAPITULO IV

### 4.1 Conclusión

Una vez culminada la tesis investigativa y el EP musical pop urbano *Cero*, se llegó a las siguientes conclusiones:

Al estudiar la evolución de los distintos géneros musicales, se pudo tener bases sólidas en cuanto al entendimiento fusión musical de diferentes géneros sonoros. Este proceso permitió al investigador ampliar el contexto histórico, social y musical de lo que se conoce como pop urbano, logrando a partir de ese estudio, una nueva corriente o variante sonora dentro de la producción musical y su industria.

Gracias al estudio y entendimiento del proceso fusión musical, el investigador pudo elaborar y desarrollar la creación de cuatro canciones entre el pop y los géneros urbanos como el reggaetón, RnB, trap y dance hall.

Se consigue concluir que, al estudiar el orden y musicalidad de los instrumentos tradicionales: koto, zampona, bombo andino y marimba, el investigador pudo determinar la sonoridad funcional para cada canción dentro del EP musical, logrando identificar y enriquecer armoniosamente la producción de cada tema.

A través de los procesos de mejoramiento sonoro de los audios grabados, samples y registros MIDI, se concluye que, el investigador logró resaltar las características sonoras de cada canción dentro del EP musical, cumpliendo con el propósito de optimizar las sonoridades de cada canción.

Cada uno de los puntos u objetivos planteados para la creación y desarrollo del EP musical de nombre *Cero*, pueden ser tomados como ejemplificación y teorías en diferentes casos de acuerdo a lo que corresponda con el uso de instrumentación tradicional dentro de una fusión musical.

### 4.2 Recomendación

Como recomendación para futuras producciones similares, se sugiere grabar las sonoridades en un buen espacio ambiente, con un micrófono condensador para resaltar una buena vibra y calidez sonora de los instrumentos acústicos a grabar.

Se recomienda crear una selección meticulosa de sonidos acompañantes o secundarios. Gracias al estudio que se realizó, se sugiere que el proceso selectivo de sonoridades acompañantes sea muy preciso, aunque se torne demorado debido a la

codependencia sonora. La selectividad musical es y será el punto clave de una buena producción, sea esto por el color, la textura, la altura o la personalidad con la que se ejecuta o emite el sonido.

Como ultima recomendación para futuras producciones o proyectos musicales similares, el investigador sugiere descontextualizar la instrumentación tradicional y ampliar las fusiones musicales, llevando las mezclas y sus mixturas, a diferentes campos sonoros dentro de la industria musical actual.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

- Álvaro, «Juanes publica su nuevo álbum de estudio, ‘Más futuro que pasado’», popelera.net, actualizado 23 de noviembre de 2020, <https://www.popelera.net/juanes-disco-mas-futuro-que-pasado/>.
- Amador Martelo, Ibis María, Insignares Delgado, Simón, Rodríguez Bernal, Laura (Organizadores) –, *La sinergia entre el pop y la música latina elaboración del álbum “cuando estoy contigo”*, Cultura Pop, Salvador: EDUFBA; Brasilia: Compós, 2015.
- Anónimo, «¿Por qué Medellín es la capital productora de música reggaetón? », colombia.co, n/a, <https://www.colombia.co/cultura-colombiana/por-que-medellin-es-la-capital-productora-de-musica-reggaeton/>.
- Anónimo, «Pop Latino», EcuRed, [https://www.ecured.cu/Pop\\_latino](https://www.ecured.cu/Pop_latino).
- Anónimo, «Reggaetón», EcuRed, n/a, <https://www.ecured.cu/Reggaet%C3%B3n>.
- Carreón, Max Johe. «Organología musical: La MARIMBA», Fomento al desarrollo de la educación artística 2003, 50-56.
- Chattah, Juan. *Music Instrument Digital Interface (MIDI) - Music in the Social and Behavioral Sciences*. Encyclopedia of Music in the Social and Behavioral Sciences. Miami: Universidad de Miami, 2014.
- Cruces, Francisco. *Música y ciudad: definiciones, procesos y perspectivas*, Revista Transcultural de Música Transcultural Music Review, #8 (2004) ISSN:1697-0101, UNED, Madrid.
- Doggs Hip Hop, «Hip Hop Soul», Revista Doggs Hip Hop, 10 de julio de 2009, <https://www.doggshiphop.com/hip-hop-soul/>.
- DotheReggae, Guia. «¿Cuál es el origen del Reggae en español?». Revista DotheReggae, 27 de diciembre de 2016, <https://www.dothereggae.com/portal/cual-es-el-origen-del-reggae-en-espanol/>.

