# Creando a través de lo que inspira: Una exploración de recursos compositivos para la creación de canciones basada en el análisis musical

AUTOR

Mariana Angarita Sánchez

ASESOR

Andrea Carolina Melo

UNIVERSIDAD EL BOSQUE

FACULTAD DE CREACIÓN Y COMUNICACIÓN

PROGRAMA DE FORMACIÓN MUSICAL

BOGOTÁ D.C

2024

**Agradecimientos**

Quiero expresar mi mayor agradecimiento hacia Dios en primer lugar, por ser mi mayor fortaleza y respaldo hoy en día y a lo largo de toda mi carrera profesional.

Agradecer a mi familia, mis padres Oscar y Ana María y mi hermana Daniela, que han sido mi apoyo, quienes han secado mis lágrimas y celebrado cada uno de mis triunfos como el primero de muchos, a ellos que han sido siempre incondicionales, infinitas gracias.

Por otro lado, quiero agradecer a la maestra Carol Gonzáles, quién fue mi maestra de canto de primer a sexto semestre y sentó las bases de mi aprendizaje en el canto para la vida profesional. A la maestra Juanita Añez por ser mi mentora durante estos últimos semestres y motivar mi carrera como artista. También expresar un sincero agradecimiento a la maestra Ana Giraldo por ayudarme a construir parte fundamental de mi carrera musical a través de sus clases y a la maestra Carolina Melo por su acompañamiento y asesoría en el presente proyecto.

A mis amigos, Juan Manuel Mejía, Manuelita Zambrano, Selena Armesto y Laura Sofía Forero, por ser mi equipo y motivarme no solo en el desarrollo de este proyecto, sino también en la vida y todos los retos que trajo consigo estos 5 años de carrera, gracias por cada semestre de apoyo incondicional.

# Índice

**Agradecimientos** ..... **2**

**Índice** ..... **3**

**Resumen** ..... **11**

**Abstract** ..... **11**

**Palabras clave** ..... **12**

**Keywords** ..... **12**

**Objetivo** ..... **12**

**Contextualización** ..... **13**

*Composición de canciones a través del análisis* ..... *13*

**Marco Teórico** ..... **15**

*Historia del Jazz* ..... *15*

El Jazz en sus inicios ..... 15

Afro-American Work Songs in a Texas Prison (1966) Documental ..... 17

Jazz Moderno ..... 19

Jazz Modal ..... 20

Latin Jazz ..... 21

*Melodía y Armonía* ..... *23*

Armonía Modal ..... 25

Especificaciones de los modos ..... 25

*Daymé Arocena* ..... *28*

*Esperanza Spalding* ..... *28*

*Pat Metheny* ..... *29*

*Descripción de los álbumes* ..... *30*

Still Life – Pat Metheny ..... 30

One takes – Daymé Arocena ..... 31

Esperanza – Esperanza Spalding ..... 32

**Metodología ..... 33**

*Investigación:* ..... *34*

*Exploración y creación:* ..... *34*

*Ensamble:* ..... *35*

**Proceso creativo ..... 35**

*Aspectos generales del análisis de Daymé Arocena desde el elemento melódico* ..... *36*

*1. Deletrea el arpegio del acorde a través de la melodía (Relación melodía - acorde) ..... 36*

*Aspectos generales del análisis de Esperanza Spalding desde el elemento ritmo-melódico ..... 39*

*Aspectos generales del análisis de Pat Metheny desde el elemento armónico..... 42*

*Composición 1: Raíces..... 46*

Desglose de secciones de la composición 1 "Raíces": ..... 46

*Composición 2: Frutos..... 53*

Desglose de secciones de la composición 2 "Frutos": ..... 53

*Composición 3: Hojas..... 59*

Desglose de secciones de la composición 3 "Hojas": ..... 60

*Letras de las composiciones..... 64*

Letra de la composición 1 "Raíces":..... 64

Letra de la composición 2 "Frutos":..... 65

Letra de la composición 3 "Hojas": ..... 66

*Apreciaciones de las entrevistas..... 68*

**Bibliografía ..... 72**

**Anexos ..... 75**

## Índice de Ilustraciones

**Ilustración 1** ..... 18

**Ilustración 2** ..... 19

**Ilustración 3** ..... 21

**Ilustración 4** ..... 23

**Ilustración 5** ..... 24

**Ilustración 6** ..... 24

**Ilustración 7** ..... 25

**Ilustración 8** ..... 26

**Ilustración 9** ..... 27

**Ilustración 10** ..... 28

**Ilustración 11** ..... 29

**Ilustración 12** ..... 30

**Ilustración 13** ..... 36

**Ilustración 14** ..... 37

**Ilustración 15** ..... 37

**Ilustración 16** ..... 38

**Ilustración 17** ..... 34

**Ilustración 18** ..... 39

**Ilustración 19** ..... 40

**Ilustración 20** ..... 40

**Ilustración 21** ..... 41

**Ilustración 22** ..... 42

**Ilustración 23** ..... 42

**Ilustración 24** ..... 43

**Ilustración 25** ..... 43

**Ilustración 26** ..... 44

**Ilustración 27** ..... 45

**Ilustración 28** ..... 45

**Ilustración 29** ..... 47

**Ilustración 30** ..... 48

**Ilustración 31** ..... 49

**Ilustración 32** ..... 50

**Ilustración 33** ..... 51

**Ilustración 34** ..... 52

**Ilustración 35** ..... 53

**Ilustración 36** ..... 54

**Ilustración 37** ..... 55

**Ilustración 38** ..... 56

**Ilustración 39** ..... 58

**Ilustración 40** ..... 60

**Ilustración 41** ..... 61

**Ilustración 42** ..... 62

**Ilustración 43** ..... 63

## Índice de Anexos

Anexo 1 Transcripciones ..... 75

Anexo *2* Partituras de las composiciones..... 82

Anexo 3 Audio de las composiciones ..... 89

Anexo 4 Entrevistas ..... 90

## Nota de Salvedad

La Universidad El Bosque, no se hace responsable de los conceptos emitidos por los investigadores en su trabajo, solo velará por el rigor científico, metodológico y ético del mismo en aras de la búsqueda de la verdad y la justicia.

## Resumen

El presente proyecto de grado se basa en el análisis de 3 referentes del Jazz: Daymé Arocena, Esperanza Spalding y Pat Metheny, cada uno desde un elemento musical específico, a fin de realizar un proceso de creación musical enfocado en 3 composiciones. Para el análisis musical de las obras de Daymé Arocena se explora todo el contenido melódico del tema “El 4, 5, 6” del álbum One Takes y de “Para el amor, cantar!” del álbum Sonocardiogram. En el caso de Esperanza Spalding se explora el elemento ritmo-melódico de los temas “She got to you” y “I know you know” de su álbum Esperanza. Por último, para el análisis de Pat Metheny se revisó todo el contenido armónico de los temas “Minuano” e “In her family” del álbum Still Life.

Como producto creativo este proyecto se realizaron 3 composiciones basadas en 5 características generales de cada uno de los análisis. Durante el desarrollo de este escrito se encuentran investigaciones de temas como: El Jazz en sus inicios, el Jazz moderno, el latín Jazz, conceptos de armonía, melodía y ritmo-melodía, entre otros aspectos referentes a la temática del proyecto. Además, se encuentran entrevistas a artistas colombianas que fortalecen su objetivo principal.



## Abstract

This degree project is based on the analysis of 3 Jazz referents: Daymé Arocena, Esperanza Spalding and Pat Metheny, each one from a specific musical element, in order to carry out a process of musical creation focused on 3 compositions. For the musical analysis of Daymé Arocena's works, all the melodic content of the theme “El 4, 5, 6” from the album One Takes and “Para el amor, cantar!” from the album Sonocardiogram is explored. In the case of Esperanza Spalding, the rhythm-melodic element of the tracks “She got to you” and “I know you know”

from her album Esperanza is explored. Finally, for the analysis of Pat Metheny, the harmonic content of the songs “Minuano” and “In her family” from the album Still Life was reviewed.

As a creative product of this project, 3 compositions were made based on 5 general characteristics of each of the analyses. During the development of this writing there are investigations of topics such as: Jazz in its beginnings, modern Jazz, Latin Jazz, concepts of harmony, melody and rhythm-melody, among other aspects referring to the subject matter of the project. In addition, there are interviews to Colombian artists that strengthen its main objective.

**Palabras clave**

Composición, jazz, cantantes, creación, armonía, melodía, ritmomelodía, canciones

**Keywords**

Composición, jazz, cantantes, creación, armonía, melodía, ritmomelodía, canciones

**Objetivo**

Explorar herramientas de orden creativo que permitan al cantante en formación una alternativa para abordar el proceso de composición, tomando como base el análisis de dos temas de tres referentes del Jazz, lo cual permita articular la información obtenida y plasmarla en la creación de 3 temas musicales.

# Contextualización

## Composición de canciones a través del análisis

La composición de canciones es un recorrido bastante amplio y multidireccional. Desde la perspectiva y el enfoque artístico individual. En la actualidad, diversas entrevistas y artículos destacan cómo los artistas más escuchados han sido fundamentales en dar vida a las canciones a través de distintos procesos. Tal como se plasma en la investigación de Claudia Ramírez García llamada Estudio del proceso creativo de Andrés Alén desde su rol de arreglista y compositor (Ramírez García, 2019), en la que se habla que, durante el proceso de creación de una composición es necesario evaluar distintos aspectos como las posturas estéticas, influencias musicales, el impacto de su trayectoria, sus maneras de organizar el trabajo y los parámetros musicales de su obra, entre otros.

Dentro del aspecto específico de las influencias musicales, encontramos una alternativa compositiva que denominaremos la composición musical a través del análisis, esto quiere decir que antes de adentrarse en la composición de una canción, primero se realiza un análisis riguroso de referencias musicales que permitan establecer una guía para encontrar el resultado final de las composiciones, como lo plantea (Kleon, 2022) citando a Lethem (1964):

> Cuando la gente llama algo “original”, nueve de diez veces no tiene idea de las referencias involucradas en la fuente original. Lo que un buen artista debe entender es que nada viene de la nada, todo el trabajo creativo surge de lo que ha existido antes. Nada es completamente original. (p.12)

A continuación se exponen algunos proyectos que tienen como objetivo desarrollar las ideas anteriores de análisis musical y composición referenciada en el mismo:

En el proyecto El análisis de obras como medio de perfeccionamiento de la técnica compositiva en Jazz (Tamayo Gomez, 2015) encontramos análisis de standards basados en la forma, discurso melódico-armónico, conducción de voces y disposiciones armónicas, en el que se concluyó que, durante el proceso creativo y desarrollo de habilidades en un contexto formativo, el análisis de piezas se encuentra indispensable.

Por otro lado, en el proyecto LumbiJazz: composición de tres temas musicales ecuatorianos basados en el análisis de tres estándares de Jazz y la fusión de los ritmos tradicionales sanjuanito y albazo, inspirado en los personajes de la fiesta de San Bartolomé de Lumbisí (Chillán Chillán, 2021) se realiza el análisis de las piezas por secciones y sistemas dando prioridad a la forma e instrumentación con el fin de realizar la composición de 3 canciones inéditas donde se plasme la fusión de la armonía, melodía y recursos rítmicos de los standards de Jazz.

El presente trabajo de grado genera un aporte al proceso de composición de canciones. Se sitúa en el punto de vista del cantante cuando surge la pregunta: “¿cómo empezar a componer?”, y pretende abordar la respuesta partiendo de la búsqueda de referentes, análisis de sus características principales hablando de elementos musicales y posteriormente haciendo uso de las mismas para ser articuladas dentro de las composiciones propias.

# Marco Teórico

## Historia del Jazz

La historia del Jazz, como lo conocemos hoy en día, ha tenido un largo recorrido. Camino que muchos historiadores, músicos, teóricos y cineastas, han perseguido y documentado; entre estos se destacan Ted Gioia con su libro *Historia del Jazz*, Ken Burns con su docuserie *JAZZ*, Frank Tirro con su libro *Historia del Jazz moderno* y Winston Marsalis como intérprete famoso de este género musical. Estos, se tomarán como referencia en este proyecto para presentar, de una manera resumida y concisa, algunos de los momentos más importantes que definieron al Jazz en su historia.

### *El Jazz en sus inicios*

En primer lugar, se habla de que el Jazz nace en Norteamérica, más específicamente en Nueva Orleans:

> "Nueva Orleans es la más excepcional de las ciudades americanas, porque es la única ciudad del mundo que creó su propia cultura completa: arquitectura, música y ceremonias festivas. Es de singular importancia para los Estados Unidos de América porque fue el *melting pot* [crisol] original, con una mezcla de españoles, franceses, africanos occidentales y americanos viviendo en la misma ciudad" (Ochoa Gautier, 2006, pág. 62).

A partir del siglo XIX, se reflejan los primeros indicios del Jazz por cuenta de la influencia de las danzas traídas por los africanos en esclavitud y transmitidas a sus generaciones afrodescendientes también esclavas, estas se realizaban en un lugar llamado Congo Square como

una especie de rituales. Estas danzas, para el siglo XX, reciben el nombre de Ring Shout y son interrumpidas debido a la guerra civil para técnicamente “desaparecer” debido a la abolición de la esclavitud. Esto dio paso coincidentemente a los primeros grupos de Jazz, según se menciona en la historia, esto en otras palabras se plantea como la americanización de la música africana (Gioia, 1997).

Para la década de 1890, nacen dos estilos de música que son importantes en el Jazz: el primero llamado ragtime y el segundo: blues. El ragtime, se creó en las ciudades del medio oeste de Estados Unidos por pianistas negros y tenía una sonoridad bastante alegre, descendiente de las canciones cantadas por juglares, canciones espirituales afroamericanas, música folclórica y marchas militares con ritmos insistentes y asincopados. El blues, nació a partir de las fuertes horas de trabajo, maltrato, esclavitud y explotación laboral a las personas de color que aun regían en algunos estados de Norteamérica; buscando una mejor calidad de vida, algunos refugiados de Mississippi llegaron a Nueva Orleans y con ellos, llegó el blues, que surgió como una manifestación musical, principalmente vocal, para hablar propiamente de la situación que vivía esta comunidad en ese momento. Para la época se hablaba del diario vivir, plegarias religiosas e historias personales y se realizaba la famosa llamada y respuesta para liberarse de la tristeza (Burns y Novick, JAZZ, 2001).

A continuación se adjunta un ejemplo de lo que surgió como “work songs” en la época de la esclavitud afroamericana planteado desde el punto de vista de Pete Seeger, Toshi Seeger y Bruce Jackson en su documental de (Blues Compartido, 2014)

***Afro-American Work Songs in a Texas Prison (1966) Documental***

El blues se convierte en una corriente musical que sirvió como influencia para el nacimiento de otras músicas norteamericanas, donde se incluye el Jazz. en Nueva Orleans, estos cánticos empiezan a ser interpretados en las trompetas y otros instrumentos de viento, conservando el estilo e imitando las melodías los más parecidas posible a la voz. Aquí es donde aparece el trompetista Buddy Bolden, quien fue el primer músico que sentó las bases del Jazz. El trompetista nace en 1887 y se sabe muy poco sobre su vida. Se dice que fue el músico que inventó el "big four" (gran cuatro), que es el ritmo en el que se acentúa el segundo compás de una marcha, que es donde la música Jazz empezó a adoptar su melodía (Burns y Novick, JAZZ, 2001).

> Buddy Bolden, a menudo citado como el primer músico de Jazz, bien puede ser la figura más enigmática que esta música ha producido en su historia. No se han conservado grabaciones de esta figura fundamental — pese a los rumores sobre la existencia de un cilindro de grabación de alrededor de 1900— y su música no aparece mencionada por escrito hasta 1933, dos años después de su muerte, y unas tres décadas después de que Bolden hiciera su aportación al revolucionario nacimiento de un nuevo estilo de música norteamericana (Gioia, 1997, pág. 58)."

**Ilustración 1**

Buddy Bolden

*Nota: Imagen tomada de la página web National Park Service*

Muchos músicos, en especial cornetistas, no solo de Nueva Orleans sino también de otros estados de Norteamérica, basaron su arte sobre los cimientos que Bolden y otros habían creado, como Bunk Johnson, Joe "King" Oliver, Mutt Carey, y posteriormente Louis Armstrong, el mejor de los trompetistas de Nueva Orleans. Luego, muchas personas empezaron a interesarse por este nuevo estilo, y gracias a esto se abrió una conversación a la superación de barreras raciales. Los primeros  músicos en implementarlo, fueron Sidney Bechet, Jelly Roll Morton, Kid Ory y Freddie Keppard, que se reconocían como criollos, y músicos blancos como Papa Jack Laine, Emmett Hardy, Sharkey Bonano y Nick LaRocca (Gioia, 1997).

A partir de lo mencionado anteriormente, surgieron diferentes estilos que dieron paso al desarrollo de otras sonoridades y maneras de tocar e interpretar esta nueva música que adoptó el nombre de "Jazz", pasando por estilos como el Early Jazz, y las dixieland Jazz bands en un principio. Con el paso del tiempo y la expansión y despliegue de estas bandas se formaron las hot five y hot seven bands en Chicago hasta llegar a Nueva York, allí se crean estilos como el stride piano, las early big bands y más adelante el swing (Burns y Novick, JAZZ, 2001).

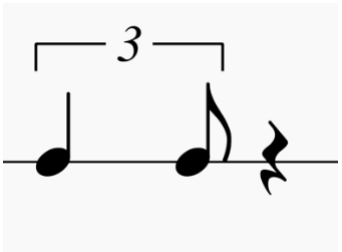
***Jazz Moderno***

El Jazz moderno, nace para finales de la II guerra mundial a partir de un nuevo estilo Jazzistico que se estaba gestando por parte de un pequeño grupo de músicos que se rebelaban ante la falta de creatividad del swing y las big bands, y que presentaban una nueva perspectiva artística. Entonces, se comienzan a generar nuevas ideas, sonidos e interpretaciones por estos músicos que tocaban en los clubes neoyorquinos Minton´s y Monroe´s Uptown house ,realizando grabaciones famosas efectuadas por Charlie Christian con acompañantes como Thelonious Monk en el piano, Kenny Clarke en la batería, Don Byas en el saxo tenor y Dizzie Gillespie en la trompeta. Todo esto, desemboco en el estilo musical conocido como: Bebop (Tirro, 2007).

> La palabra "bebop" se originó a partir de la costumbre Jazzística de vocalizar o cantar líneas melódicas instrumentales empleando sílabas sin sentido (lo que se denomina como *scat singing).* Era frecuente que los fraseos del bebop tuvieran un final abrupto con un característico patrón de nota larga-corta, ritmo que muchas veces era vocalizado como "rebop" o "bebop" (Tirro, 2007, p. 13).

**Ilustración 2**

Ritmo de nota larga corta del bebop



El bebop o Jazz moderno, fue entonces una revelación contra los símbolos populistas del swing, que queriendo ir más allá de aspectos musicales como las letras y riffs sencillos de los temas, empieza a asumir otras funciones como amenizar el ambiente para bailes, generar dinámicas de pregunta y respuesta entre las secciones de maderas y metales y con esto convertir el género en un referente musical de mayor relevancia. La manera de tocar los instrumentos se tornó más compleja con el tiempo, ya que las líneas improvisatorias eran más rápidas y los fraseos de corcheas con puntillo, que eran comunes en los estilos anteriores, dejaron de ser usados tan frecuentemente.

Por otro lado, la forma de los temas de 32 compases, se conservó y se comenzó a hacer uso de armonías prestadas de otros standards con una nueva melodía más difícil de ejecutar. Entre los representantes más famosos de estilo, se encuentran: Charlie Parker, Sonny Rollings, Dizzie Gillespie, Bud Powell y muchos más.

Con el asentamiento del bebop y como respuesta a este, surgen otros estilos como el cool Jazz, hard bop, Jazz modal, post bop y soul Jazz (Gioia, 1997).

***Jazz Modal***

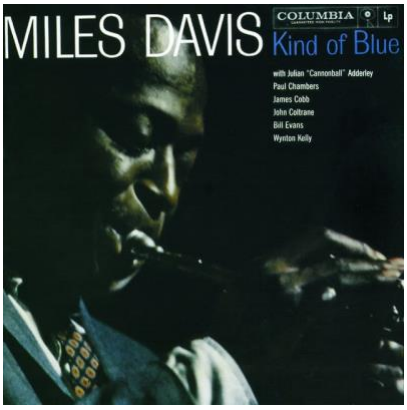
Para una mejor comprensión del proyecto, se hablará un poco de la historia del Jazz modal y de la armonía modal a continuación, esto debido a que es el estilo Jazz que usa Pat Metheny en su música y este es uno de nuestros referentes principales.

El concepto de Jazz modal, surge a partir de los cambios estilísticos que estaban sucediendo en el Jazz. El trompetista Miles Davis en su afán de encontrar un entorno que le permitiera expresar su propia voz, recibe la influencia del compositor George Russell con las

diferentes ideas sobre la tonalidad para darle sentido al pensamiento modal; entonces Davis toma el concepto cromático lidio de organización tonal de Russell y explora las nuevas formas de relacionar los acordes, desarrollando un estilo que deja de lado el énfasis tradicional de la armonía horizontal. Es aquí donde aparece el álbum del trompetista *Kind of Blue* lanzado en 1959, que revela la "modalidad" como una herramienta creativa que genera más libertad melódica y de improvisación más allá del uso de armonías estáticas (Boothroyd, 2010).