- Faulin Méndez. «Diferencia entre pop y Reggaeton». Faulin Mendez, 14 de febrero de 2020. Video en YouTube. Acceso el 12 de noviembre de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=KqqGsbmWJZE>
- Fernández, Noemí. «¿CÓMO SE CREÓ EL TRAP?». los40, 31 de enero del 2019, [https://los40.com/los40/2019/01/31/musica/1548949106\\_293730.html](https://los40.com/los40/2019/01/31/musica/1548949106_293730.html).
- Fernández, Noemí. «¿Cómo se originó el pop?». los40, 24 de enero de 2019, [https://los40.com/los40/2019/01/24/musica/1548328786\\_989308.html](https://los40.com/los40/2019/01/24/musica/1548328786_989308.html).
- Frances Negrón, Muntaner; Z. Rivera Raquel., Nación Reggaeton., revista Nueva Sociedad No 223, septiembre-octubre de 2009.
- Fuentes, Jorge. «Los 10 mejores canciones bailables del Pop Latino de los 80´ (I)». Guioteca ¿Qué quieres saber?, 23 de julio del 2014, <https://www.guioteca.com/los-80/los-10-mejores-canciones-bailables-del-pop-latino-de-los-80-i/>.
- Gaztambide Fernández, Rubén A., «“Musiqueando” en la Ciudad: Re-Conceptualizando la Educación Musical Urbana como Práctica Cultural», Revista internacional de educación musical, N° 2, Julio 2014, Instituto de Educación de Ontario (Canadá).
- Gonzales, Juan Pablo. «Música popular urbana en la América Latina del siglo XX en A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro Iberoamericano». Madrid: SEACEX/AKAL, 2010: 205-217.
- Gonzales, Juan Pablo. «Musicología popular en América Latina; síntesis de sus logros, problemas y desafíos». Revista Musical Chilena, Año LV, enero-junio 2001, N° 195, pp. 38-64.
- Hinojosa, German. *Rhythm & Blues. Historia Discográfica I 2016-2017*, 2016-2017.
- Ibarra, Miguel. *ZAMPOÑA, LAKITA Y SIKURI EN SANTIAGO DE CHILE: TRENZADOS Y CONTRAPUNTOS EN LA CONSTRUCCIÓN DE SONORIDADES ANDINAS EN Y DESDE EL ESPACIO URBANO-METROPOLITANO*, Universidad de Chile, Facultad de Artes, Escuela de Postgrado, 2016.

- Julián Pérez Porto y María Merino, Definición de loop, <https://definicion.de/loop/>, Publicado: 2018. Actualizado: 2020.
- Julián Pérez Porto y María Merino, Definición de plugin, <https://definicion.de/plugin/>, Publicado: 2013. Actualizado: 2015.
- Kaluža, Jernej. «Reality of Trap: Trap Music and its Emancipatory Potential». Faculty of Arts in Ljubljana and Radio Študent, Slovenia, 2018.
- Kishi, Daisuke. «Un perfil cultural del koto, shamisen y shakuhachi», México y la Cuenca del Pacífico, vol. 8, núm. 25, mayo-agosto, 2005, pp. 50-55
- Lara Arévalo, Lilihana. «23 canciones en español que escuchábamos en los 90 y nos llenan de nostalgia». n/a, <https://www.vix.com/es/btg/musica/10320/23-canciones-en-espanol-que-escuchabamos-en-los-90-y-nos-llenam-de-nostalgia>.
- Moreno. Alexis, *Propuesta de creación de la carrera de música popular en la escuela de música de la facultad de bellas artes*, Universidad de Panamá, Panamá, 2009.
- Napter, «La música urbana de Colombia», Rhapsody International Inc., n/a, <https://cr.napster.com/blog/post/la-musica-urbana-de-colombia>.
- Nicola Cruz, ZZK Records, recuperado el 30 de octubre de 2020, [https://zzkrecords.com/artista/Nicola\\_Cruz](https://zzkrecords.com/artista/Nicola_Cruz)
- P. Hope, Dona. *Dancehall: Origins, History, Future*. Durham: Duke University Press, 2000.
- Party, Daniel. «La miamización de la música popular latinoamericana». Popular Music Studies, Latin American Popular Music, Miami, 2018.
- Pauta Ortiz, Diana. *Expresión cultural a través de la Música Andina en la Sierra Ecuatoriana*, Universidad del Azuay, Cuenca, Ecuador, 2007.
- Penagos Rojas, Yesid., Lenguaje del poder. *La música reggaetón y su influencia en el estilo de vida de los estudiantes.*, Universidad de Manizales., na.

Records, ZZK. «Nicola Cruz». ZZK Records, n/a,  
[https://zzkrecords.com/artista/Nicola\\_Cruz](https://zzkrecords.com/artista/Nicola_Cruz).

Rivero, Carlos. *Bombo Legüero y Percusión Folklórica Argentina*. Argentina, diciembre 2004.

Rodney Sebastian Clark Donalds. «La Historia del Dancehall». El Chombo. Video en YouTube, 19 de mayo de 2019, 1: 02. Acceso el 10 de septiembre de 2020.  
<https://www.youtube.com/watch?v=XuaECf75ZLI&list=LL&index=1&t=145s>

Romero, Jorge. «¿QUÉ ES EL R&B? SU ORIGEN E HISTORIA». los40, 09 de marzo del 2019, [https://los40.com/los40/2019/03/09/actualidad/1552087883\\_007302.html](https://los40.com/los40/2019/03/09/actualidad/1552087883_007302.html).

Saldaña Morales, Daniel y Víbora Reyes, Inmaculada. *La música urbana a través de los medios de comunicación: el país, el mundo, los 40, cadena 100 y vice*. Universidad de Sevilla, 2018/2019.

Sans, Juan, Francisco. *Musicología popular, juicio de valor y nuevos paradigmas del conocimiento*, Colección de musicología latinoamericana, Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 2011.

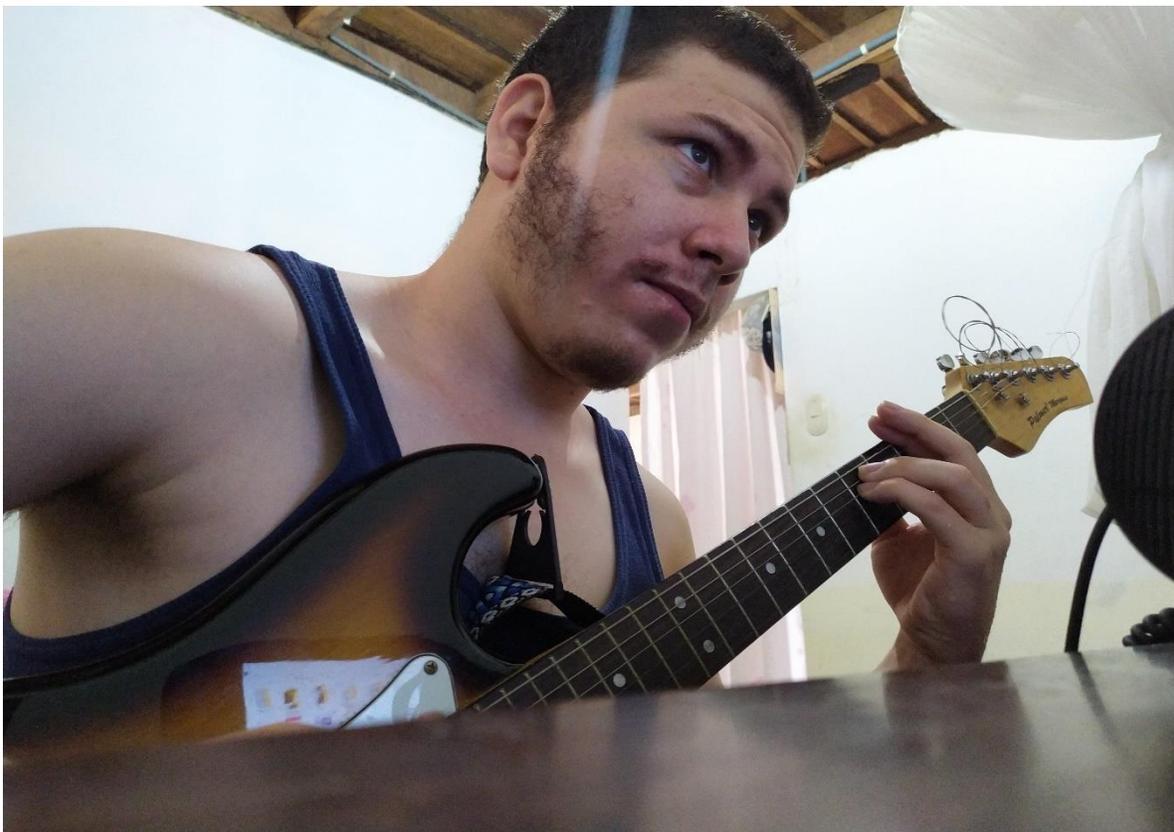
Sigal Ratner/AP, «Eduardo, ex Calle 13: “La cabra jala pal monte” y desaparece a Visitante», Editora Listín Diario, actualizado 31 de octubre 2020,  
<https://listindiario.com/entretenimiento/2020/07/18/626794/eduardo-ex-calle-13-la-cabra-jala-pal-monte-y-desaparece-a-visitante>.