**Ilustración 3**

Portada del álbum Kind of Blue de Miles Davis




*Nota: Imagen tomada de la página web: Miles Davis*

### *Latin Jazz*

El latín Jazz, nace para mediados del año 1940, gracias al trabajo realizado por músicos como Chano Pozo, Dizzie Gillespie, Mario Bauza, Machito, Stan Kenton y George Russell, entre otros, quienes consideraron que era necesario poner una etiqueta estilística para denominar el Jazz con influencia latina. Al principio se usaban los nombres de los bailes para referirse a diferentes variaciones rítmicas como rumba y cuadrilla, que con el tiempo tomaron nombres más específicos independientes del baile y fueron reemplazados por "Cubop" y "latinJazz". El bebop

fue uno de los estilos que permitió establecer diferentes etiquetas para el Jazz, como: hardbop, cool Jazz, free Jazz y otros más, entre los cuales se encuentra el Cubop. Este se popularizó gracias a Dizzie Gillespie en el concierto presentado en el Carnige Hall en 1947 junto a Chano Pozo, donde interpretaron “Manteca” y “Cubano Be Cubano Bop”. Este evento fue denominado como el nacimiento del “Jazz latino” y permitió la popularización de este género en la población latina de Nueva York. (Washburne, 2001).

En un principio, se le llamo Cubop debido a la fusión entre la música cubana con el Jazz (bebop). Sin embargo, y con el pasar de los años, surgieron nuevas músicas latinas que llamaron la atención de los músicos de Jazz del momento, músicas como la brasileña y la argentina, hicieron parecer el llamar a esta música Cubop como un limitante para la fusión de géneros musicales, es por esto que después de la discusión se le denominó “Jazz latino”. (Washburne, 2001).

Dizzie Gillespie, es un referente importante, ya que fue el músico que se encargó de internacionalizar esta música, exigiendo la incorporación de estilos musicales latinos. Esto permitió que para 1930 y 1940 creciera la demanda para tocar con músicos de esta índole y, al “Spanish Harlem”, emigraran muchos puertorriqueños y cubanos. Entre estos músicos, se menciona a Machito, Juan Tizol, Alberto Socarras, entre otros (Washburne, 2001).

Complementando un poco más, vale la pena mencionar, un hecho importante de Jelly Roll Morton, quien fue uno de los músicos que intento tener un primer acercamiento con el Jazz de New Orleans, de hecho, él mismo lo denominaba como “la mezcla del Jazz con el español, con esto hacía referencia a la música que provenía de cualquier región de habla hispana (Washburne, 2001).

**Ilustración 4**

Dizzie Gillespie

*Nota: Imagen tomada de la página web National Endowment for the Arts*

*https://www.arts.gov/honors/Jazz/john-birks-dizzy-gillespie*

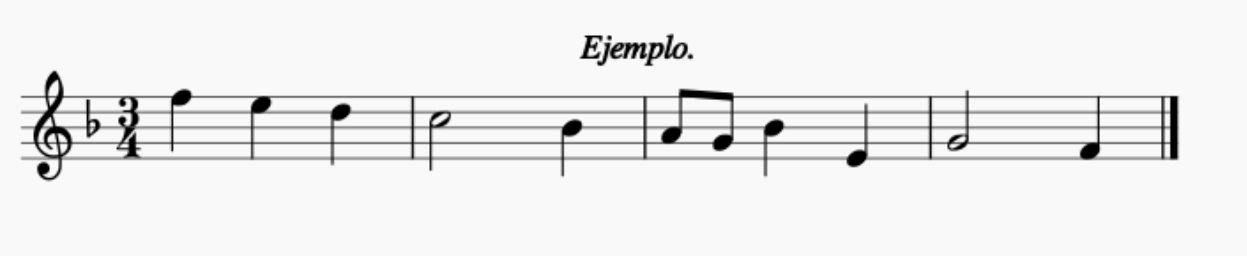
## Melodía y Armonía

La melodía y armonía son elementos claves que forman parte de la teoría musical, y existen distintas denominaciones al respecto de ellos dependiendo del investigador o escritor. Antonio Alba, en su libro ***Teoría Musical*** aclara los conceptos básicos de la música, en el cual habla sobre la melodía y armonía, definiéndolas como la sucesión y/o conjunto de varios sonidos (Alba, 1990). Por otro lado, Pilhofer y Day (2010) los definen de una manera más coloquial y menos técnica, diciendo que la melodía es lo que recordamos y tarareamos después de haber escuchado una canción o pieza musical y, en cuanto a la armonía, mencionan que es el complemento de la melodía y el "cuerpo del asunto"; aquí, se estudian los fundamentos de los

intervalos, escalas, construcción de acordes mayores y menores, entre otros (Pilhofer y Day, 2010). En complemento, sobre la armonía, Korsakov dice: “La disciplina que tiene por objeto el estudio de los diversos acordes, de su relación entre sí, de las combinaciones accidentales y del uso que de ellas debe hacerse en la composición musical, se denomina *ciencia de la armonía*” (Rimsky, 1997, pág. 18).

**Ilustración 5**

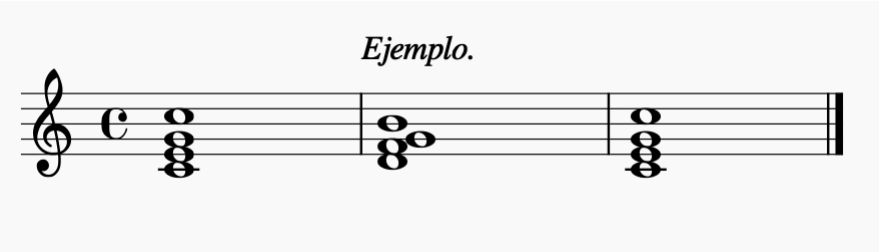
Ejemplificación de una melodía




En la ilustración 5 se muestra una melodía escrita en 3/4, que involucra distintas figuras como la corchea, negra y blanca y así mismo distintas alturas en la tonalidad de Fa mayor.

**Ilustración 6**

Ejemplificación de armonía



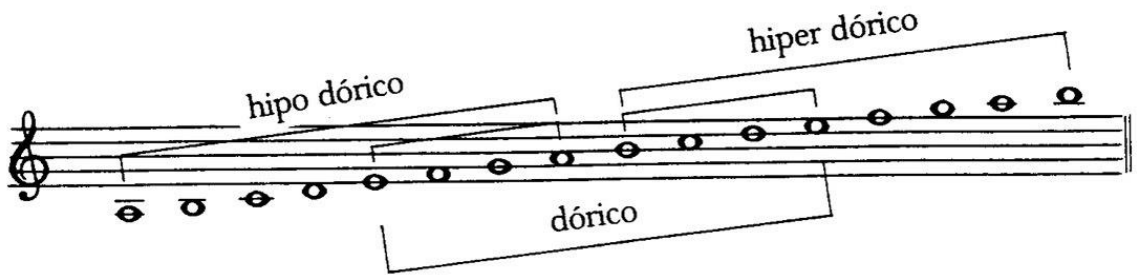

Para complementar lo dicho acerca de la armonía, se expone la imagen anterior donde se muestra la construcción de acordes por compás en redondas.

***Armonía Modal***

La armonía modal, tiene su origen en los llamados modos griegos (jónico, dórico, frigio, lidio, mixolidio, eólico y locrio) los cuales, en un principio, eran usados en músicas sacras, cantos gregorianos y demás. Estos modos se basaban en la formación de dos tetracordios iguales, donde se construían diferentes escalas o modos derivados de estos, recibiendo los nombres de Hiper o Hipo, según el tetracordio superior o inferior (Herrera, 1995):

**Ilustración 7**

Ejemplo de tetracordio




*Nota: Imagen tomada del libro "teoría musical y armonía moderna" de Enric Herrera*

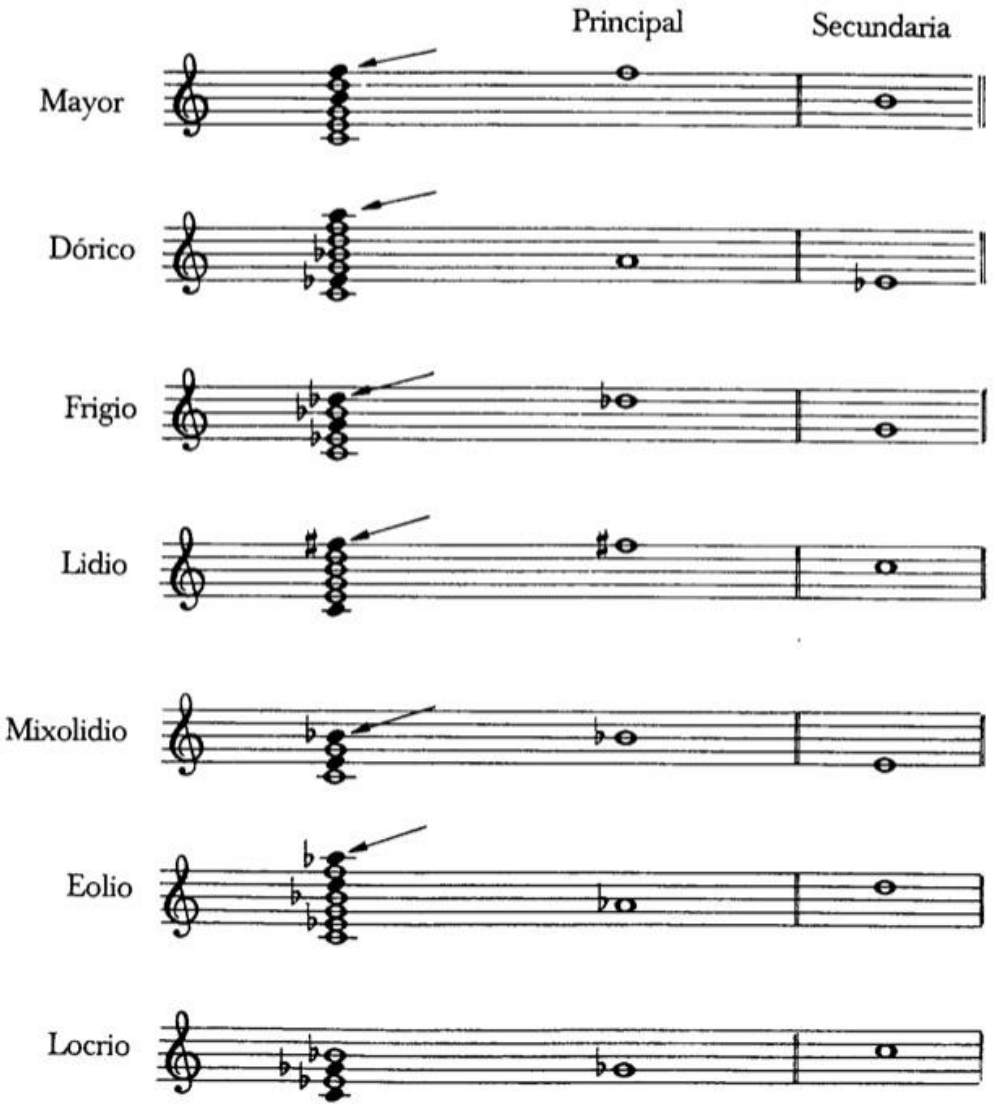
En la ilustración 7 se ejemplifica la forma como se conocían anteriormente, sin embargo, con el paso del tiempo, estos modos tuvieron un proceso evolutivo y de desarrollo que permitió llegar hasta a cómo se conocen actualmente (Herrera, 1995).

***Especificaciones de los modos***

Los modos poseen notas que hacen que tengan una sonoridad especifica y hace que se diferencien de los demás:

**Ilustración 8**

Notas distintivas de cada modo




*Nota: Imagen tomada del libro: Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. II de Enric Herrera*

Estas notas distintivas, permiten generar una serie de acordes que dejan jugar con la sonoridad del mismo o también generar intercambios modales. Enric (1995), habla del uso de los modos en el Jazz modal, mencionando:

En el denominado “Jazz modal” se pueden encontrar temas en los que el sabor modal se consigue por la ausencia de progresión armónica; la armonía consiste simplemente en diversas estructuras sobre un pedal de tónica, en especial se usan acordes por cuartas; los temas *So What*, e *Impressions*, son dos muestras de ello. El cambio de color en este tipo de temas se produce por modulación, y normalmente en el nuevo centro tonal se repite el mismo esquema armónico y melódico. En los temas antes citados, de forma AABA, las A`s están en Re dórico, y la B, en Mib dórico, siendo melodías y estructuras armónicas idénticas en A y B (Herrera, 1995, pág. 165).

**Ilustración 9**

Ubicación de los préstamos modales

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Escala | JONICO | C | D | E | F | G | A | B |
| | Grado | Imaj7 | iim7 | iiim7 | IVmaj7 | V7 | vim7 | viim7b5 |
| Escala | DORICO | C | D | Eb | F | G | A | Bb |
| | Grado | im7 | iim7 | bIIImaj7 | IV7 | vm7 | vim7b5 | bVIImaj7 |
| Escala | FRIGIO | C | Db | Eb | F | G | Ab | Bb |
| | Grado | im7 | bIImaj7 | bIII7 | ivm7 | vm7b5 | bIVmaj7 | bviim7 |
| Escala | LIDIO | C | D | E | F# | G | A | B |
| | Grado | Imaj7 | II7 | iiim7 | #ivm7b5 | Vmaj7 | vim7 | viim7 |
| Escala | MIXOLIDIO | C | D | E | F | G | A | Bb |
| | Grado | I7 | iim7 | iiim7b5 | IVmaj7 | vm7 | vim7 | bVIImaj7 |
| Escala | EÓLICO | C | D | Eb | F | G | Ab | Bb |
| | Grado | im7 | iim7b5 | bIIImaj7 | ivm7 | vm7 | bVImaj7 | bVII7 |
| Escala | LOCRIO | C | Db | Eb | F | Gb | Ab | Bb |
| | Grado | im7b5 | bIImaj7 | biiim7 | ivm7 | bVmaj7 | bVI7 | bviim7 |

En la ilustración 9 se presentan las escalas modales y la extensión de cada uno de sus acordes para tener un panorama claro de los posibles préstamos modales

## Daymé Arocena

Daymé Arocena es una cantante, compositora y directora de coro afrocubana, nominada al Grammy y ganadora del Juno. Confiando en su instinto e intuición es cómo Arocena ha llevado su carrera desde que irrumpió en la escena internacional con “nueva era”, su prodigioso álbum debut, en 2015. En 2021, se convirtió en la músico latinoamericana más joven en completar el programa “signatura artist” de Berklee College of Music, uniéndose a las filas de leyendas que han influido en músicos aspirantes en esa prestigiosa institución (Arocena, s.f.).

**Ilustración 10**

Daymé Arocena

Nota: Tomado de la revista Rolling Stones

https://www.rollingstone.com/music/music-latin/dayme-arocena-announces-al-kemi-drops-american-boy-1234905463/

## Esperanza Spalding

“Esperanza Spalding se graduó en 2005 en Berklee, donde se especializó en música profesional. Hizo historia al graduarse al convertirse en una de las instructoras más jóvenes en la historia de la universidad. Sin embargo, esto fue solo la punta del iceberg, ya que Spalding se

convirtió en 2011 en el primer músico de Jazz y ganó el Grammy al Mejor Artista Nuevo” (Berklee, s.f)

**Ilustración 11**

Esperanza Spalding

*Nota: Tomado de Innocence Project https://innocenceproject.org/team/esperanza-spalding/*

**Pat Metheny**

Pat Metheny, es un guitarrista de Kansas City, proveniente de una familia de músicos. Desde joven, siempre mostró su gran destreza en la guitarra y para 1974 ya se encontraba en la escena del Jazz internacional. Es uno de los músicos que reinventó el sonido tradicional de la “guitarra Jazz” utilizando nuevas tecnologías y trabajando constantemente en el potencial sonoro e interpretativo de este instrumento (Metheny, s.f)

**Ilustración 12**

Pat Metheny

*Nota: Tomado de Pat Metheny https://www.patmetheny.com/bio/*

## Descripción de los álbumes

### *Still Life – Pat Metheny*

Aunque la música brasileña había capturado la atención de Pat Metheny desde los años 70's, fue hasta finales de los 80's que desarrolló un fuerte énfasis en los elementos estas músicas. Fue un experto en unir características musicales aparentemente alejadas unas de otras en parte de un todo completamente coherente. El creativo guitarrista combina efectivamente armonías y ritmos influenciados por la sonoridad de las músicas del Brasil con Jazz, folk y elementos del pop en temas como "So May it secretly begin", third wind"; "Minuano" y otras de las reconocidas composiciones de "Still Life (talking)". En su tema "Last train home" que evoca un pacífico de viaje por el desierto de Arizona, se pierden un poco las influencias brasileñas. Una de

las muchas cualidaes admirables de Metheny es hacer de lo improbable una realidad, aunque la idea de la descripción anterior no suene a una pieza de Jazz (Henderson, s.f.)

***One takes* – Daymé Arocena**

El EP “One Takes” de Daymé Arocena muestra su inmensa versatilidad, ofreciendo nuevas interpretaciones de una serie de pistas eclécticas de diferentes géneros y épocas. El proyecto, concebido junto a Gilles Peterson, presenta a Daymé recreando una serie de versiones, fusionando su formación clásica, influencias de Jazz y raíces afrocubanas. El concepto del EP, como sugiere el nombre, se basa en capturar la espontaneidad de sus primeras tomas durante el proceso de grabación. (Bandcamp, 2016)

A través de este EP, Daymé mezcla pistas listas para la pista de baile, como "Stuck" de Peven Everett, con cortes raros y oscuros como "Asking Eyes" de Rafaella Renzulli. Aporta su toque único a "Gods Of Yoruba" de Horace Silver, mientras infunde un toque latino en "El 456" de Los Britos. El EP culmina con una versión de "African Sunshine" de Eddie Gale, revelando tanto el amplio talento de Daymé como la profunda colección de vinilos de Gilles Peterson. (Bandcamp, 2016)

Este proyecto subraya la capacidad de Daymé para conectar fluidamente las tradiciones musicales, arraigadas en su formación que combina música clásica, Jazz y los elementos característicos de la espiritualidad basada en la Santería. “One Takes” es un testimonio de su rango y capacidad para navegar sin esfuerzo a través de diferentes géneros, mientras conserva su sonido característico (Bandcamp, 2016).

***Esperanza* – Esperanza Spalding**

La contrabajista, vocalista y compositora Esperanza Spalding lanza su álbum que pretende llevar al público a una experiencia intuitiva con gran ambición. Este, se encuentra producido en tres idiomas: Inglés, español y portugués y es acompañado por músicos como el pianista Leo Genovese, el percusionista Jamey Haddad y el baterista Otis Brown. La canción de apertura de *Esperanza* es "Ponte De Areia", donde la contrabajista rinde homenaje a los lugares de donde proviene musicalmente; aquí mezcla ritmos y melodías latinas con acompañamientos instrumentales sutiles que asemejan a una canción de cuna. Luego, le sigue la balada "I Know You Know" que tiene un ritmo bastante contagioso y muestra un scat que combina el Jazz clásico y el soul latino; la base instrumental presenta un sonido constante y vibrante para que las letras se equilibren (Jurek, s.f).

"Fall in", es la tercera canción del álbum, es una balada sencilla a dueto con melodías y sonidos bastante sofisticados que juegan con la voz y el piano. La samba brasileña "I Adore You" se mezcla con rumba y varias voces de respaldo, se puede apreciar la rítmica y lírica que van de la mano con el contrapunto armónico del piano y nuevas texturas (Jurek, s.f).

Por otro lado, se pueden destacar tres temas específicamente, que son: "She Got To You", el cual presenta un sonido de Jazz bastante dinámico con un ritmo rápido y constante que lo hace bastante accesible. Después, se tiene "Precious" un tema tocado en trio, que presenta un arreglo Jazz pero a la vez, muestra una sonoridad bastante pop. Por último, se puede destacar "Mela", un tema instrumental de post- bop, que presenta un bajo intenso con gran habilidad.

“Esperanza” muestra el gran trabajo de Spalding como interprete, cantante y compositora de una manera madura y experimentada. (Jurek, s.f)

## Metodología

La realización del presente proyecto de grado se basó en la metodología de investigación-creación. En la revista perspectivas metodológicas, el investigador (Brianza, 2023) cita a la entidad Social Sciences and Humanities Research Council [SSHRC] para definir la investigación-creación de la siguiente manera:

> Enfoque de investigación que combina prácticas de investigación académicas y creativas, y que apoya el desarrollo del conocimiento y la innovación a través de la expresión artística, la investigación académica y la experimentación. (Brianza, 2023, pág. 5)

En complemento con lo anterior, para Mejía y Beltrán Luengas (2018) afirman lo siguiente:

> La investigación – creación es también el proceso que tiene como objetivo generar nuevo conocimiento al estado del arte por medio de la creación artística, en donde se involucra no solo la práctica creativa, sino también la explicación de la creación que se esté tratando reflejar (Mejía y Beltrán Luengas, 2018, p.19).

Para la metodología de este proyecto de grado se realizarán entrevistas a 3 cantautoras Colombianas que son: Las Añez y Gina Savino, de quienes se hablará posteriormente. Estas entrevistas tienen como intención conocer nuevas perspectivas que permitan sustentar de manera más sólida el tema principal de esta investigación que es “la composición basada en el análisis

musical”, diseñando preguntas que permitan al entrevistador y al lector comprender las dinámicas compositivas de cada una de las artistas.

Se reconoce la entrevista como:

Una técnica de recogida de información que además de ser una de las estrategias utilizadas en procesos de investigación, tiene ya un valor en sí misma, donde el principal objetivo es obtener información de forma oral y personalizada sobre acontecimientos, experiencias, opiniones de personas (Folgueiras Bertomeu, 2016, pág. 2)

Para la realización del presente proyecto de grado se tomó en cuenta una serie de pasos estructurados en 3 fases de la siguiente manera:

**Investigación:**

- Investigación del Jazz tradicional y Jazz moderno
- Selección de referentes y temas
- Contextualización de los referentes
- Audiciones analíticas de los álbumes y sus características musicales
- Transcripciones y análisis de cada tema desde el elemento musical asignado

**Exploración y creación:**

- Entrevistas a 3 cantautoras colombianas: Las Añez y Gina Savino
- Composición de los 3 temas en orden específico
- Leadsheets de las composiciones

**Ensamble:**

- Grabación final de las composiciones
- Montaje de las composiciones

## Proceso creativo

Para iniciar el proceso creativo, se decidió empezar por las transcripciones y análisis de los temas elegidos según cada referente:

1. *Temas Pat Metheny:* Del álbum "Still life" se eligieron: "Minuano" y "In Her Family" (Anexo 1).
2. *Temas Daymé Arocena:* Del álbum "Sonocardiogram" se eligió "Para el amor: Cantar!" y del álbum "One takes" se eligió "El 456" (Anexo 1)
3. *Temas Esperanza Spalding:* Del álbum "Esperanza" se eligió "I know you know" y "She Got to You". (Anexo 1)

Para estructurar el proceso de composición, se consideró solo un elemento musical de cada uno de los referentes para ser analizado, de la siguiente manera

1. Daymé Arocena: Elemento melódico
2. Esperanza Spalding: Elemento rítmico-melódico
3. Pat Metheny: Elemento armónico

Después de realizar el análisis de los 2 temas de cada referente se obtuvieron varias características de todos ellos. Sin embargo, para hacer el desarrollo de la composición más práctico y claro para el lector, se organizó la información obtenida en quince

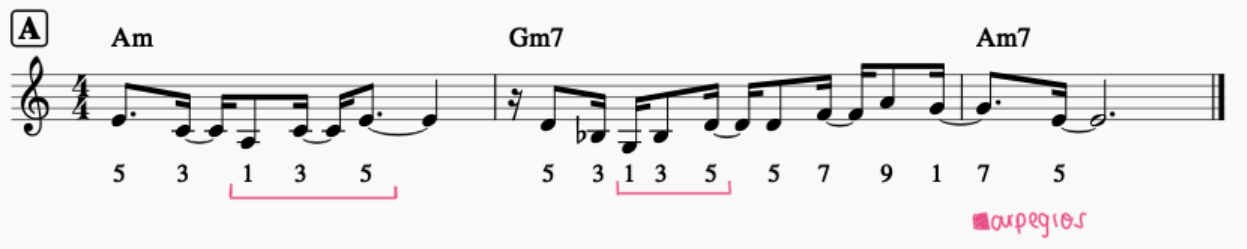
aspectos generales de lo cuales cinco corresponden a Daymé Arocena desde el análisis del elemento melódico, cinco a Esperanza Spalding desde el análisis del elemento ritmo-melódico y los últimos cinco a Pat Metheny desde el elemento armónico.  Así, de esta manera se empezó a componer basados solamente en estas características. Cada una de ellas se muestran a continuación:

**Aspectos generales del análisis de Daymé Arocena desde el elemento melódico**

1. Deletrea el arpegio del acorde a través de la melodía **(Relación melodía - acorde)**

**Ilustración 13**

Melodía de El 456 – Daymé Arocena (transcripción)

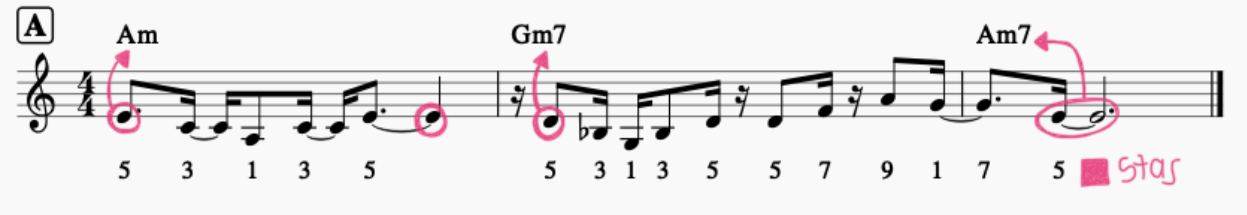



Como se observa en la ilustración 13, cada figura está marcada por la nota del acorde al que corresponde, donde se encuentran solamente fundamentales, terceras y quintas, las cuales corresponden al arpegio del acorde en distintas distribuciones a la fundamental.

2. Normalmente las frases no empiezan ni terminan en la nota fundamental del acorde **(Relación melodía – acorde)**

**Ilustración 14**

Melodía de El 456 – Dayme Arocena (transcripción)

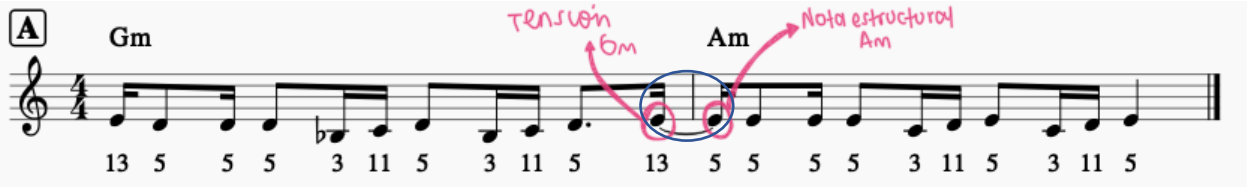



Como se observa en la ilustración 14, cada figura está marcada por la nota del acorde correspondiente, y encontramos que cada frase empieza y termina en la quinta del acorde.

3. Las melodías se anticipan con una tensión del acorde que resulta siendo una nota estructural del acorde siguiente. **(Relación melodía – acorde)**

**Ilustración 15**

Melodía de El 456 – Daymé Arocena (transcripción)

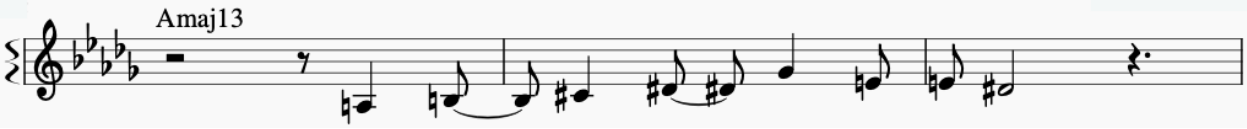



En la ilustración 15 podemos ver como se anticipa a través de una ligadura la nota E, que es al mismo tiempo la 6 del Gm y resuelve en una nota estructural, es decir la 5 del Am.

4. Escalas para establecer el modo sobre el cual se ubica el acorde **(Relación melodía – acorde)**

**Ilustración 16**

Melodía de Para el amor: Cantar! – Daymé Arocena (transcripción)




*Nota: Escala de A lidio*

En la ilustración 16 se observa como se deletrea la escala a la que pertenece el acorde en cada compás. En la primera de ellas la melodía hace la escala desde la fundamental, que en este caso es A.Y en la siguiente sugiere la escala a partir del D.

5. Repetición de frases con variación melódica

**Ilustración 17**

Melodía de Para el amor: Cantar! – Daymé Arocena (Transcripción)

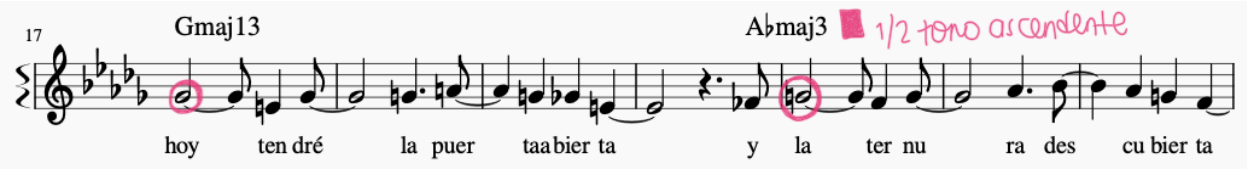
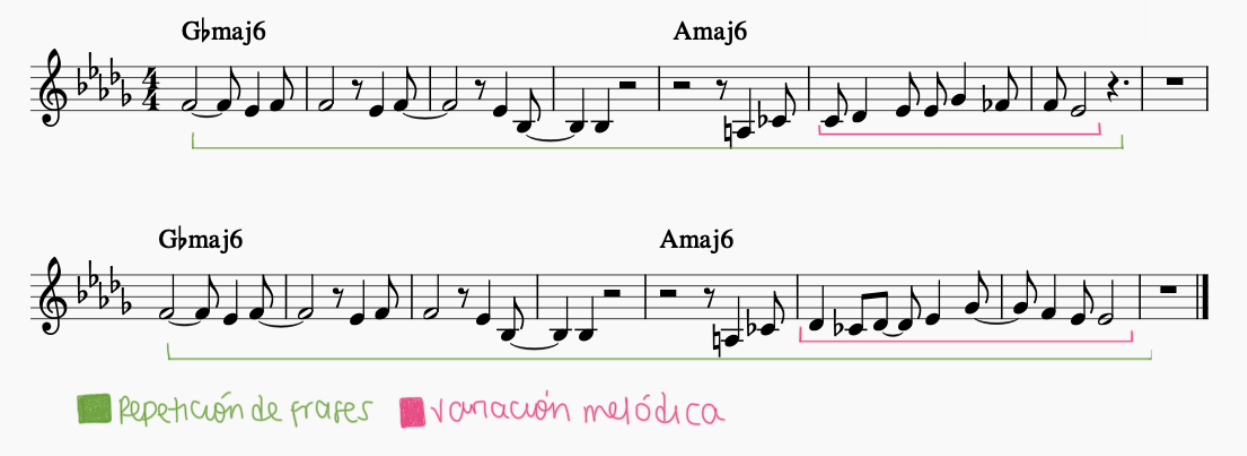


**Ilustración 18**

Melodía de Para el amor: Cantar! – Daymé Arocena (transcripción)



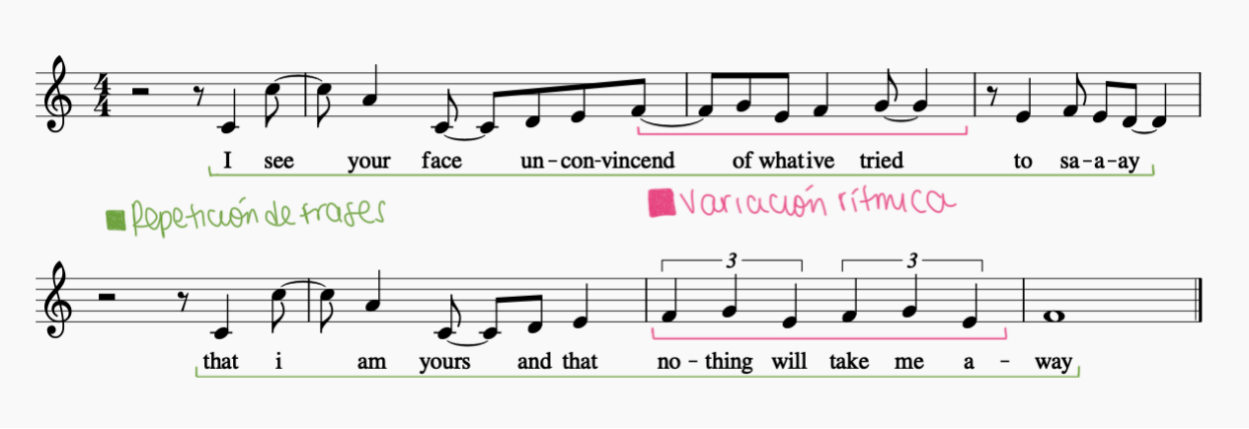

En la partitura anterior (ilustración 18) se puede ver como la melodía se repite con una variación en los finales de frase. La primera frase va del compás 1 al 8 y la repetición del 9 al 10. La variación se presenta en los últimos 4 compases de cada frase como se señala en la ilustración 18.

**Aspectos generales del análisis de Esperanza Spalding desde el elemento ritmo-melódico**

1. Repetición de frases ralentizadas rítmicamente

**Ilustración 19**

Ritmo melódico de I know you know – Esperanza Spalding (transcripción)

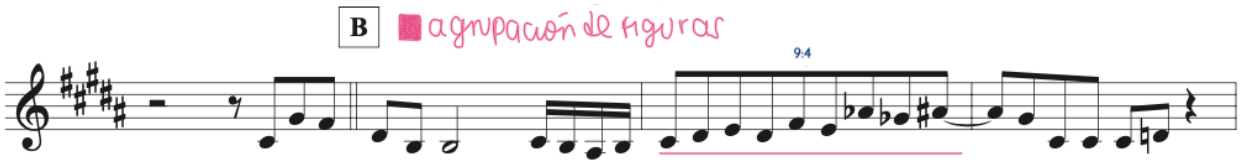



En la ilustración 19, se exponen 2 frases. La primera va del compás 8 al 11 y la segunda del 12 al 15. En notas se repite exactamente la misma frase, pero en figuras, se reemplazan algunas por tresillos para la segunda repetición, para generar una sensación de ritmo ralentizado.

2. Agrupación en figuras rítmicas compuestas

**Ilustración 20**

Ritmo melódico de She got to you – Esperanza Spalding (transcripción)




Como se observa en la ilustración 20, Esperanza Spalding hace uso de recursos como las figuras compuestas para los fraseos, en este caso un nonillo.

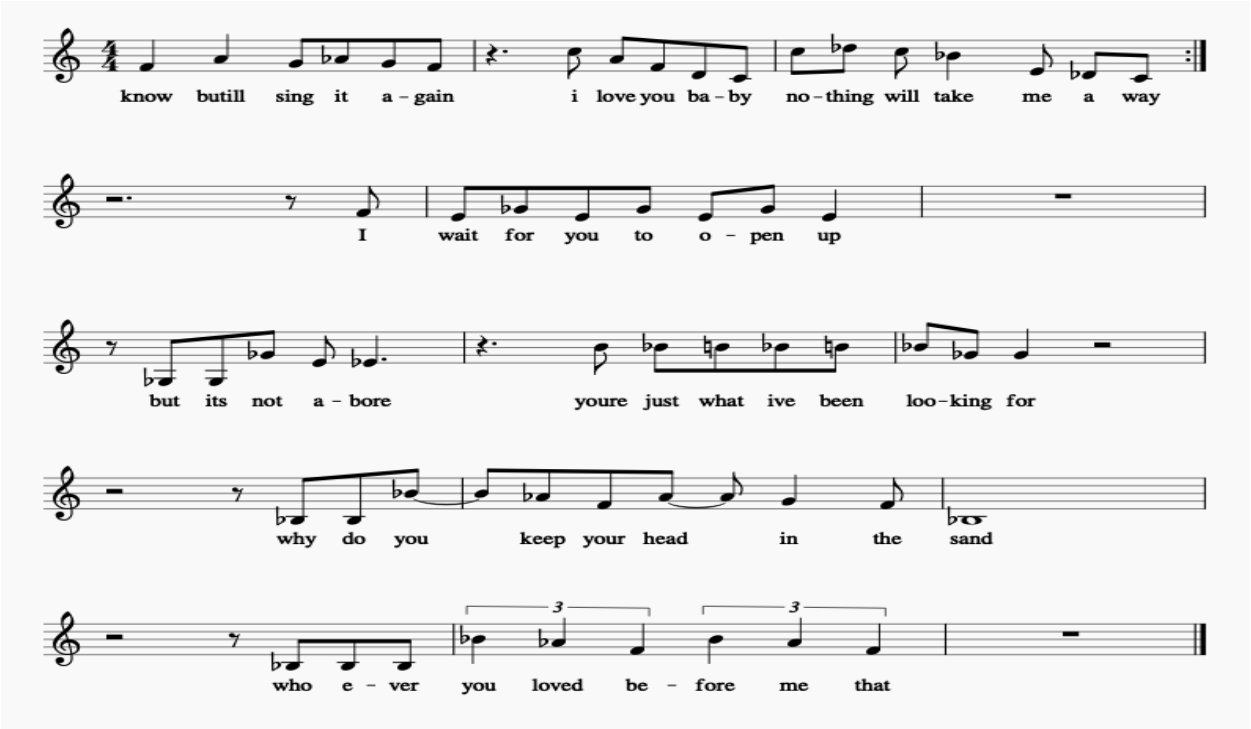
Una aclaración importante del aspecto anterior, es que la notación del nonillo se da por interpretación propia, pues más allá de basarse en la escritura, se considera que este tipo

de recursos ritmo-melódicos surgen gracias a un sentido interpretativo por parte de Esperanza Spalding,

3. En su mayoría la melodía está compuesta en corcheas

**Ilustración 21**

Ritmo melódico de I know you know – Esperanza Spalding (transcripción)

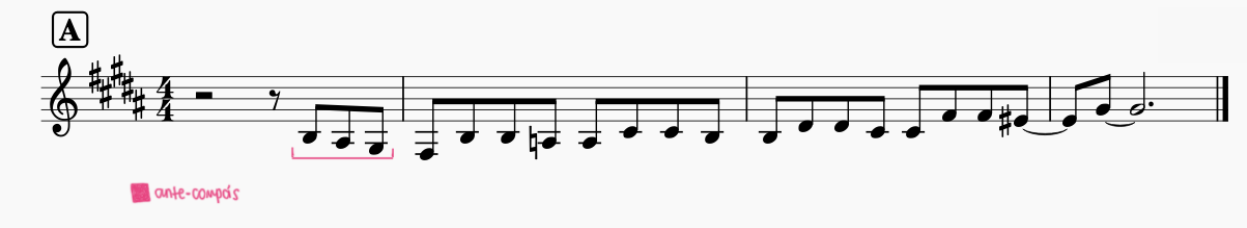



Como se observa en la ilustración 21, hay mayor presencia de corcheas que otras figuras musicales. Esta característica es importante ya que desde el ritmo-melódico define aspectos que caracterizan el género y carácter interpretativo de la artista (Esperanza Spalding).

4. Las frases inician en ante compás

**Ilustración 22**

Ritmo melódico de She got to you – Esperanza Spalding (transcripción**)**

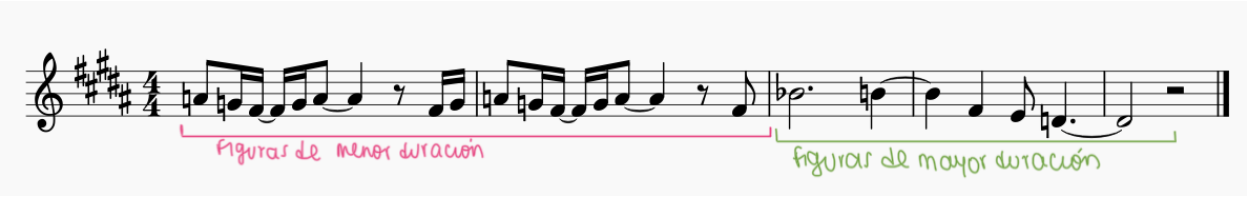



Aunque este es solo un ejemplo de los análisis realizados, es característico de Esperanza Spalding anticipar el inicio de las frases omitiendo el tiempo fuerte o el primer tiempo como se observa en la frase anterior. (Ilustración 22)

5. Balance en la densidad rítmica entre frases

**Ilustración 23**

Ritmo melódico de She got to you – Esperanza Spalding (transcripción)



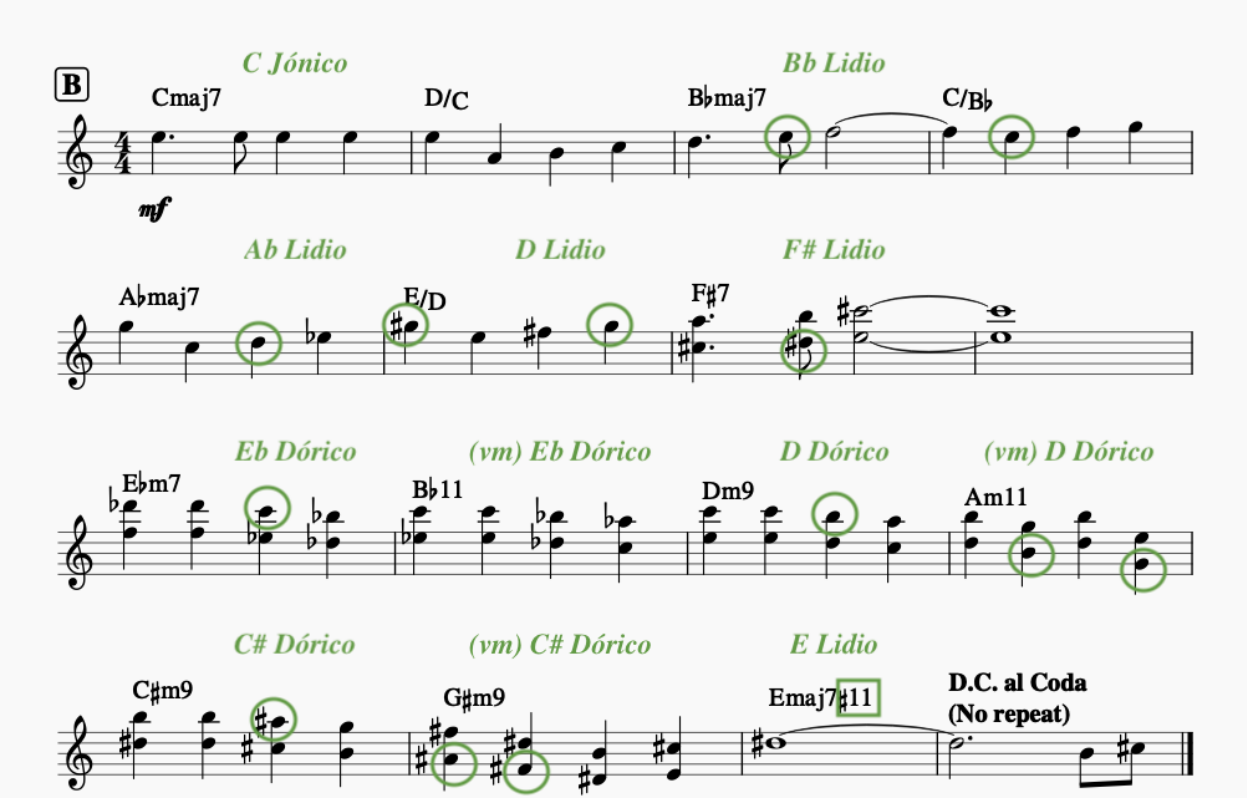

Este aspecto se refiere a densidad rítmica como la duración de las figuras en cada frase. Como se observa en la ilustración 23, la frase inicia con predominancia de figuras de corta duración como corcheas y semicorcheas (compases 1 y 2) y termina en los últimos 3 compases (compases 3, 4 y 5) con figuras de mayor duración como blancas y negras.