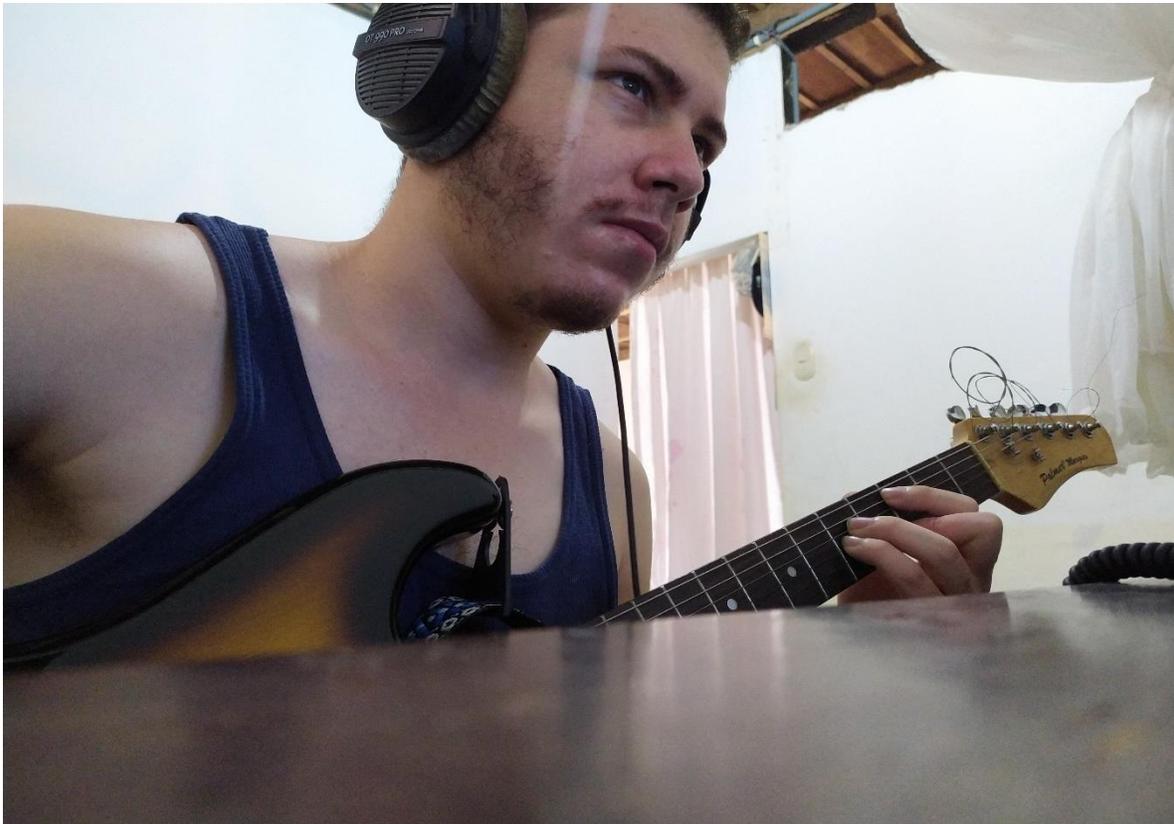
Simone Pereira de Sá, Rodrigo Carreiro, Rogerio Ferraz (Organizadores). *Cultura pop.*, Salvador: EDUFBA; Brasilia: Compós, 2015

Sonjah Stanley, Niaah., *Kingston’s Dacehall - A Story of Space and Celebration.*, University of the West Indies, february 2004.

Vaca Andrade, Carlos. *Análisis del discurso de redes sociales sobre la influencia de reggaetón en los jóvenes*, Universidad Politécnica Salesiana sede Quito, marzo 2017.

## 6. ANEXOS





Anexo 1

Clásicos reggaetón antiguo:

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLZEemm-siVWoypkeT50V6gZgmuttI9i3j>

Anexo 2

100 Greatest R&B Songs of the '90s + 100 R&B Ballads:

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLD33465FFDA8A73FB>

Anexo 3

Trap Classics:

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLkqz3S84Tw-TI0I03xcXvwt5dxe-khhzb>

Anexo 4

dancehall and reggae classics:

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLXTTdcAZgh6E1Waz26myUjIKTwj2WN2aH>



25 G D

mente que o fre cer te un mun do en te ro don de pue da ver te ca da dí a fe

27 Em C

liz an dan do jun to a mi don de mi co ra zón pu e da te ner te no es u na vi da de

29 G D

ro co os pe ro se pa sa bi en ri co an dan do jun to a

31 Em C G

ti ca da dí a fe liz to da mi vi da pa a mar te lín do ten go un a mor sin ce ro pa

34 D Em C

ra dar te mi vi da un co ra zón del bue no pa ra cu rar te he ri das aun

37 G D Bm C

que no ten ga lu jos que ofre cer ni dí ne ro por do quier ten fo el tiem po para dar te mi vi da

E G D Em

e res pa ra mi y no me im por ta que pue da pa sar se que soy pa

44 C G

ti no hay que pensar que di ran los demas e res pa ra

46 D Em G C

mi y no me im por ta que pue da pa sar se que soy pa ti e res pa ra

La diferencia

49 F G D Em

mi no ten go el mun do en te ro que o fre cta pe

52 C G D

ro ten go mi al ma y mi co ra zón tam bi en no ha brá ca ros de ta les o avi ón

55 Em C G

pri me ra cla se pe ro te di re que ten go un a mor sin ce ro pa

58 D Em C

ra dar te mi vi da un co ra zón del bu e no pa ra cu rar te he ri das aun

61 G D Bm C

que no ten ga lu jos que ofre cer ni di ne ro por do quier ten fo el tiem po para dar te mi vi da ten

65 G D Em

go un a mor sin ce ro pa ra dar te mi vi da un co ra zón del bu e no pa ra cu

68 C G D

rar te he ri das aun que no ten ga lu jos que ofre cer ni di ne ro por do

71 Bm C G

quier ten fo el tiem po para dar te mi vi da e res pa ra

74 D Em C

mi y no me im por ta que pue da pasar se que soy pa tí no hay que pensar que di ran los demas

**Outro**

4 La diferencia

77 G D E<sub>m</sub>

e res pa ra mi y no me im por ta que púe da pa sar se que soy pa

80 C C7

ti e res pa ra mi

## Anexo 6

Studio One - Zampoña1EP

Archivo Editar Canción Pista Evento Audio Transporte Ver Studio One Ayuda

Parámetro 1/16 20w Base de tiempo Snap Comases Adaptable Inicio Canción Proyecto Actuación

Arreglador

Intro Verso Chorus Verso Chorus Puente Verso Chorus Outro

1 M S ac

3 M S elec

5 M S gtr

12 M S pad

13 M S ps

15 M S Vchops

16 M S Bajo

19 M S KBA

22 M S palo1

24 M S HiHat

29 M S Leer Drums

37 M S Leer Vox

38 M S Leer Coro

39 M S Leer Carito

Master

00:00:00.000

00:01:42.128

00:03:29.362

esactiv

Incróniz

Metronomo

Timing

Clave

Tempo

94.00

4/4 G

Editar Mezcla Explorar

Lead Sheet

# Esa noche

Fa menor

Juan Alcívar

♩ = 90

Intro

Fm D# G# C# Fm A

6 D# G# Eh co me ti do <sup>3</sup> cu il e rro

9 Fm re que nun ca ol vi da re D# no lo ha re <sup>3</sup>

11 G# pe ro pe or fue el su fri mi en to Fm que yo a ti te ca u se <sup>3</sup>

14 D# y pa ra que qui sie ra ol vi dar esa no che y te <sup>3</sup>

16 C# ner te cer ca de mi pi Fm y po der te pro te ge er

18 D# qui sie ra ol vi dar G# e sa no che que <sup>3</sup>

20 C ja mas me vuel va asu ce der er de ja ria to do por ve te <sup>3</sup>

una ve ez por to do por na da sin ti yo

22  $D\sharp$   $G\sharp$   $C\sharp$

25  $Fm$   $D\sharp$

que de en un com ple to ca ci o del  $D\sharp$  cual nun ca po dre es ca par

27  $G\sharp$   $C\sharp$

hay tan tas per so nas por ahi que di cen  $C\sharp$  y co men tan que hay que si no lo re cuer

29  $Fm$   $D\sharp$

das no ha bra que su fri ir  $D\sharp$  pe go no es a si por no tener la fuer

31  $G\sharp$   $C\sharp$

za nunca te vi po equi vo ca cion me  $C\sharp$  aleje de ti aho ra que me queda si