**Aspectos generales del análisis de Pat Metheny desde el elemento armónico**

1. Armonía modal

**Ilustración 24**

Armonía de Minuano - Pat Metheny (transcripción)

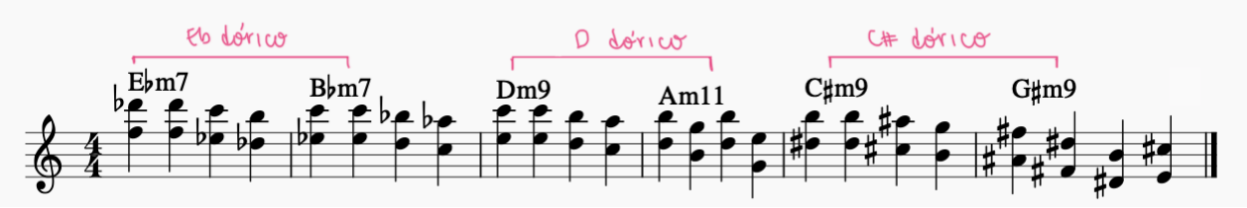



La ilustración 24 muestra como la armonía de Pat Metheny no cumple funciones modales en la relación entre sus acordes, sino que se mueve por distintas escalas modales.

2. Relación de i-vm transportada cromáticamente como una estructura constante

**Ilustración 25**

Armonía de In her family - Pat Metheny (transcripción)

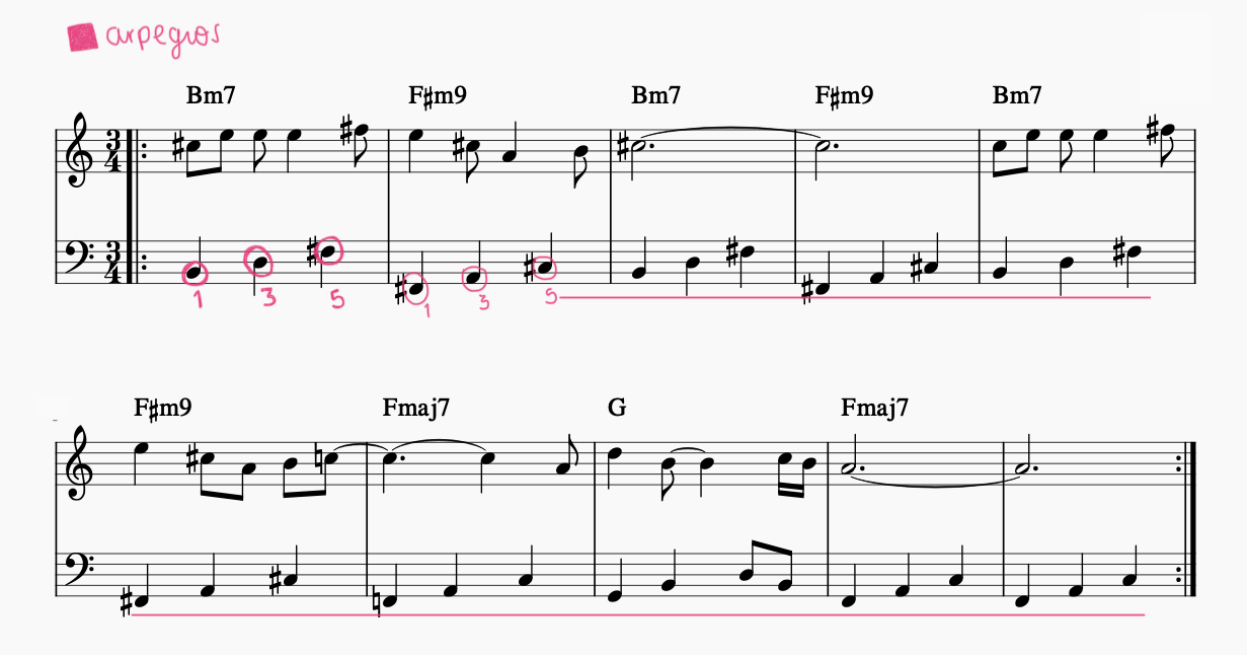


En la ilustración 25 se realizó un análisis relacionando los cambios de acorde y se llegó a la conclusión de que hay una relación de movimiento cromático conservando una misma estructura (im – vm) primero desde Eb dórico, luego desde D dórico y por último desde C# dórico.

3. La línea del bajo se mueve por arpegios

**Ilustración 26**

Armonía de Minuano – Pat Metheny (transcripción)

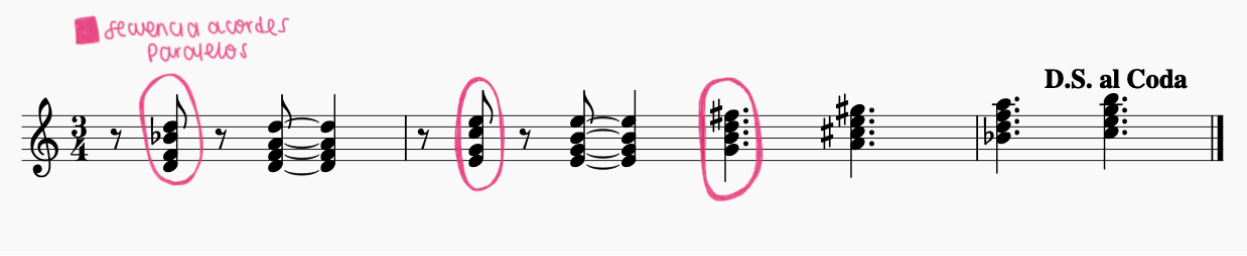



Un recurso utilizado por Pat Metheny para resaltar la armonía de esta sección (Ilustración 26) fue marcar el arpegio del acorde en el bajo para generar movimiento.

4. Acordes paralelos con movimiento ascendente

**Ilustración 27**

Armonía de Minuano - Pat Metheny (transcripción)

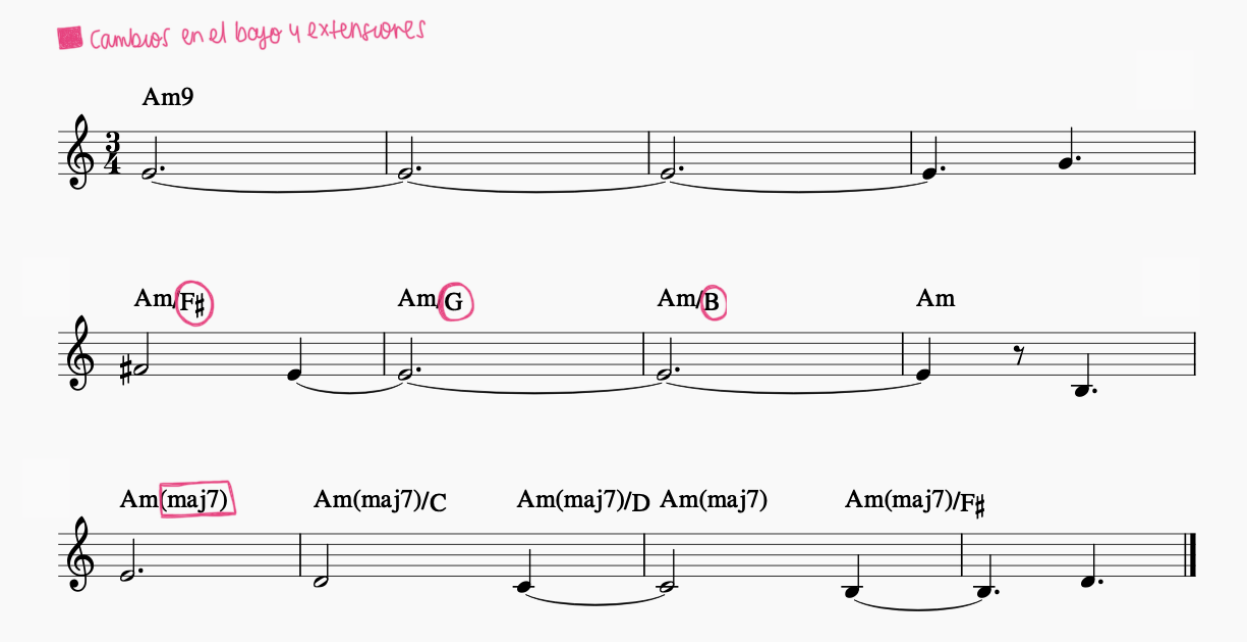



En este aspecto se puede ver como una estructura armónica se mueve paralelamente. En compases 1 y 2 como una secuencia y en compases 3 y 4 como acordes paralelos. (Ilustración 27)

5. Mismo acorde con cambios en el bajo y en sus extensiones

**Ilustración 28**

Armonía de In Her Family - Pat Metheny (transcripción)



En esta última característica vemos como toda la sección se desarrolla en el acorde de Am, sin embargo, hay movimiento armónico a través de los cambios en el bajo y el desarrollo del acorde en sus distintas extensiones.

**Composición 1: Raíces**

Para el desarrollo del primer tema se involucraron dos de los elementos musicales analizados que fueron: armonía y melodía; y se fundamentó en los aspectos generales de Pat Metheny (ilustraciones 24 a la 28) y Daymé Arocena (ilustraciones 13 a la 18), respectivamente.

A continuación, se hará el desglose de cada una de las secciones de las composiciones donde se justificará tanto la parte armónica como melódica según se requiera.

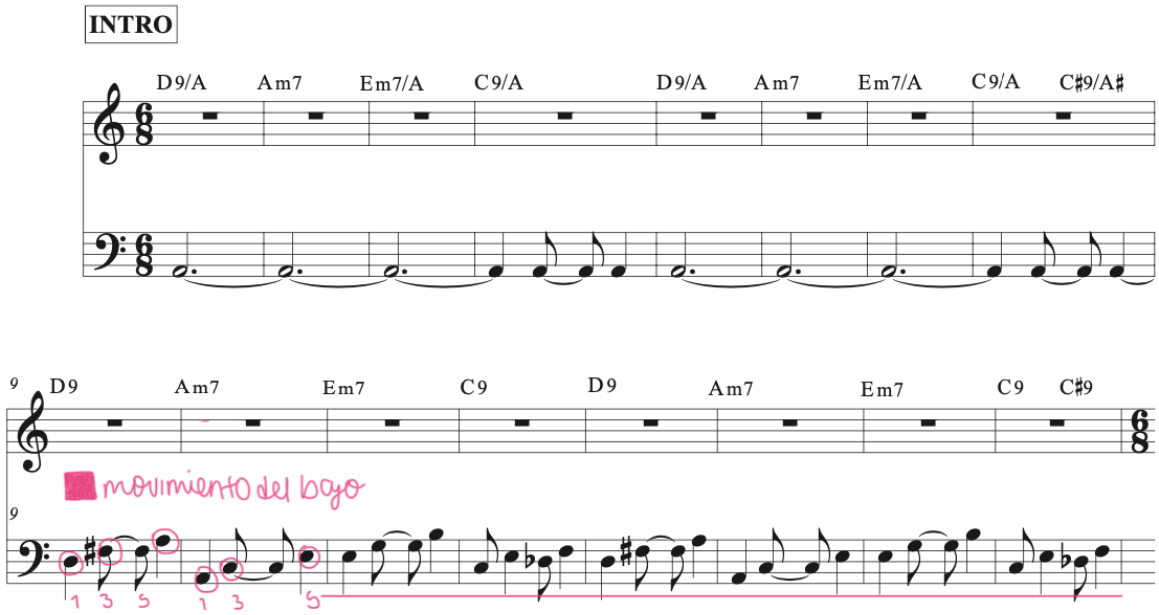
Cabe resaltar que para plasmar con claridad el objetivo de este proyecto, en las composiciones se tomó en cuenta lo expuesto en los cinco aspectos generales de cada uno de los referentes para dar un claro ejemplo de cómo se aplican los análisis en la práctica de composición.

***Desglose de secciones de la composición 1 "Raíces":***

1. Introducción

**Ilustración 29**

Intro de Raíces (composición 1)

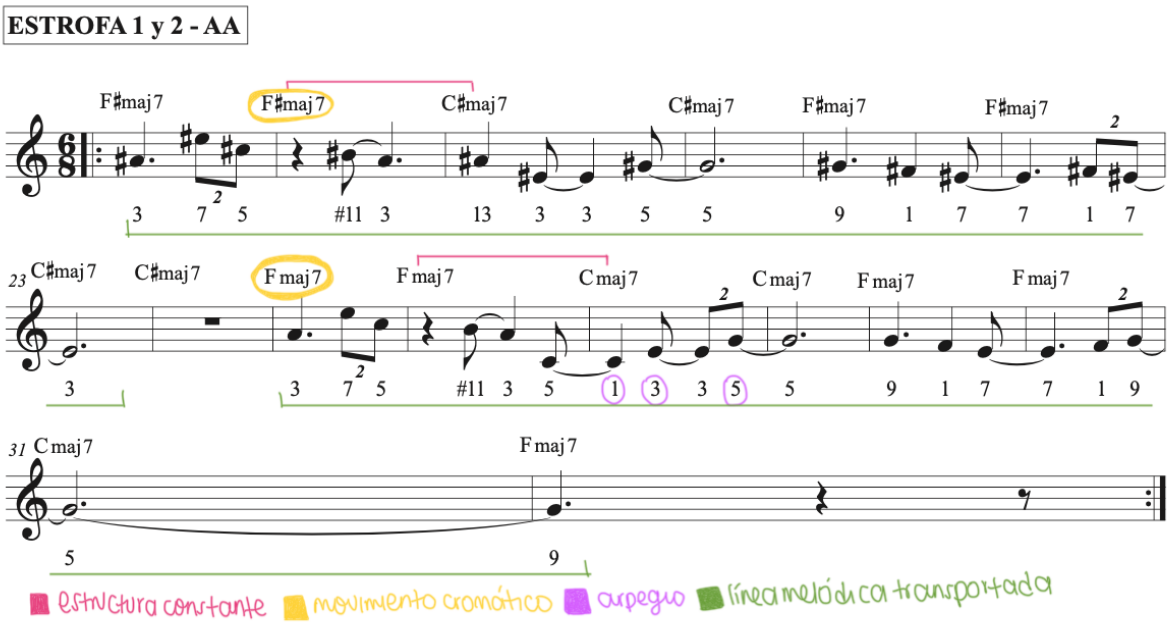



**Armonía:** Para la introducción (ilustración 29) se creó primero una melodía provisional para definir la armonía por color. Se toma esta decisión ya que se tenía una melodía en mente desde el principio que necesitaba un piso armónico. Este recurso pertenece a las posibilidades para crear una armonía modal, cualidad que caracteriza a Pat Metheny (Ilustración 24). Posteriormente, se decidió conservar únicamente la armonía para dar protagonismo al siguiente recurso que fueron los arpegios en el bajo (Ilustración 26), puesto que a pesar de que esta herramienta se establece dentro de los aspectos armónicos, cumple también una función melódica en sí misma al articularla en el bajo.

2. Estrofa

**Ilustración 30**

Estrofa de Raíces (composición 1)



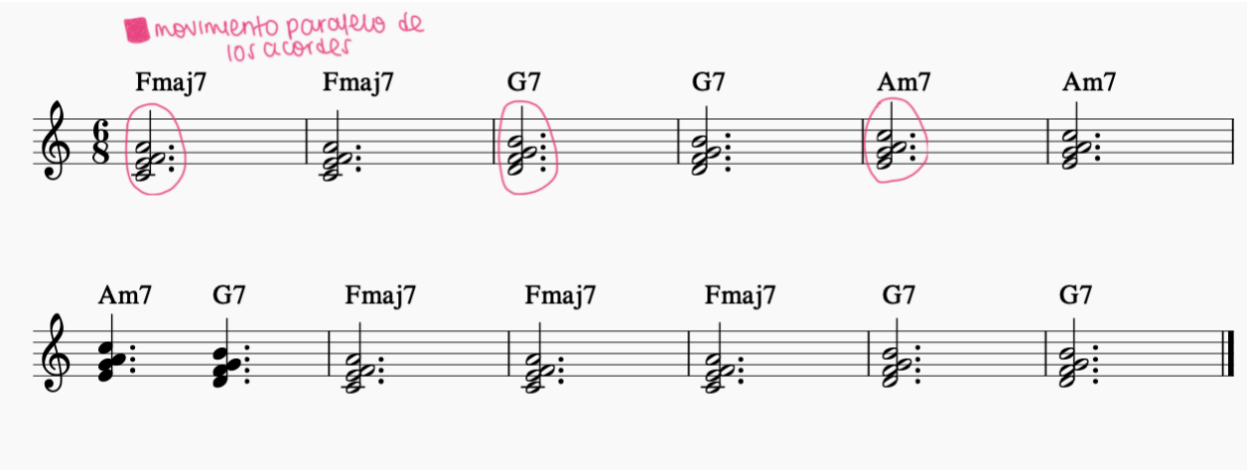

**Armónicamente:** En esta sección (Ilustración 30) se realiza una estructura constante como una plataforma modal que se mueve cromáticamente cada 8 compases. Así, en los primeros 8 compases encontramos un movimiento de F# lidio que se mueve en un intervalo de 5ta hacia C# lidio, para posteriormente moverse cromáticamente hacia abajo y repetir el mismo movimiento desde F lidio, correspondiendo al aspecto armónico descrito en la ilustración 25.

**Melódicamente:** Se presenta una repetición de la misma línea melódica transportada medio tono hacia abajo como se presenta en el análisis de Daymé Arocena (Ilustración 6). Lo anterior se decidió también, por la coincidencia entre recursos (movimiento cromático) que existe entre ambos referentes (Pat y Daymé). Además, se usó el recurso de deletrear el arpegio del acorde en compases como el 27 (Ilustración 13)

3. Coro

**Ilustración 31**

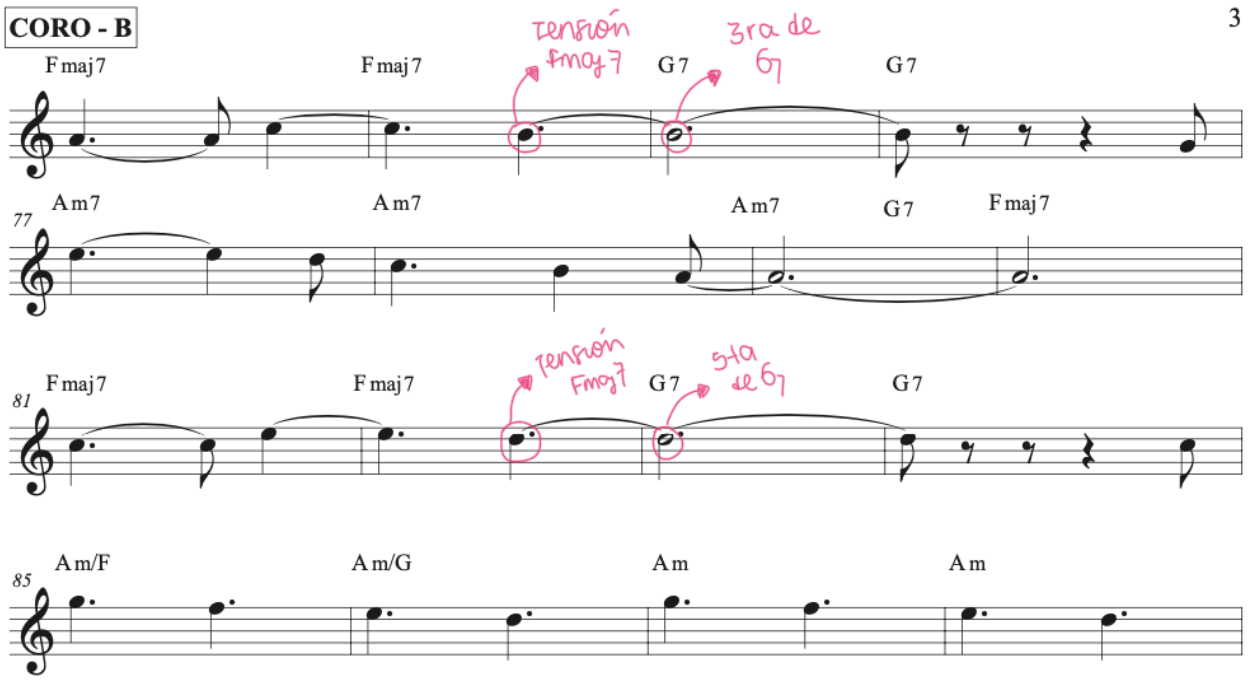
Armonía del coro de Raíces (composición 1)




**Armónicamente:** Esta sección (ilustración 31) fue compuesta usando el recurso de acordes paralelos a partir del último acorde de la sección anterior conforme al recurso expuesto en la ilustración 27. Este recurso es bastante interesante ya que al buscar acordes paralelos que suenen homogéneos entre sí nos permite experimentar con distintas sonoridades que se omiten al únicamente basarnos en la teoría.

**Ilustración 32**

Melodía del coro de Raíces (composición 1)

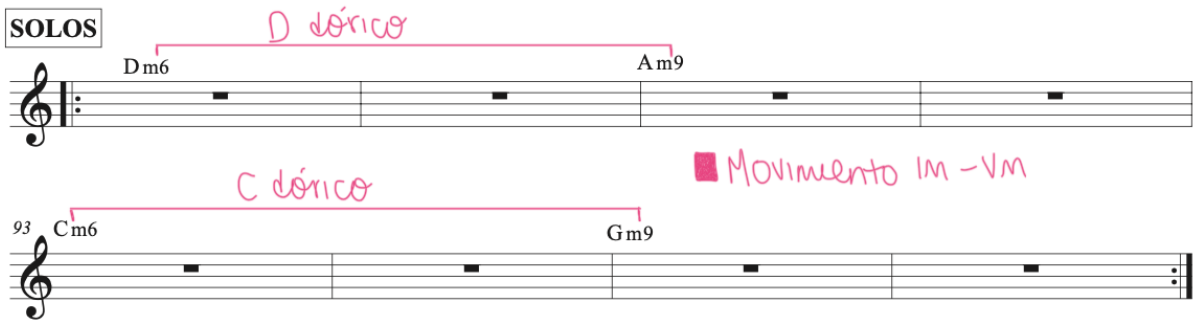



**Melódicamente:** El recurso utilizado para el coro se basó en el punto 3 de las características generales de Daymé Arocena (ver ilustración 15) haciendo uso de notas anticipadas que corresponden en distintos órdenes a notas estructurales del acorde que se vuelven tensiones del siguiente o viceversa, como se marca en la ilustración 32

4. Solos

**Ilustración 33**

Sección de solos Raíces (composición 1)

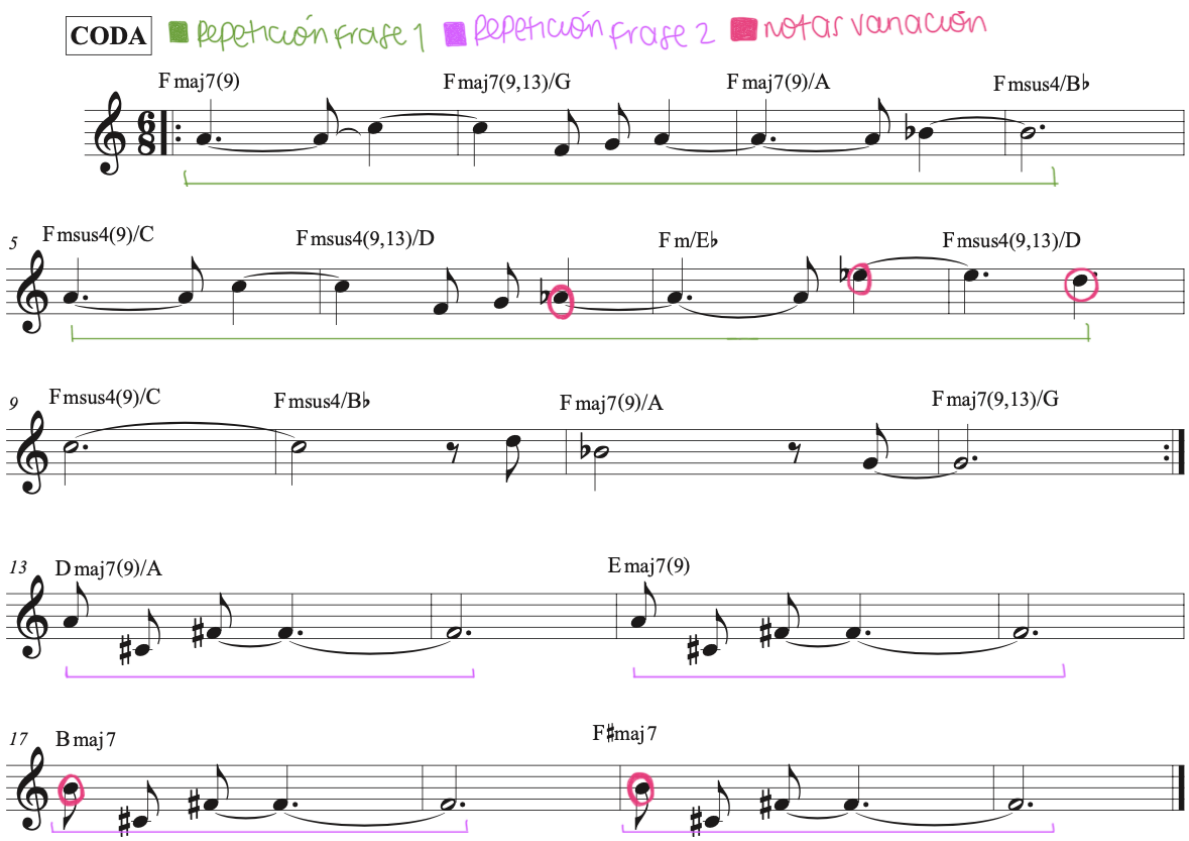



**Armónicamente:** Para la sección de solos se usó la característica de que la armonía se mueve en modo dórico desde 2 centros distintos conservando el im-vm (ver ilustración 25). En este caso (ilustración 33) la armonía se mueve en D dórico y C dórico cada uno hacia su vm.

5. Coda

**Ilustración 34**

Coda de Raíces (composición 1)




**Armónicamente:** El recurso armónico utilizado para la coda (Ilustración 34) se basó en usar distintas escalas modales a partir de un mismo centro que en este caso es fa, y hacer uso de un mismo acorde con cambios en el bajo y en sus extensiones (ver Ilustración 28).

En los últimos 8 compases se crea una armonía por color respecto a la última nota del vamp en donde se busca la siguiente función en las notas del acorde: tercera, 9na, quinta y fundamental.

**Melódicamente:** Para esta sección (ilustración 34) se repite la misma melodía con variación para corresponder al cambio de modo según el recurso presentado en la ilustración 18.

En los últimos 8 compases se crea un vamp sobre el cual se establece la armonía con la intención de que el fa (última nota del vamp) tuviera distintas funciones según el acorde. La composición de la melodía se basó en los movimientos armónicos y en una elección cuidadosa de que las frases no empezaran ni terminaran en la fundamental del acorde a excepción del final de la sección como se describe en la ilustración 14 en los aspectos de Daymé.

**Composición 2: Frutos**

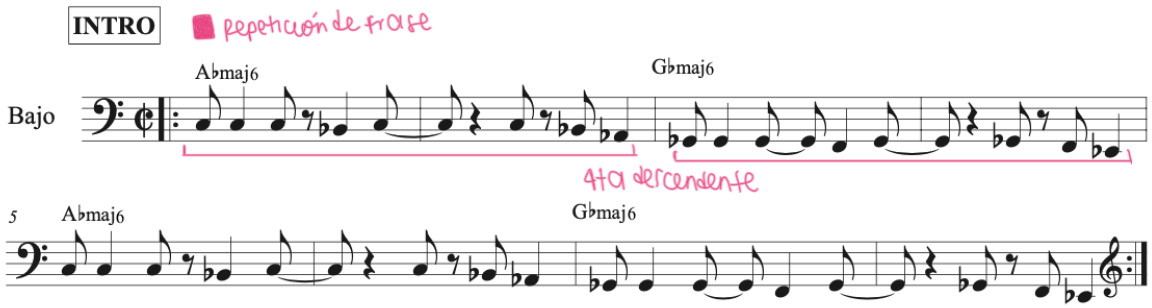
Esta composición está basada en las cinco apreciaciones generales de los recursos melódicos de Daymé Arocena (ilustración 13 a la 18) y las cinco apreciaciones del análisis rítmico-melódico de Esperanza Spalding (ilustración 19 a la 23).

***Desglose de secciones de la composición 2 "Frutos":***

1. Intro

**Ilustración 35**

Intro de Frutos (composición 2)



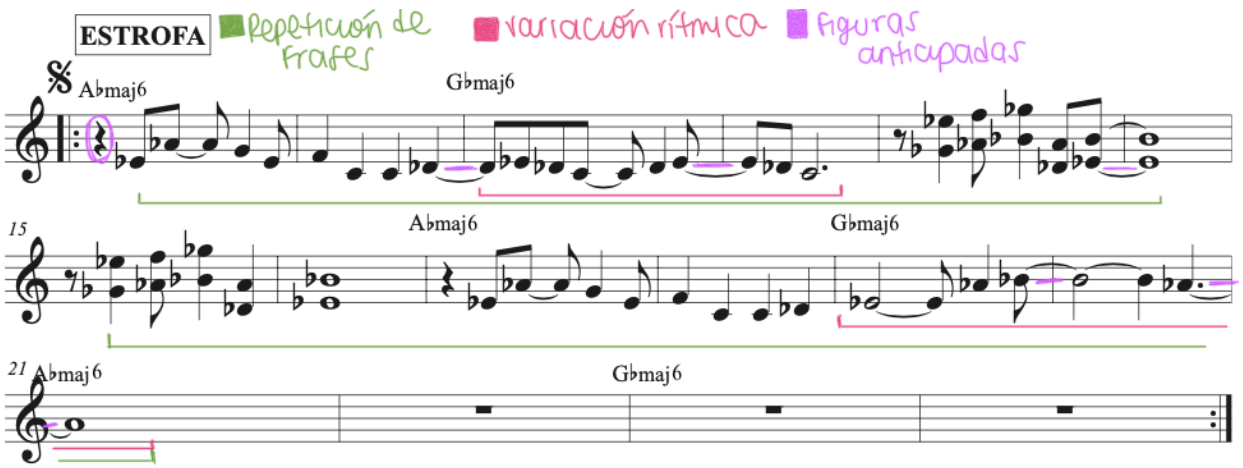
**Ritmo-melodía:** Para esta primera sección del tema (ilustración 35) se decidió empezar explorando la figura más característica del análisis de Esperanza Spalding siendo las corcheas el elemento predominante en esta sección. (Ilustración 21).

**Melodía**: Para la melodía de la intro (ilustración 35) se usó la repetición de la misma línea melódica transportada hacia abajo (ilustración 18) donde cada frase dura 2 compases, además se buscó la terminación de las frases en las tensiones del acorde (ilustración 14)

2. Estrofa

**Ilustración 36**

Estrofa de Frutos (composición 2)



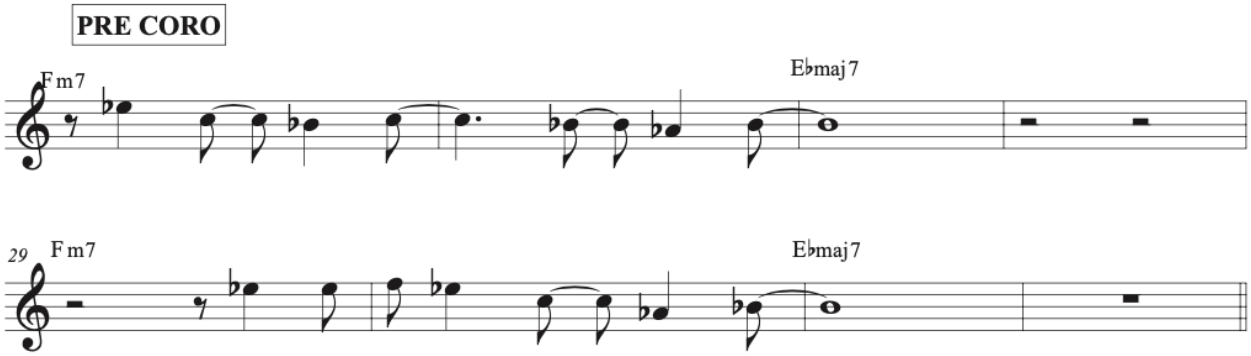

**Ritmo-melodía**: Lo característico del ritmo melódico de esta sección (ilustración 10) es la decisión de que la primera frase no empezara en el primer tiempo y además anticipar algunas figuras con ligaduras como se explica en los aspectos rítmicos de Esperanza Spalding (Ver ilustración 22). Por otro lado, se recurrió a la repetición de frases ralentizadas repitiendo la misma frase de los compases 9 al 12, en los compases 17 al 20 con una variación en el ritmo al final involucrando figuras de mayor duración.  (Ver ilustración 19)

**Melodía:** Para la melodía de esta sección (ilustración 36) se tuvo presente que el inicio y final de la primera frase no coincidiera con la fundamental del acorde (ilustración 14), como resultado, esta frase que va del compás 9 al 12 empieza en la 5ta del acorde y termina en la 11 del acorde siguiente. Sin embargo, la segunda frase que va de los compases 17 al 20 aunque empieza nuevamente en la 5ta, sí genera una resolución terminando en el Ab. Por otro lado, y como se señala en la ilustración 36, algunas notas se anticipan con una tensión del acorde que resuelve a una nota estructural del siguiente (ilustración 15), tal como sucede en los compases 20 y 21 donde el Ab es la 9na del Gbmaj6 y manteniendo esta misma nota se convierte en la fundamental del Abmaj6.

3. Pre coro

**Ilustración 37**

Pre coro de Frutos (composición 3)



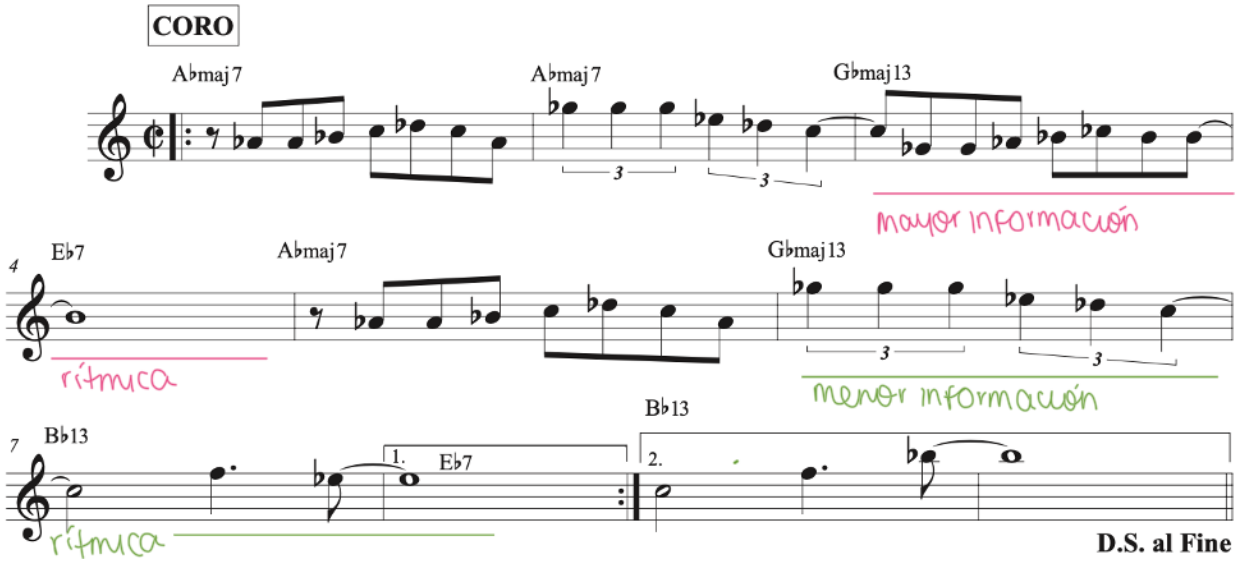

**Ritmo-melodía:** Para el pre-coro (ilustración 37) se buscó una sensación rítmica ralentizada respecto a la sección anterior (ilustración 36) esto se consigue gracias a que la estrofa está escrita en figuras de menor duración respecto a la sección del pre-coro, ya que esta última tiene mayor uso de ligaduras y negras para generar espacio rítmicamente. (Ilustración 19)

**Melodía:** En cuanto a la melodía se mantuvo la misma característica del inicio y final de frases en notas distintas a la fundamental (ilustración 14) y anticipar una nota que corresponde a una tensión del acorde y resuelve en una nota estructural del acorde siguiente (ilustración 15) como se muestra en la ilustración 37.

4. Coro

**Ilustración 38**

Coro de Frutos (composición 2)



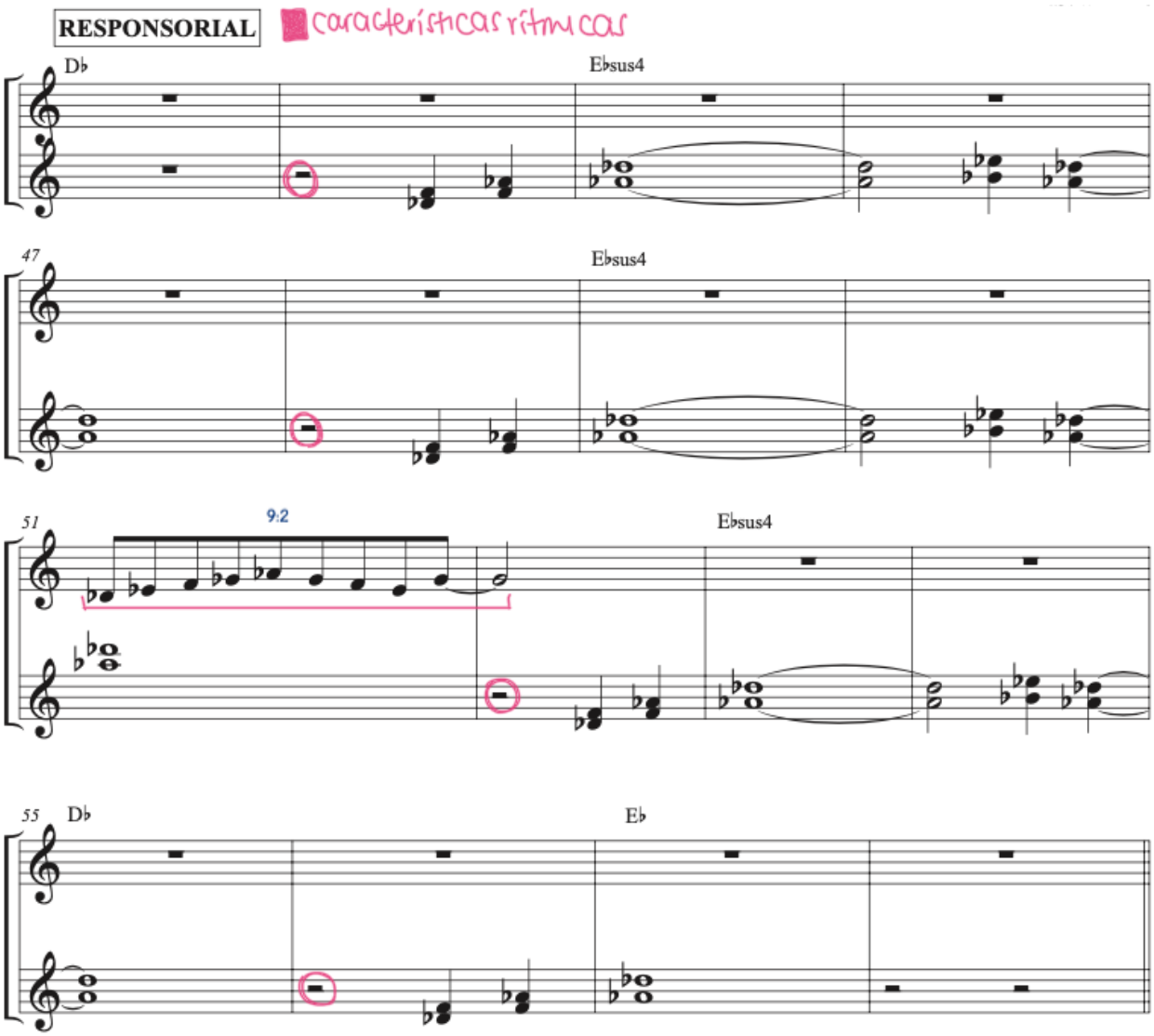

**Ritmo-melodía:** En esta sección se cuidó el balance en la densidad rítmica entre frases (ilustración 23). Se propone también una dinámica de pregunta/respuesta haciendo uso de las repeticiones con variación rítmica (ilustración 19) en el que la pregunta (compases 1 al 4) tiene mayor información en cuanto a las figuras del final de frase y la respuesta (compases 5 al 8) tiene un poco menos de información por la duración de las figuras (ilustración 38). Además se recurrió al uso de figuras agrupadas como los tresillos (ilustración 20). Por otro lado se buscó también que las frases no entraran en tiempo fuerte (ilustración 22).

**Melodía:** Para esta sección se eligió empezar la frase con una escala ascendente proveniente del acorde del compás con énfasis en las tensiones (7ma) al repetir el acorde, para describir la armonía a través de la melodía (ilustración 16). Además, se empleó el recurso de repetición de frases con variación melódica que se basa en empezar de la misma forma la frase y terminarla distinto (Ver ilustración 18)

5. Puente responsorial

**Ilustración 39**

Responsorial de Frutos (Composición 2)




**Ritmo-melodía:** Para esta última sección la intención fue articular una figura específica del análisis de Esperanza que fue el nonillo e involucrarla como un tipo de improvisación sobre un responsorial (ilustración 20). Las voces del responsorial entran en antecompas (ilustración 22) y se mantienen bastante abiertas haciendo figuras largas como un background mientras que la voz principal va improvisando con mayor movimiento.

**Melodía:** En esta sección se establece una dinámica responsorial trasladada del tema “el 456” de Daymé (ver anexo 1), en la que se establecen pregones en el coro en intervalos de terceras y cuartas sin involucrar notas estructurales del acorde.

**Aclaración:** Durante el proceso de creación de las primeras 2 composiciones (Raíces y Frutos), se involucró únicamente elementos muy específicos de los referentes elegidos con el fin de abordar  la composición basada solamente en los resultados de los análisis. Sin embargo, posteriormente, en la tercera composición (Hojas) se buscó articular estos elementos con ideas propias que generaran una propuesta personal, siendo este el objetivo principal del presente proyecto.