**D**  $Fm$   $D\sharp$

no esras tan solo en el silen cip to ca olvi dar qui sie ra ol vi

35  $D\sharp$   $C\sharp$

esa no che y te ner te  $C\sharp$  cer ca de mi pi el

37  $Fm$   $E\sharp$

y po der te pro te  $E\sharp$  er qui sie ra ol vi

39  $D\sharp$   $C\sharp$

e sa no che que ja mas me vuel va asu ce der

er de ja ria to do por ve te una ve ez

## Esa noche

3

**E** Fm D#

43 dar e sa no che bo rrar esa no che ol vi dar

45 Fm D# qui si era ol vi

47 dar e sa no che bo rrar esa no che ol vi dar

50 D# G# Eh co me ti do mil e rro

53 Fm D# re que nun ca ol vi da re no lo ha re

55 G# G# pe ro pe or fue el su fri mi en to que yo a ti te ca u se

58 D# G# y pa ra que qui sie ra ol vi dar esa no che y te

60 C# Fm ner te cer ca de mi pi y po der te pro te ge er

— qui sie ra ol vi dar e sa no che que

62  $D\sharp$   $G\sharp$

64  $C\sharp$   $Fm$

66  $D\sharp$   $G\sharp$

68  $C\sharp$   $Fm$

70  $D\sharp$   $G\sharp$

72  $C\sharp$   $Fm$  **Outro**

74  $D\sharp$   $G\sharp$

76  $C\sharp$   $Fm$

78  $D\sharp$   $G\sharp$   $C\sharp$

— esa — no che — ol — vi dar — e — sa no — che — e ch —



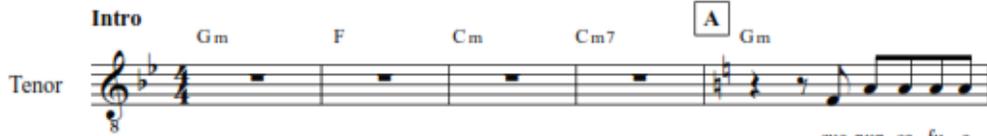
Lead Sheet

# Cero

Sol menor

Juan Diego Alcivar Ferrin

**Intro**

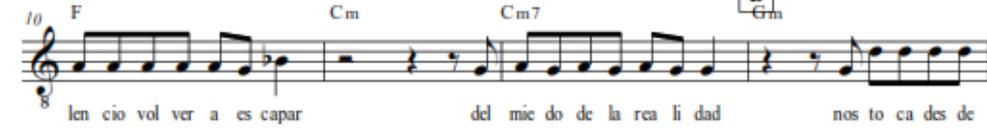
Tenor 

que nunca fue

6 

T tan facil esa es la verdad

ma tan do nos al des per tar a ve ces en si

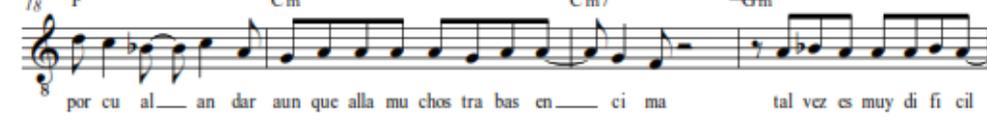
10 

T len cio vol ver a es capar

del mic do de la rea li dad nos to ca des de

14 

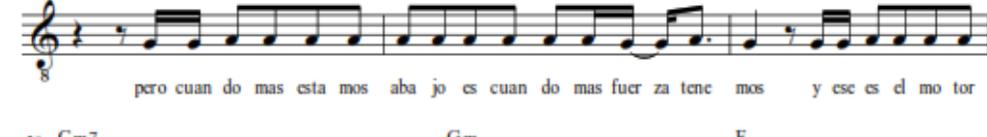
T cero em zar y no de jar que el tiem po deci da a ca mi no nue vo

18 

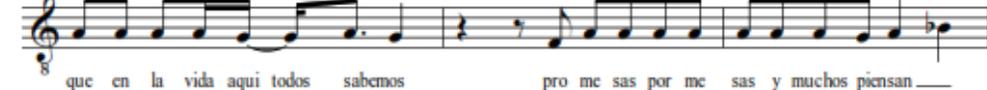
T por cu al an dar aun que alla mu chos tra bas en ci ma tal vez es muy di fi cil

22 

T te ner que em pe zar tal vez no so bran fuer zas pa po der con ti nuar

25 

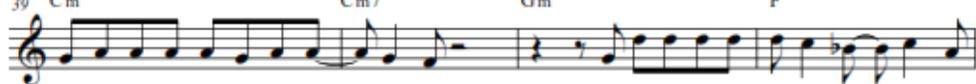
T pero cuan do mas esta mos aba jo es cuan do mas fuer za tene mos y ese es el mo tor

28 

T que en la vida aqui todos sabemos pro me sas por me sas y muchos piensan

31 *Cm Cm7 Gm F*  
 T  *8*  
 cu an do to es lo mis mo que apa ran tan la uni ca sal va que a pe nas que da

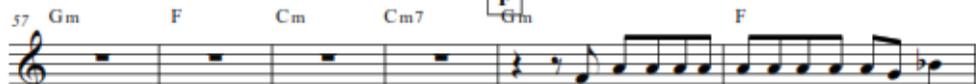
35 *Cm Cm7 D Gm F*  
 T  *8*  
 to mar la de ci si ón y desde ce ro em zar\_\_\_ nos to ca des de ce ro em zar\_\_\_ y no

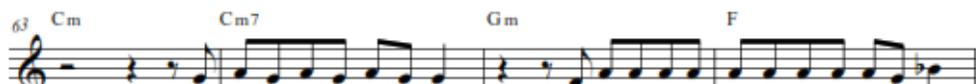
39 *Cm Cm7 Gm F*  
 T  *8*  
 de jar que el tiem po deci da\_\_\_ a\_\_\_ ca mi no nue vo por cu al\_\_\_ an dar

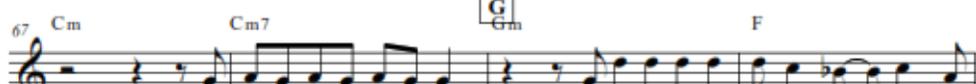
43 *Cm Cm7 Gm F*  
 T  *8*  
 aun que alla mu chos tra bas en\_\_\_ ci ma nos to ca des de ce ro em zar\_\_\_ y no

47 *Cm Cm7 Gm F*  
 T  *8*  
 de jar que el tiem po deci da\_\_\_ a\_\_\_ ca mi no nue vo por cu al\_\_\_ an dar