**Composición 3: Hojas**

Como se menciona anteriormente, para esta última composición se decidió plantear una dinámica distinta para que correspondiera directamente al objetivo del proyecto de crear algo nuevo a partir del análisis con un lenguaje propio, en la que se pudieran reflejar más ideas de la autora que conceptos o características trasladadas de otro referente. Es contrastante ya que las dos composiciones anteriores fueron pensadas para resaltar muy evidentemente los rasgos y elementos musicales de los artistas analizados, mientras que la intención de esta última composición fue reflejar estas características de cada uno de los 3 referentes de manera muy sutil.

Lo anterior se decide también gracias a que, a pesar de que los referentes fueron escogidos basados en las influencias que enriquecen las composiciones de la autora y aunque el análisis abrió las puertas a muchas posibilidades en los elementos musicales, no todos ellos

tienen del todo que ver con el estilo de composición que maneja normalmente. Esto se considera una aclaración importante ya que no es el propósito del proyecto hacer una invitación a copiar al pie de la letra lo que ya ha sido compuesto, o encasillar la composición en la reproducción de los mismos elementos, sino aportar herramientas que puedan ser sumadas a otras creaciones para convivir musicalmente con ideas distintas. Esta posición será desarrollada también en las conclusiones del proyecto.

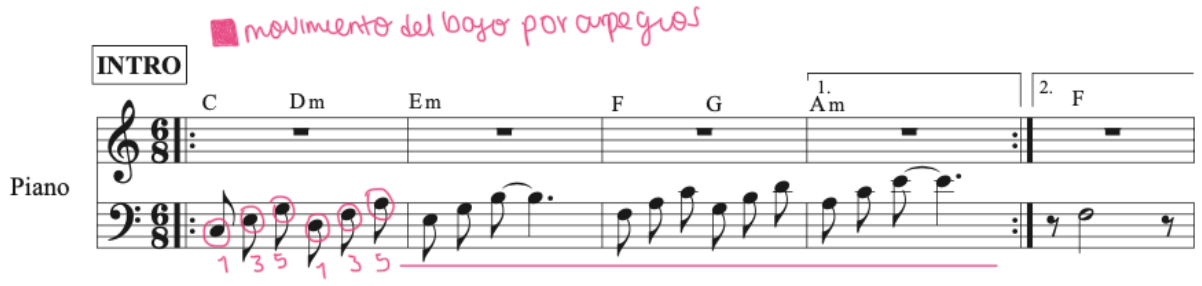
***Desglose de secciones de la composición 3 "Hojas":***

Estas secciones involucrarán un componente de "Ideas propias" que explicará las decisiones tomadas con base en las ideas de la autora.

1. Intro

**Ilustración 40**

Intro de Hojas (Composición 3)



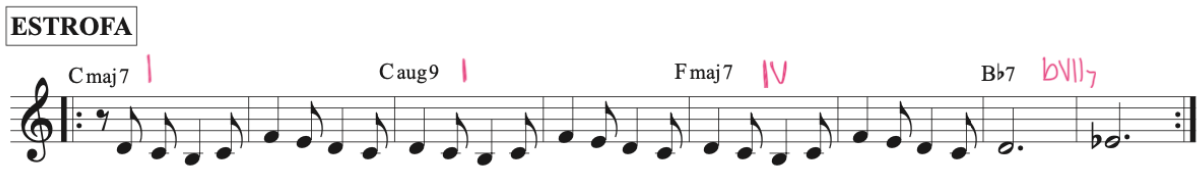

**Armonía:** Para esta sección (ilustración 40) se decidió hacer uso del recurso del bajo moviéndose por los arpegios de cada acorde, propuesto por Pat Metheny (ilustración 26) como se usó también en la composición 1, esta vez con figuras más cortas.

**Ideas propias:** Establecer una armonía que no fuera predecible en cuanto a las funciones tonales sugiriendo algo de resolución a través del IV grado en el último acorde para el cambio de sección .

2. Estrofa

**Ilustración 41**

Estrofa de Hojas (Composición 3)




**Melodía:** Para esta sección se tuvo en cuenta lo establecido en los aspectos generales de Daymé y se conservó el principio de comenzar las frases en notas distintas a la fundamental y terminar la frase en una nota no estructural del acorde (Ilustración 14)

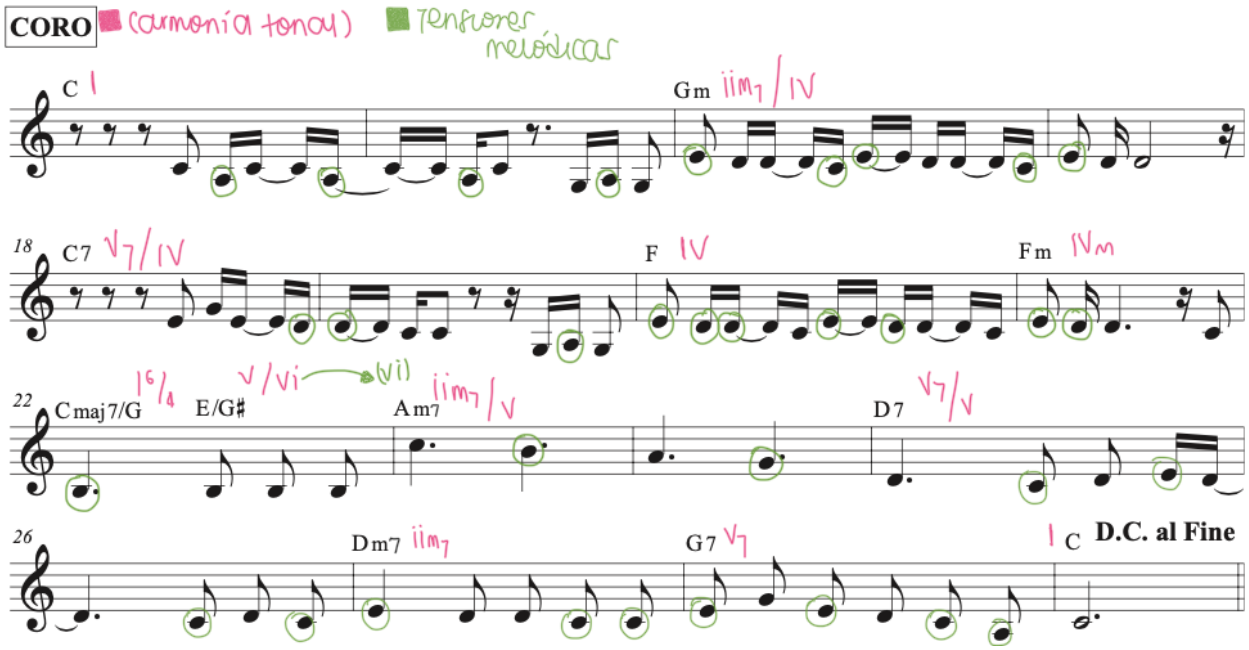
**Ritmo melódico:** En cuanto al ritmo-melódico también se mantuvo el énfasis en Esperanza Spalding empezando las frases después del primer pulso (Ilustración 22) y realizando una repetición con variación del ritmo melódico (Ilustración 19), además se genera un balance en la densidad rítmica usando figuras de mayor duración en el final de frase (Ilustración 23)

**Percepción personal:** La armonía gira en torno a C mayor y usa intercambios modales como el backdoor dominante. En funciones tonales se busca establecer 3 el I – IV- V sin ser literal. Esto ya resulta contrastante respecto al análisis armónico de Pat ya que contradice el principio de armonía modal (ilustración 24) en esta sección (Ilustración 41)

1. Coro

**Ilustración 42**

Coro de Hojas (Composición 3)




**Ritmo melódico:** Como adaptación del recurso número 5 de los aspectos de Esperanza (Ilustración 23) los primeros 2 sistemas fueron escritos en figuras como corcheas y semicorcheas mientras que en los demás se logra evidenciar un balance en la densidad rítmica a través de las negras con puntillo y ligaduras.

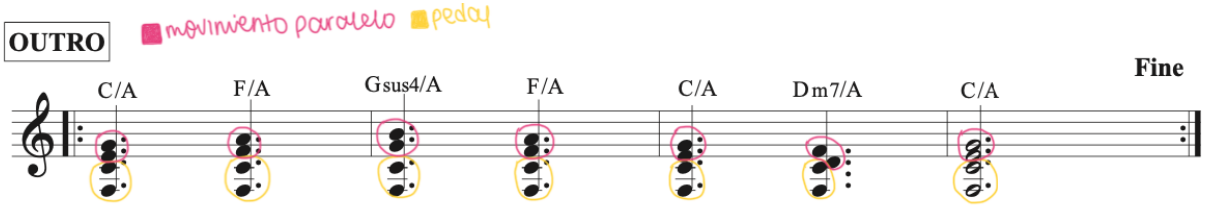
**Propuesta personal según lo aplicado en composiciones anteriores:** La armonía gira en torno a la tonalidad de C mayor y se busca establecer funciones tonales a través del ii V – I. Se involucra una cadencia plagal y el cadencial 6/4 para sugerir un tipo de resolución, posterior a eso una dominante secundaria (V/vi) que va a ii/V – V/V que resuelve en el ii – V de C, como tonalidad original.

En cuanto a la melodía, en esta sección (Ilustración 42) se buscó que la melodía no fuera tan predecible alejándose un poco del aspecto 1 de Daymé (ilustración 13) en el que se deletrean los arpegios haciendo uso de tensiones como la 13 y la 11 sin recurrir mucho a 3ras o fundamentales

2. Outro

**Ilustración 43**

Outro de Hojas (Composición 3)




**Armonía:** Armónicamente en el outro (ilustración 43) se busca establecer un patrón armónico en el que las 2 voces de abajo se mantienen y las 2 voces de arriba suben y bajan paralelamente, jugando con la sonoridad sin establecer funciones tonales. Esto corresponde al recurso de acordes paralelos tomado de los análisis de Pat Metheny (Ilustración 27) con una variación en cuanto a los bajos.

**Propuesta personal:** La melodía está sugerida por la soprano del acorde, lo cual quiere decir que todo el tiempo está presente en la armonía como nota estructural y las frases no se anticipan.

**Letras de las composiciones**

La creación de las letras se aparta del análisis musical y las referencias, ya que involucra directamente situaciones y sentimientos de la autora del proyecto.

El concepto de la letra de estas 3 canciones sigue una misma línea que busca honrar el árbol genealógico, hablando en la primera composición de las “Raíces” refiriéndose a las abuelas, en la segunda composición los “Frutos” haciendo alusión a los hijos y por último en la tercera composición, escribiendo sobre las “Hojas” refiriéndose a los padres.

***Letra de la composición 1 “Raíces”:***

**A**

No podría definir
La magia que hay en ti
Un regalo es tu existir
Para ser feliz

**B**

Encontré
En tu casa un hogar
El calor
Que abraza y me permite descansar

**A**

Pies descalzos sin lavar
Un regaño de mamá
Contigo aprendí a cruzar
Por la acera gris

**A**

También aprendí a cantar
Y eso me enseñó a soñar
Siempre logras hacer más
Aún sin intentar

**A**

En tu abrazo puedo hallar

Amor incondicional

Si estás cerca siento más

Lleno el corazón

**B**

En tus manos

Se encuentra la raíz

Por tus dones

Sonríen las flores de tu jardín

- Esta letra describe las cualidades de haber crecido en una familia donde las abuelas han sido segundas madres para los nietos, un segundo hogar. Además, resalta la magia que tienen al hacerlo todo.

***Letra de la composición 2 "Frutos":***

**Estrofa**

Dejando la pena

Te puede enseñar como bailar

Claro es su color

Brilla más que el sol

Claro es su color

Brilla más que el sol

Mira a las estrellas

Su nombre está en ellas

Su ser es un arte

Y no tiene barreras

De cerca la admiras

Pero lo que hay adentro es mejor

**Pre coro**

Pone mi mundo al revés

Por su bien puedo correr

**Coro**

Como el rio fluyendo se encuentra con el mar

Como la brisa al andar

Como la música que vida a espacios vacíos da

Como el rio fluyendo se encuentra con el mar

Como la brisa al andar

Ella es como  un camino por el que no temo Cruzar

- Esta composición describe a los hijos, en este caso hablando de la hermana menor de la autora, quien tiene una personalidad tímida pero resplandece en su interior y es físicamente hermosa. Habla de la relación que tienen como hermanas y su cercanía.

***Letra de la composición 3 "Hojas":***

**Estrofa 1**

Cada paso en el camino

Me recuerda lo vivido

Y las palabras en las que creí

Esas que susurras a mi oído

Cuando me he caído

Recordándome que estás ahí

**Coro**

Me has enseñado a vivir

Y si viene el temor sé que lo puedo combatir

Pues tu voz es un manual

Para en el mar del día a día poder navegar

Y si vienen tormentas sé que

Firme seguiré

Porque de roca firme formaste una casa por mí

**Estrofa 2**

Mis primeros pasos

Los he dado tomando tu mano

Tu fuerza me dio seguridad

Cuanto tuve dudas frente

Al futuro que me abruma

Respondiste “vas a ser feliz”

**Estrofa 2**

Nunca te importó ceder

A tus deseos y tus sueños por verme crecer

Me enseñaste a sonreír

Que cada temporada te motiva a florecer

Y si vienen tormentas sé que

No me ahogaré

Porque en la barca llamada familia a salvo estaré

**Outro**

Nunca olvides qué… x4

- En esta composición, se dedicó la letra a los padres. Padres que han sido luz y guía para la vida de su hija. Y habla de todos los aprendizajes que en el camino han ido sembrando y del lugar seguro que representan. Además menciona los sacrificios que como padres han realizado para ver a sus hijas crecer.

## Apreciaciones de las entrevistas

*Nota: Imagen tomada de Radio Nacional de Colombia https://www.radionacional.co/musica/artistas-colombianos/las-anez-35-anos-de-vida-canciones-y-musica*

*Nota: Imagen tomada de Universidad de los Andes https://facartes.uniandes.edu.co/miembro/gina-savino/*

Después de haber concluido las composiciones, se realizaron 2 entrevistas a cantautoras colombianas que dentro de su proceso de formación musical estudiaron canto Jazz (Anexo 4),

estas fueron Las Añez y Gina Savino. Después de las entrevistas se logra resaltar 2 posiciones específicas de cada una de las artistas que establecen una idea acerca los procesos compositivos y se relacionan directamente con el desarrollo y objetivo principal de este proyecto.

Gina menciona en la entrevista, como consejo para futuros compositores, lo siguiente: “Creo que es muy importante transcribir las músicas que nos gustan. En la medida que yo analizo las canciones que me conectan puedo comprender en detalle los elementos que hacen que esta música se conforme de esa manera y por tanto descubrir aquello que hace que vibre con el ritmo, armonía y melodía”. “Ir profundo al análisis de músicas que me inspiran para descubrir los elementos que la constituyen” (Savino, 2024)

Por su parte Las Añez proponen: “Intenta construir un patrón en tus gustos mientras compones. Encontrar algo repetitivo en lo que te gusta o en lo que has tendido a hacer a lo largo del tiempo te va a ayudar a definir cuál es el siguiente paso para componer. La composición también debe ser probar algo nuevo, y al probar algo nuevo sobre algo que ya existe, nace una canción original” (Añez, 2024) (Las transcripciones completas de ambas entrevistas se encuentran en el anexo 4)

## Conclusiones

La historia de la música nos ha permitido ver géneros como el bossa nova crearse a partir de la fusión de elementos de otras músicas como el Jazz y distintos ritmos brasileros. Esta misma dinámica ha funcionado para muchas otras músicas de distintos lugares. Gracias a esto y al producto creativo de este proyecto, podemos afirmar que es posible llegar a nuevos lugares y

formas compositivas que enriquecen musicalmente al compositor fusionando géneros o referentes.

Después del análisis de destacados artistas y referentes en la industria del Jazz, es importante resaltar el valor de escuchar y analizar atentamente la música que consumimos en nuestro día a día o que nos produce admiración. Teniendo en cuenta a Kleon (2022), autor importante en la contextualización de este trabajo, “Si nos liberamos de la carga de tratar de ser completamente originales, dejaremos de intentar el hacer las cosas desde cero para asumir nuestras influencias en vez de huir de ellas” (p.13). Bajo esta premisa surge otra de las conclusiones de este proyecto, que durante su desarrollo permitió evidenciar las creaciones que son posibles gracias a los recursos que nos ofrece el material que encontramos circulando hoy en día y que logra inspirarnos. Es importante percatarse de las posibilidades que existen a la hora de analizar detalladamente a artistas que concuerdan con nuestros intereses musicales y lograr comprender y aplicar la información que pueda ser útil creando una obra original influenciada por nuestros referentes más grandes.

De acuerdo con lo anterior y gracias al desarrollo creativo de este proyecto, se concluye también que, en el camino hacia la composición musical a través del análisis es posible, valido y sensato hacer a un lado ideas que no concuerdan con la sonoridad que se busca, siendo este uno de los puntos más importantes de todo este proceso, ya que este factor es el que permite desarrollar un criterio propio acerca de lo que se compone, como sucedió en términos de melodía, armonía y ritmo melódico, en este caso particular.  Se considera que lo que hará que un análisis musical con el propósito de componer sea útil, será adaptar los recursos llamativos que

inviten al compositor a la creación y hacer a un lado otros que quizás no llamen tanto la atención del mismo.

Por otro lado, y al desarrollar este proyecto desde el punto de vista del cantante, al ser la voz un instrumento melódico, se resalta la riqueza de involucrar procesos de análisis armónico dentro de la composición de canciones, siendo esta una oportunidad para explorar retos melódicos dentro de las distintas funciones armónicas tanto en lo modal como la armonía tonal y fortaleciendo habilidades compositivas desde cada uno de los elementos musicales.

## Bibliografía


Ramírez García, C. (2019). *Estudio del proceso creativo de Andrés Alén desde su rol de arreglista y compositor. [Tesis de maestría sin publicar].* Universidad de Salamanca, Didáctica de la expresión musical plástica y corporal, Salamanca.

Tamayo Gomez, D. F. (2015). *El análisis de obras como medio de perfeccionamiento de la técnica compositiva en jazz. [Tesis de maestría no publicada].* Universidad EAFIT, Departamento de música, Medellín .

Chillán Chillán, C. J. (2021). *Lumbijazz: Composición de 3 temas musicales ecuatorianos basados en el análisis de 3 estándares de jazzy la fusión de los ritmos tradicionales San Juanito y Albazo, inspirado en los personajes de la fiesta de San Bartolomé de Lumbisí. [Tesis sin publicar].* Universidad de Las Américas, Escuela de música, Quito.

Ochoa Gautier, A. M. (2006). Nueva Orleáns, la permeable margen norte del Caribe. *Nueva Sociedad 201*, 70.

Tirro, F. (. (2007). *Historia del jazz moderno (A. Padilla, trans).* Barcelona: Ediciones Robinbook.

Boothroyd, M. (2010). Modal Jazz and Miles Davis: George Russell's Influence and the Melodic Inspiration behind Modal Jazz. *Canadian Undergraduate Journal of Musicology, 3*(1).

Washburne, C. (23 de 02 de 2001). Latin Jazz: The Other Jazz. *Current Musicology*, 71-73.

Alba, A. (1990). *Teoría musical ilustrada con ejemplos de música y con un pequeño vocabulario de las principales palabras y terminos más usados con la música.* Valparaíso, Chile: Biblioteca del congreso nacional Chile.

Rimsky, K. (1997). *Tratado práctico de armonía.* Buenos Aires: Ricordi Americana.

Arocena, D. (s.f.). *Daymé Arocena*. (Disseny productions y cero music) Obtenido de Sitio web de Daymé Arocena.

Burns, K., Novick, L. (Productores), Ward, G. (Escritor), y Burns, K. (Dirección). (2001). *JAZZ* [Película]. Estados Unidos.

Mejía, B., y Beltrán Luengas, E. M. (2018). *¿Invetigar creado? Una guía para la investigación-creación en la academia.* Bogotá: Universidad El Bosque.

Folgueiras Bertomeu, P. (2016). La entrevista. *Universidad de Barcelona*, 2.

Burns, K., Novick, L. (Productores), Ward, G. (Escritor), y Burns, K. (Dirección). (2001). *JAZZ* [Película]. Estados Unidos.

Herrera , E. (1995). *Teoría Musical y Armonía Moderna* (Vol. II). Barcelona: Antoni Bosh editor, SA.

Henderson, A. (s.f.). *Still Life (Talking) Pat Metheny Group / Pat Metheny*. Obtenido de All Music: https://www.allmusic.com/album/still-life-talking-mw0000649645#userReviews

Gioia, T. (1997). *Historia del jazz.* Oxford University Press.

Pilhofer, M., y Day, H. (2010). *Teoría musical para dummies.* Barcelona, España: Grupo planeta.

compartido, B. (15 de Septiembre de 2014). *Afro-American Work Songs in a Texas Prison (1966) Documental [archivo de video]*. Obtenido de Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=eX4DYoLrCwMyab_channel=BluesCompartido

Bandcamp. (06 de Mayo de 2016). Obtenido de Bandcamp: https://daymearocena.bandcamp.com/album/one-takes

Jurek, T. (s.f). Obtenido de All music: https://www.allmusic.com/album/esperanza-mw0000784213

Brianza, A. (04 de Octubre de 2023). ¿Teoría o práctica? Sobre las definiciones que rodean a la investigación - creación. *Perspectivas metodológicas*, 5.

Añez, L. (31 de Julio de 2024). (M. A. Sanchez, Entrevistador)

Savino, G. (04 de Septiembre de 2024). (M. A. Sánchez, Entrevistador)

Kleon, A. (2022). *Roba como un artista.* Aguilar.

Berklee. (s.f). *Berklee college of music*. Obtenido de https://college.berklee.edu/people/esperanza-spalding

Metheny, P. (s.f). *Pat Metheny*. Obtenido de https://www.patmetheny.com/bio/

(s.f.).