51 *Cm Cm7 E Gm F Cm Cm7*  
 T  *8*  
 aun que alla mu chos tra bas en\_\_\_ ci ma

57 *Gm F Cm Cm7 F Gm F*  
 T  *8*  
 que nun ca fu e tan fa cil esa es la ver dad

63 *Cm Cm7 Gm F*  
 T  *8*  
 ma tan do nos al des per tar a ve ces en si len cio vol ver a es capar

67 *Cm Cm7 G Gm F*  
 T  *8*  
 del mie do de la rea li dad nos to ca des de ce ro em zar\_\_\_ y no

Cero

3

71 Cm Cm7 Gm F  
T de jar que el tiem po deci da a ca mi no nue vo por cu al an dar

75 Cm Cm7 Gm F  
T aun que alla mu chos tra bas en ci ma nos to ca des de cero em zar y no

79 Cm Cm7 Gm F  
T de jar que el tiem po deci da a ca mi no nue vo por cu al an dar

83 Cm Cm7 **Outro** Gm F  
T aun que alla mu chos tra bas en ci ma

87 Cm Cm7 Gm F  
T

91 Cm Cm7  
T

Anexo 10

Studio One - Koto3EP

Archivo Editar Canción Pista Evento Audio Transporte Ver Studio One Ayuda

Parámetro 1/16 Base de tiempo Snap Cuantizar Compasos Cuantizar Inicio Canción Proyecto Actuación

Arreglador Intri Verso Chorus Verso Chorus Puente Verso Chorus Outro

1 M S arp  
3 M S synth  
15 M S Bass  
18 M S KBA  
19 M S K  
20 M S SNARE  
28 M S fx1  
29 M S fx2  
30 M S Sello  
33 M S vox

00:00:36.344  
L 00:00:20.534 R 00:00:46.574  
esactlv 4/4 Gm 103.00  
MIDI Desempeño

Editar Mezcla Explorar

Lead Sheet

# Baila

Do menor

Juan Alcívar

**Intro**  $\text{♩} = 90$   
 Cm Fm B $\flat$ 7 A $\flat$  G7 **A** Cm

Tenor  $\text{se a} \text{---} \text{can sa} \text{---} \text{do de}$

6 Fm B $\flat$ 7  
 T  $\text{---} \text{tan} \text{---} \text{tas men} \text{---} \text{ti} \text{---} \text{ras} \text{---} \text{de} \text{---} \text{tan} \text{---} \text{to} \text{---} \text{abu so}$

8 A $\flat$  G7 Cm  
 T  $\text{y maltra to que un día sin tío} \text{---} \text{de} \text{---} \text{al gui} \text{---} \text{en que} \text{---} \text{de ci}$

10 Fm B $\flat$ 7  
 T  $\text{---} \text{a} \text{---} \text{la que} \text{---} \text{ri} \text{---} \text{a} \text{---} \text{pe} \text{---} \text{ro se} \text{---} \text{can} \text{---} \text{so} \text{---}$

12 A $\flat$  G7 **B** Cm  
 T  $\text{ter} \text{---} \text{mi} \text{---} \text{no} \text{---} \text{baila} \text{---} \text{baila} \text{---} \text{baila} \text{---} \text{de ja}$

14 Fm B $\flat$ 7  
 T  $\text{que tu cuer po sea quien ha bla ol vi da toa tus penas y tu cal} \text{---} \text{ma} \text{---} \text{deja que la}$

16 A $\flat$  G7 Cm  
 T  $\text{no che es ta so lo pa ti} \text{---} \text{baila} \text{---} \text{baila} \text{---} \text{baila} \text{---} \text{de ja}$

18 Fm B $\flat$ 7  
 T  $\text{que tu cuer po sea quien ha bla ol vi da toa tus penas y tu cal} \text{---} \text{ma} \text{---} \text{dale que la}$

2

Baila

20  $A^b$   $G7$   $C$   
 $C_m$

T  $\frac{8}{8}$  no che es ta so lo pa ti. mi ra la co mo se ve

22  $Fm$   $B^b7$

T  $\frac{8}{8}$  vo vi o a su bri llo te ner bi en chu la cuan do la ven

24  $A^b$   $G7$   $Cm$

T  $\frac{8}{8}$  ella es es u na an ge li ta que le to co lo ma lo

26  $Fm$   $B^b7$

T  $\frac{8}{8}$  que se de jo lle var po la vos de es e ti ra no que so lo la te nia pa su ego alar dear

28  $A^b$   $G7$   $Cm$

T  $\frac{8}{8}$  y ese su fri mi ento no quiere reccordar za pa to car te ra

30  $Fm$   $B^b7$

T  $\frac{8}{8}$  muy tren ding la ne na co gio su por che pa ba jar ca rrete ra

32  $A^b$   $G7$   $D$   
 $C_m$

T  $\frac{8}{8}$  pa ra vi vir la vida loca como cualquiera baila baila baila de ja