# Anexos

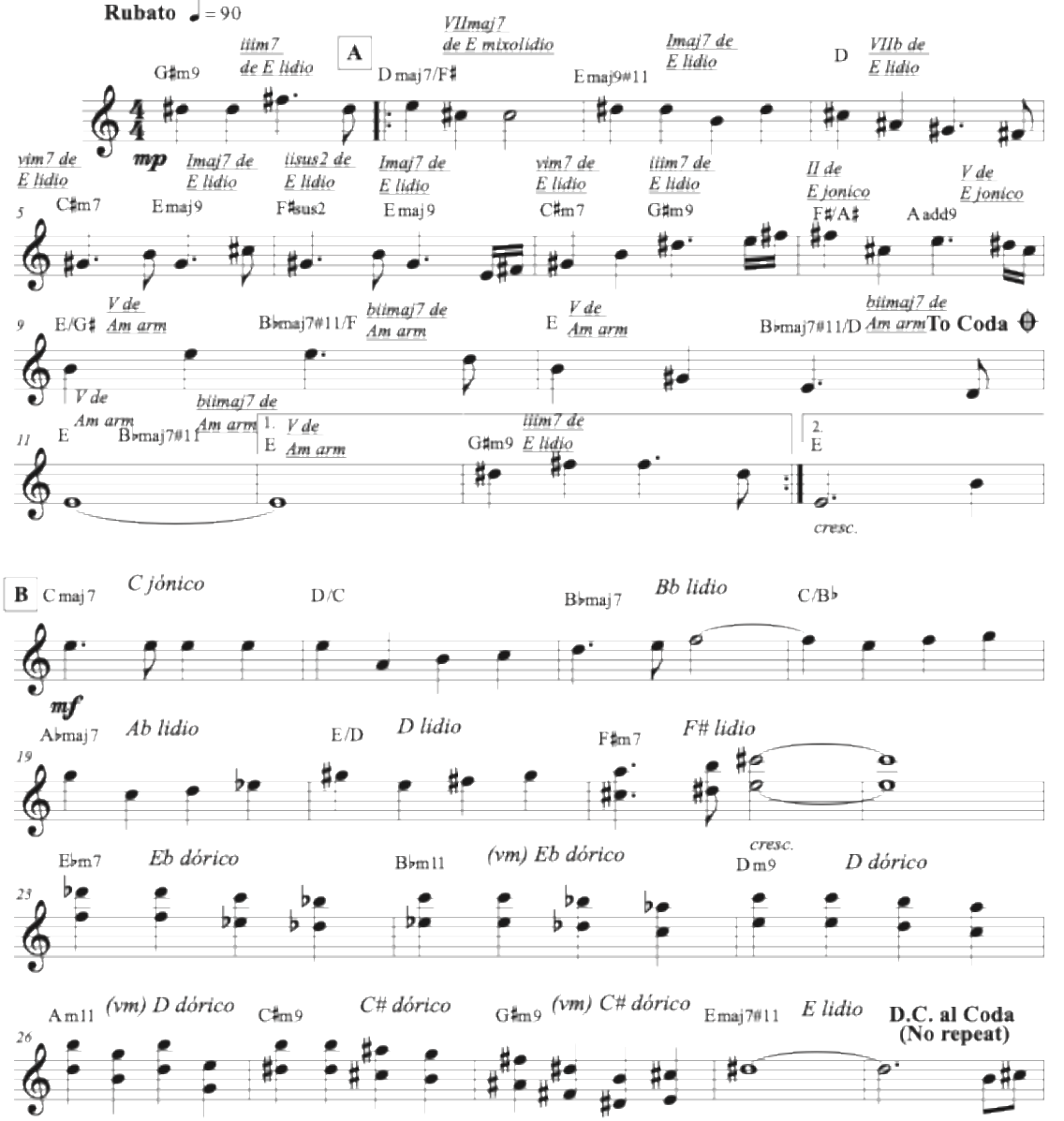
## Anexo 1 Transcripciones

# In her family

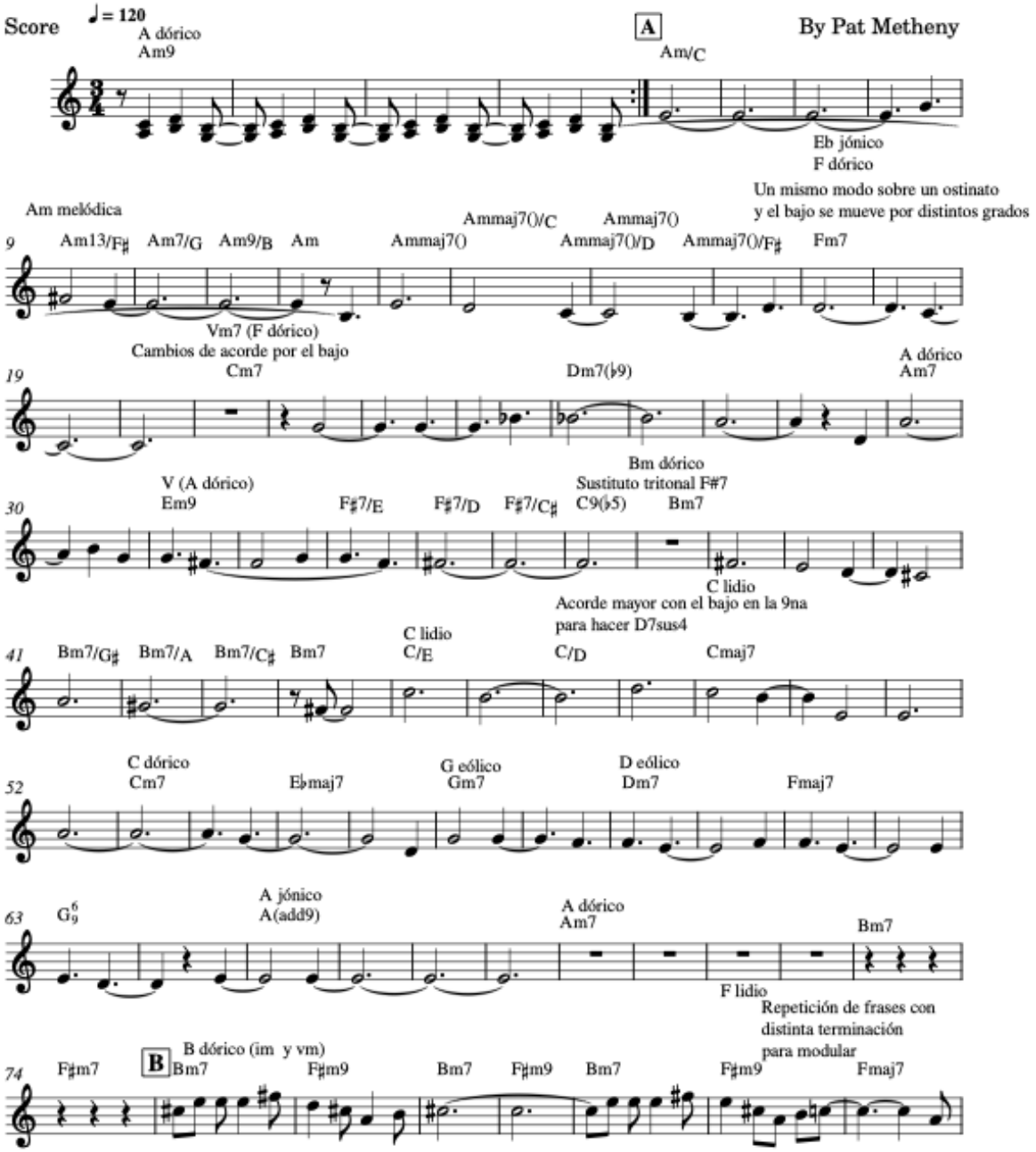
**Ballad**

**Rubato** ♩ = 90

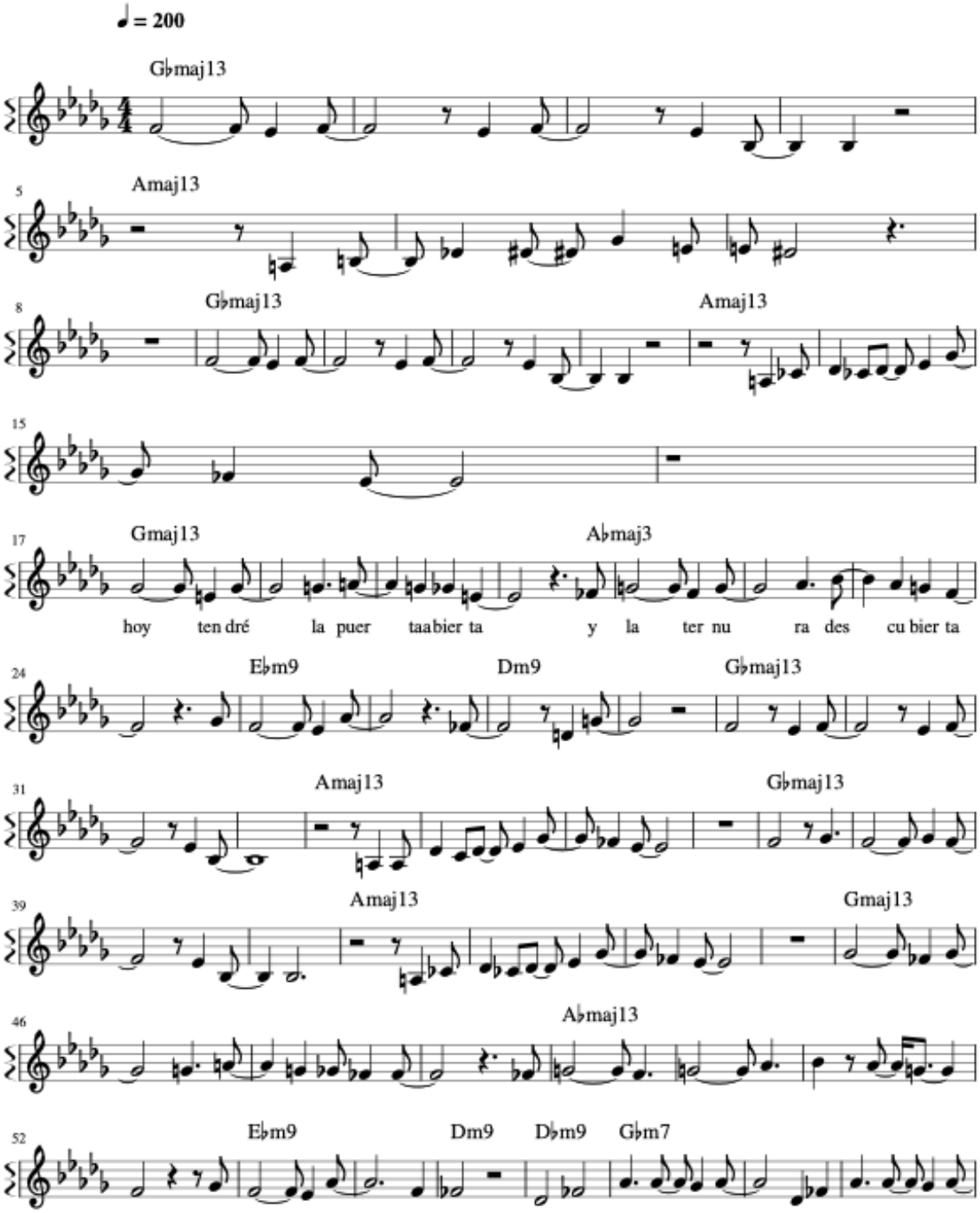
By Pat Metheny



# Minuano

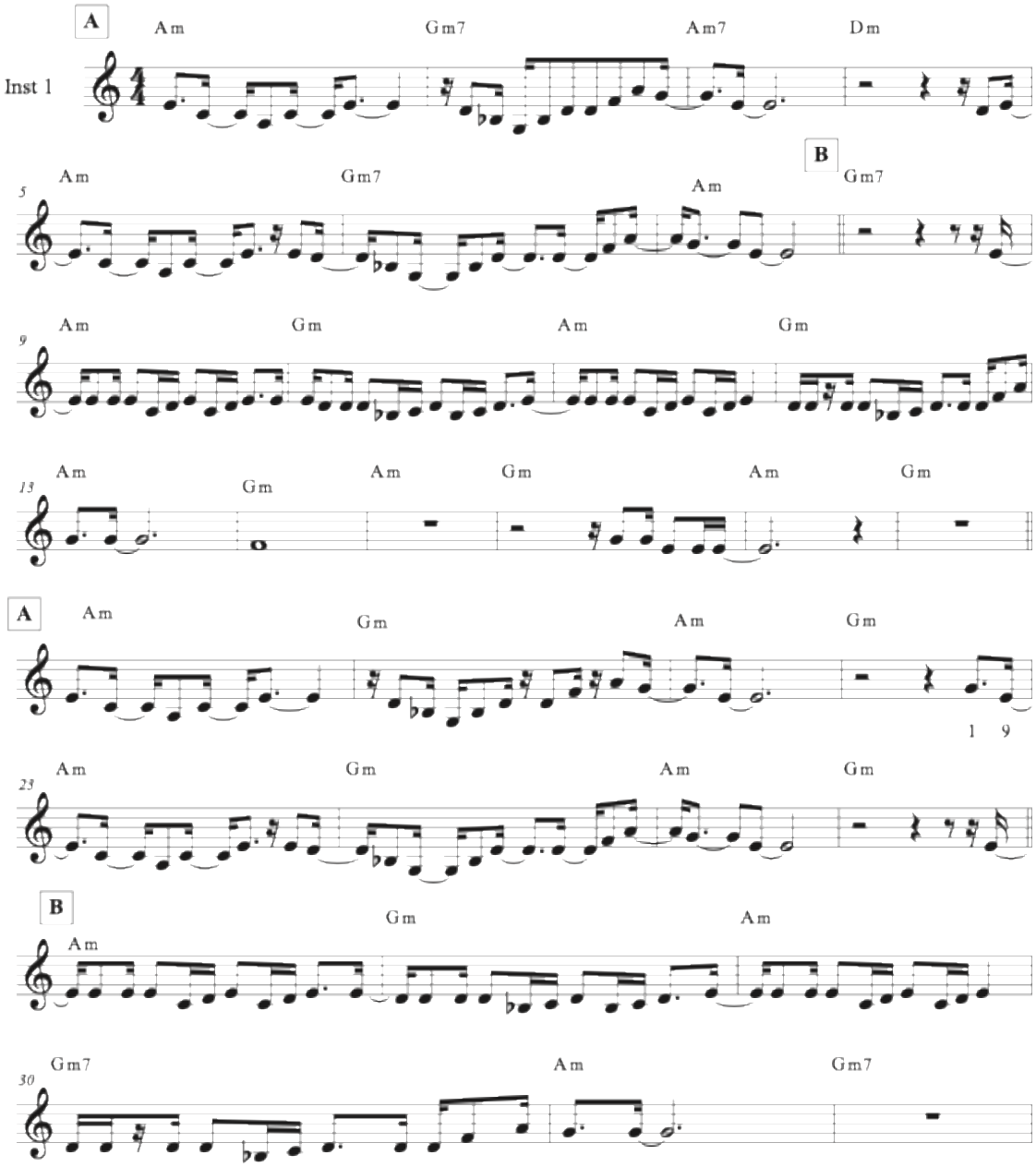

Score
♩ = 120
A dórico
Am9
A
Am/C
By Pat Metheny
Eb jónico
F dórico
Un mismo modo sobre un ostinato
y el bajo se mueve por distintos grados
Am melódica
9
Am13/F♯
Am7/G
Am9/B
Am
Ammaj7()
Ammaj7()/C
Ammaj7()
Ammaj7()/D
Ammaj7()/F♯
Fm7
Vm7 (F dórico)
Cambios de acorde por el bajo
19
Cm7
Dm7(♭9)
A dórico
Am7
Bm dórico
Sustituto tritonal F#7
V (A dórico)
30
Em9
F♯7/E
F♯7/D
F♯7/C♯
C9(♭5)
Bm7
C lidio
Acorde mayor con el bajo en la 9na
para hacer D7sus4
41
Bm7/G♯
Bm7/A
Bm7/C♯
Bm7
C lidio
C/E
C/D
Cmaj7
C dórico
52
Cm7
E♭maj7
G eólico
Gm7
D eólico
Dm7
Fmaj7
63
G6/9
A jónico
A(add9)
A dórico
Am7
Bm7
F lidio
Repetición de frases con
distinta terminación
para modular
B dórico (im y vm)
74
F♯m7
B
Bm7
F♯m9
Bm7
F♯m9
Bm7
F♯m9
Fmaj7

# Para el amor: Cantar



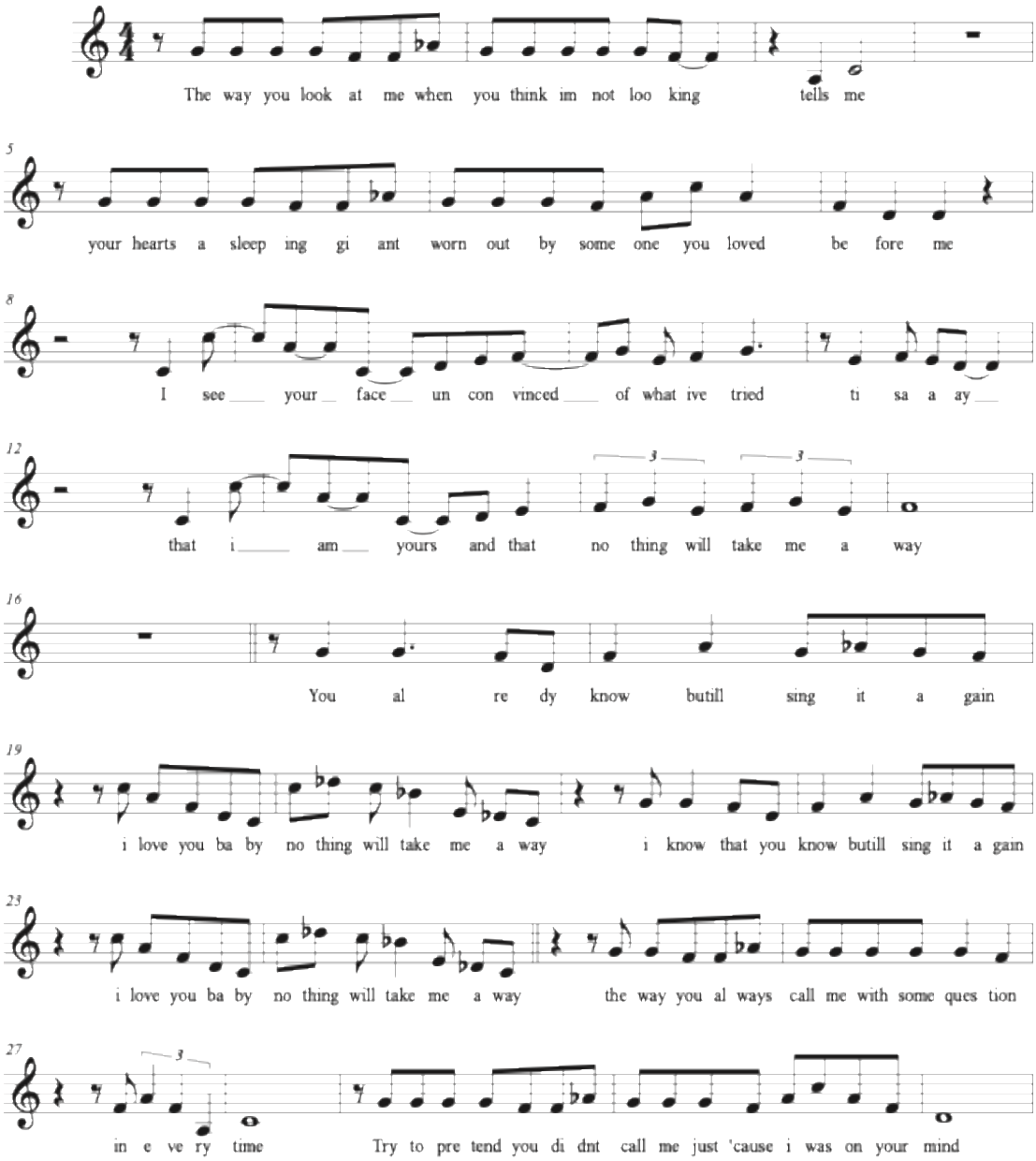
# El 456

Dayme Arocena



# I know you know

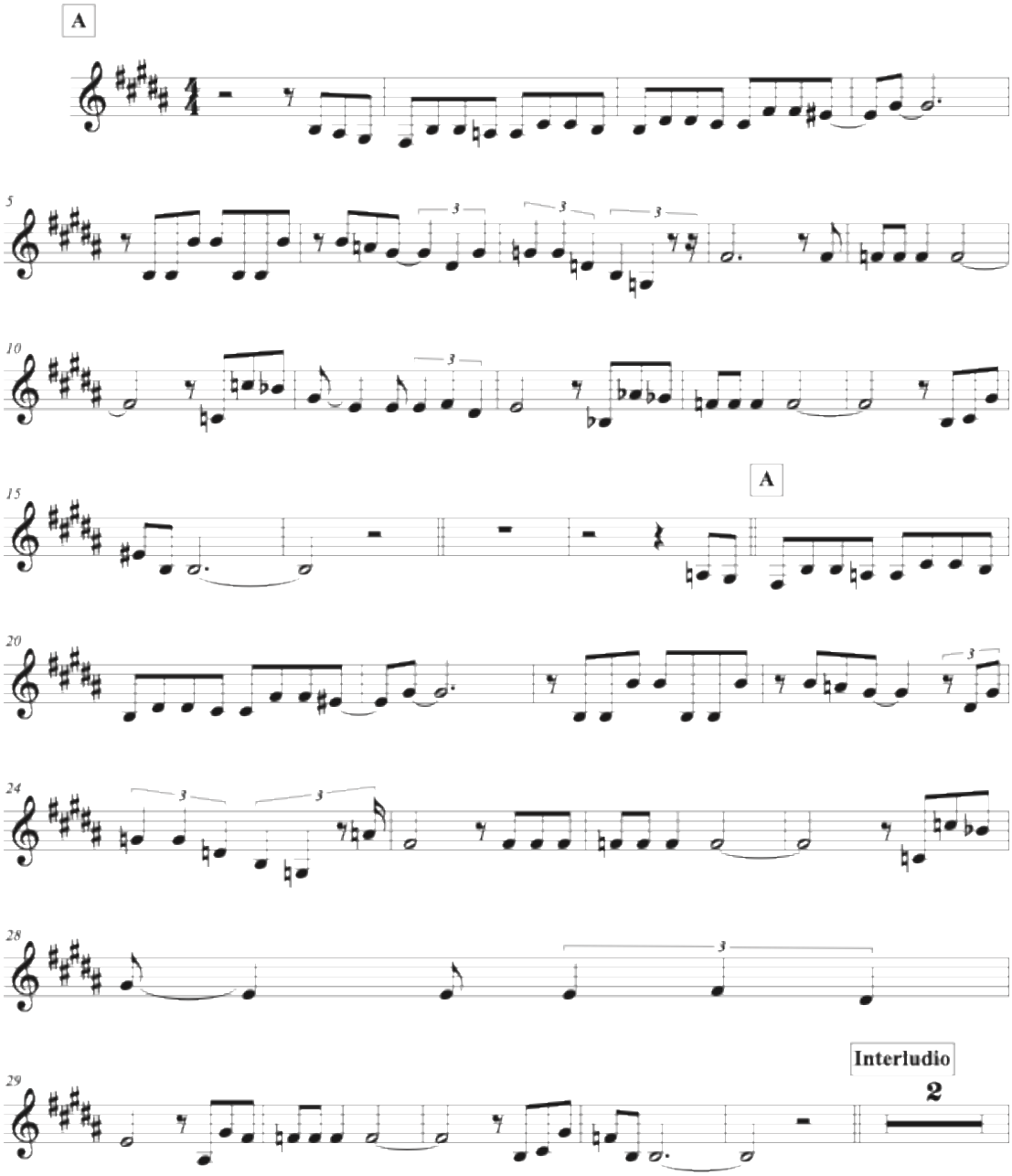
Esperanza Spalding
Transcrito por: Mariana Angarita