34  $Fm$   $B^b7$

T  $\frac{8}{8}$  que tu cuer po sea quien ha bla ol vi da toa tus penas y tu cal ma deja que la

36  $A^b$   $G7$   $Cm$

T  $\frac{8}{8}$  no che es ta so lo pa ti. baila baila baila de ja

38 *Fm* *Bb7*  
 T que tu cuer po sea qui habla ol vi da toa tus penas y tu cal mas

40 *Ab* *G7* *E* *Cm*  
 T deja que la noche esta solo pa ti ba i la ba i la bai la

42 *Fm* *Bb7*  
 T de ja que tu cuer po se a qui ha bla ol vi da toa tuus pe nas y tus

44 *Ab* *G7* *Cm*  
 T cal mas da le que la niche esta solo pati mi ra la como se ve

46 *Fm* *Bb7*  
 T vol vi o a su bri llo te ner muy chu la cu an do la ven ella

48 *Ab* *G7* *F* *Cm*  
 T es ella es se a can sado de

50 *Fm* *Bb7*  
 T tan tas men ti ras de tan to a bus o y

52 *Ab* *G7* *Cm*  
 T mal tra to que un dia sintio de al quien que de cia

54 *Fm* *Bb7*  
 T la que ria a pe ro se canso

## Baila

56  $A\flat$   $G7$   $G$   $Cm$

T  $\frac{8}{8}$  ter mi no baila baila baila de ja

58  $Fm$   $B\flat7$

T  $\frac{8}{8}$  que tu cuer po sea quien ha bla ol vi da toa tus penas y tu cal ma deja que la

60  $A\flat$   $G7$   $Cm$

T  $\frac{8}{8}$  no che es ta so lo pa ti baila baila baila de ja

62  $Fm$   $B\flat7$

T  $\frac{8}{8}$  que tu cuer po sea quien ha bla ol vi da toa tus penas y tu cal ma deja que la

64  $A\flat$   $G7$   $Cm$

T  $\frac{8}{8}$  no che es ta so lo pa ti baila baila baila de ja

66  $Fm$   $B\flat7$

T  $\frac{8}{8}$  que tu cuer po sea quien ha bla ol vi da toa tus penas y tu cal ma deja que la

68  $A\flat$   $G7$   $Cm$

T  $\frac{8}{8}$  no che es ta so lo pa ti baila baila baila de ja

70  $Fm$   $B\flat7$

T  $\frac{8}{8}$  que tu cuer po sea quien ha bla ol vi da toa tus penas y tu cal ma deja que la

72 **Outro**  
 $A\flat$   $G7$   $Cm$   $Fm$   $B\flat7$   $A\flat$   $G7$   $Cm$

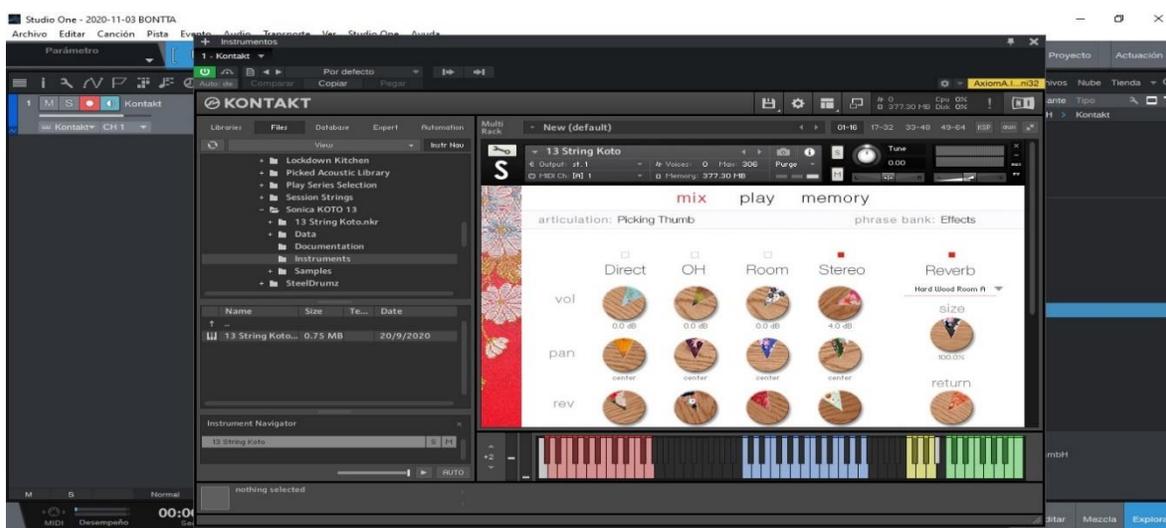
T  $\frac{8}{8}$  no che es ta so lo pa ti



## Anexo 14



## Anexo 15



## Anexo 16