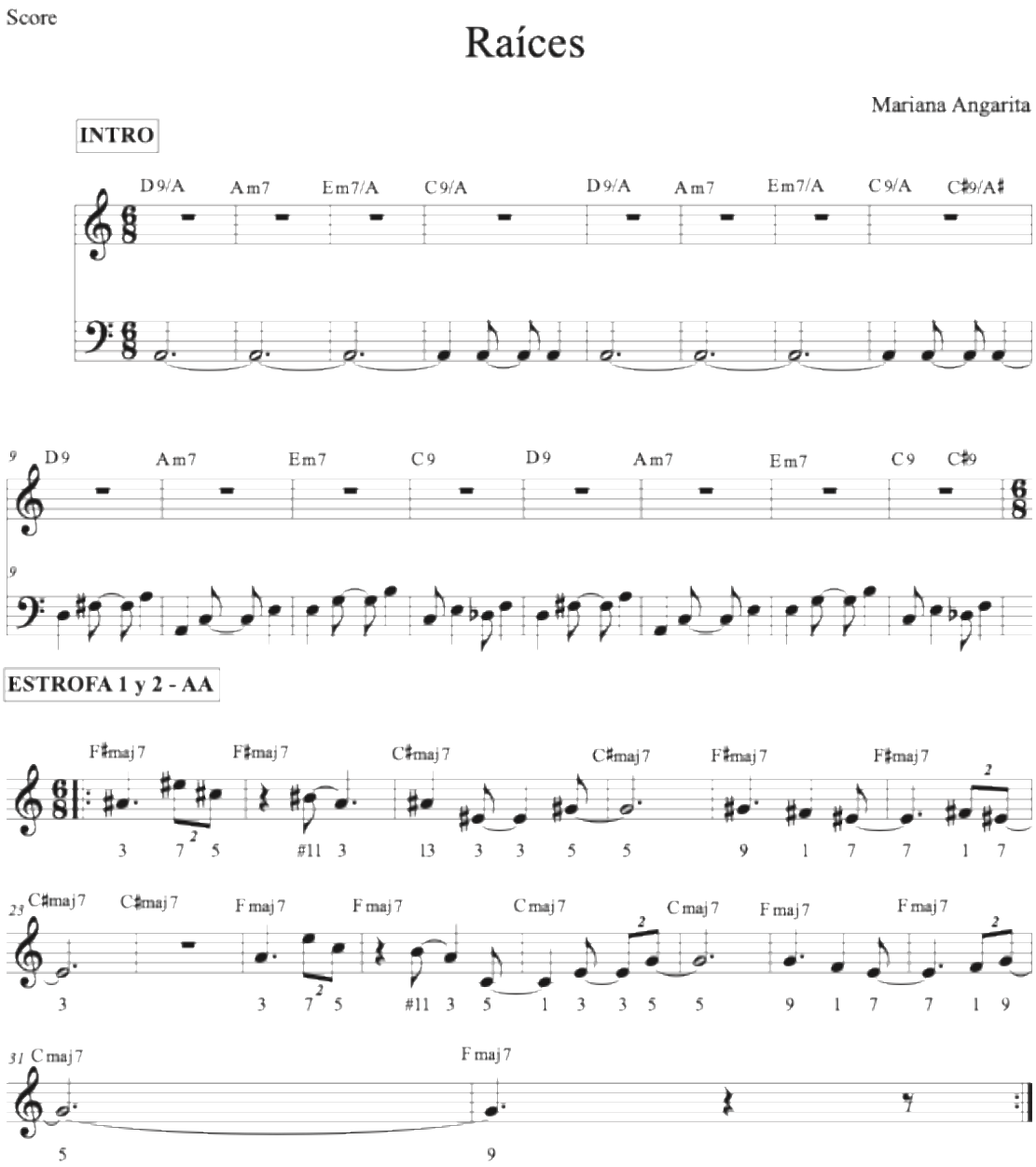
Score

# She got to you

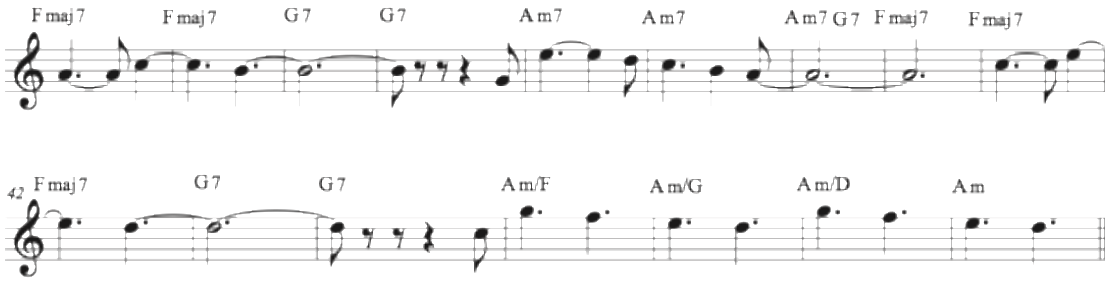
Esperanza Spalding



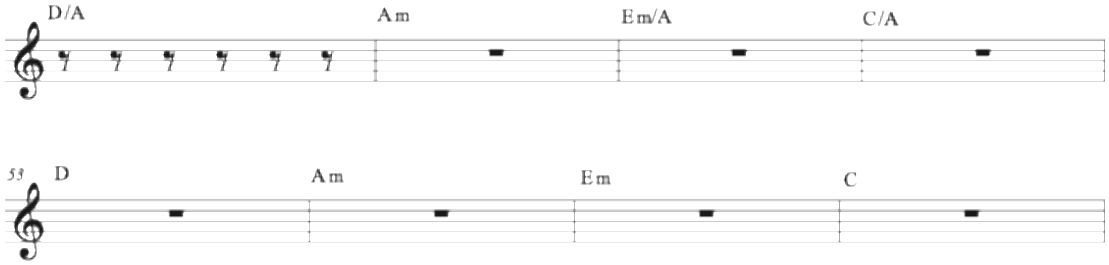
**Anexo *2* Partituras de las composiciones**



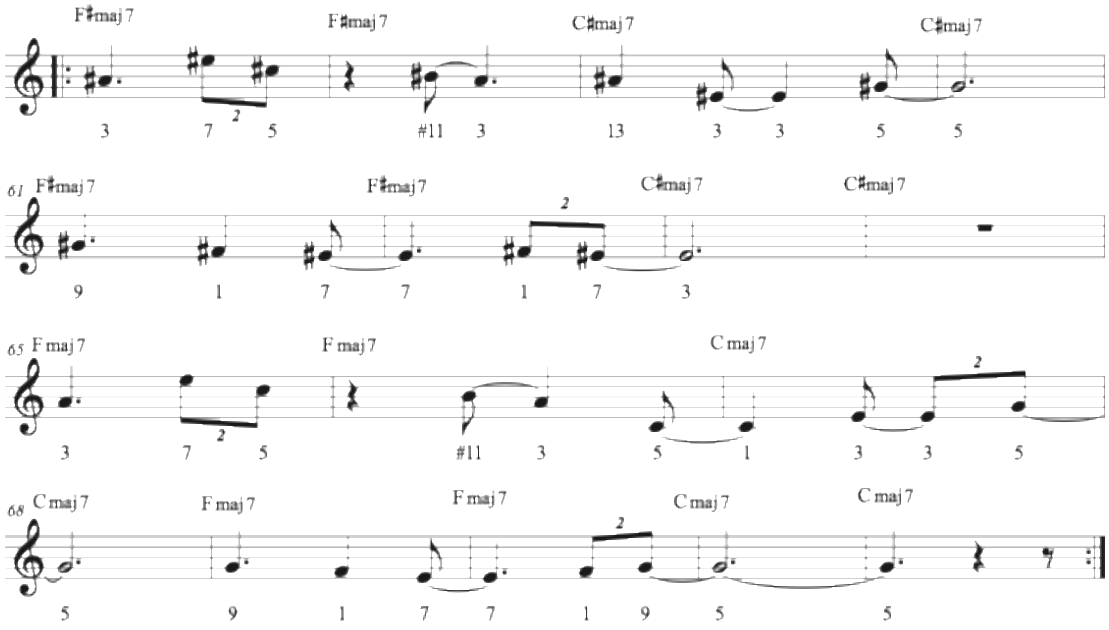
2 **CORO - B**

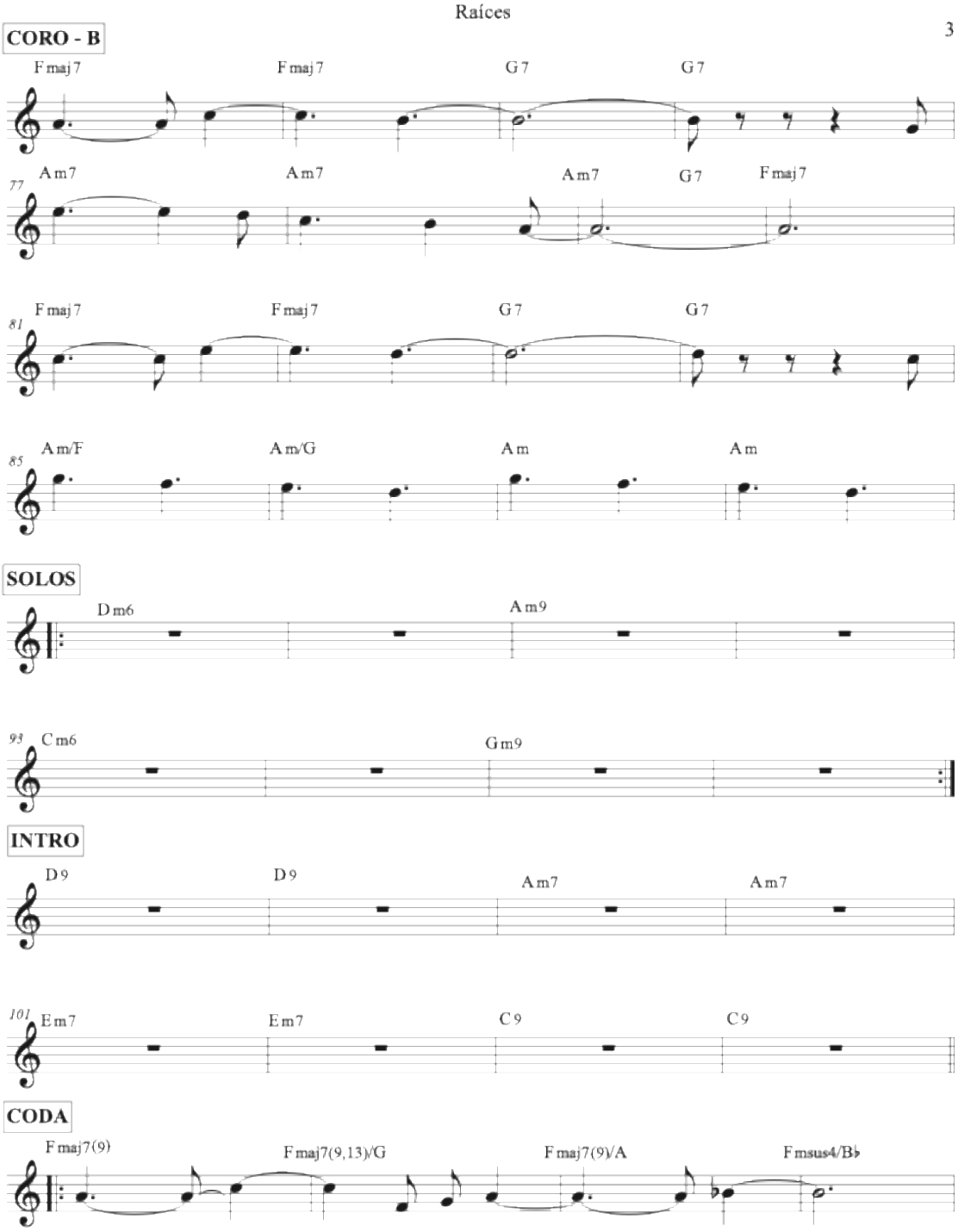


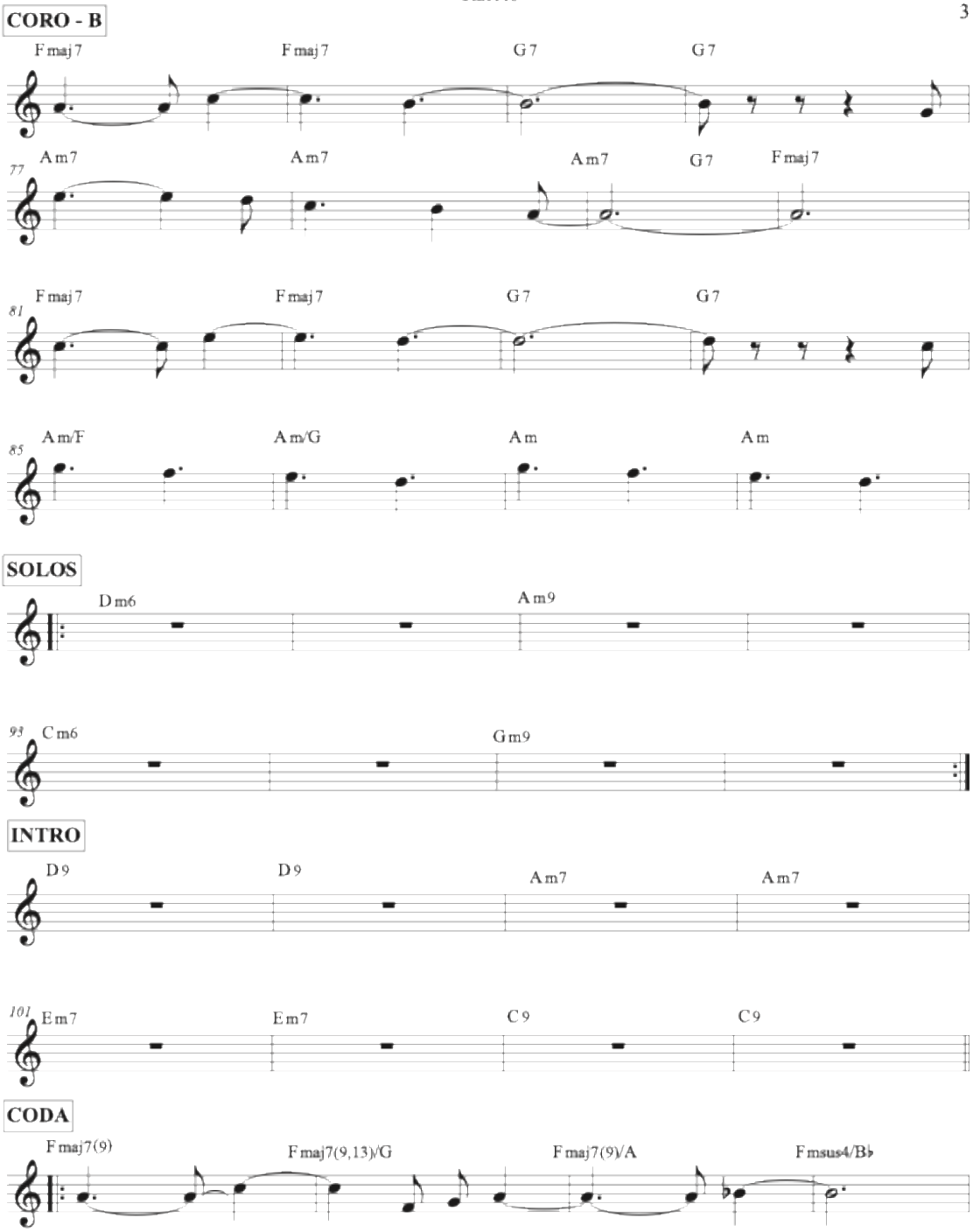

**INTRO**




**ESTROFA 3 y 4 - AA**

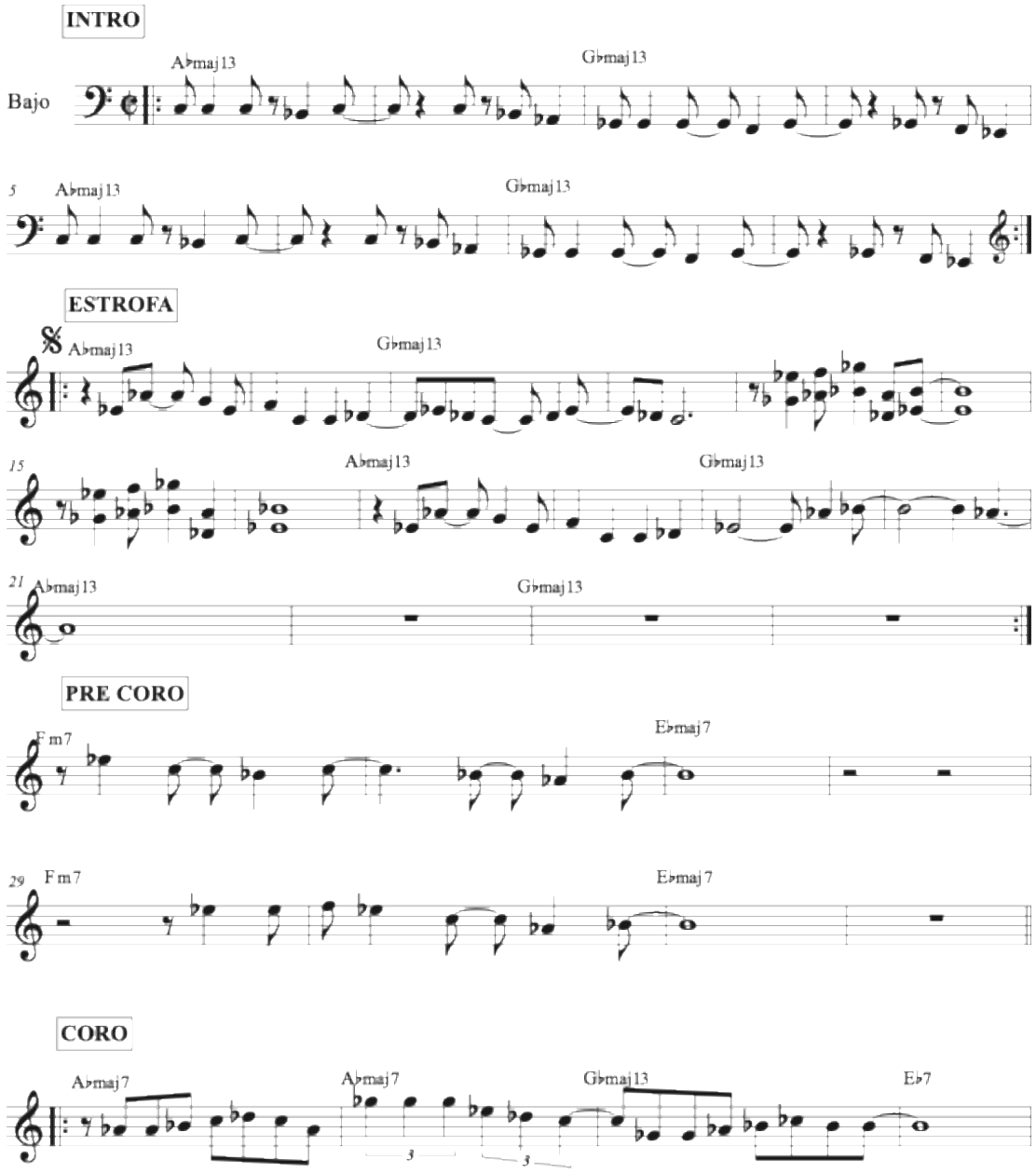


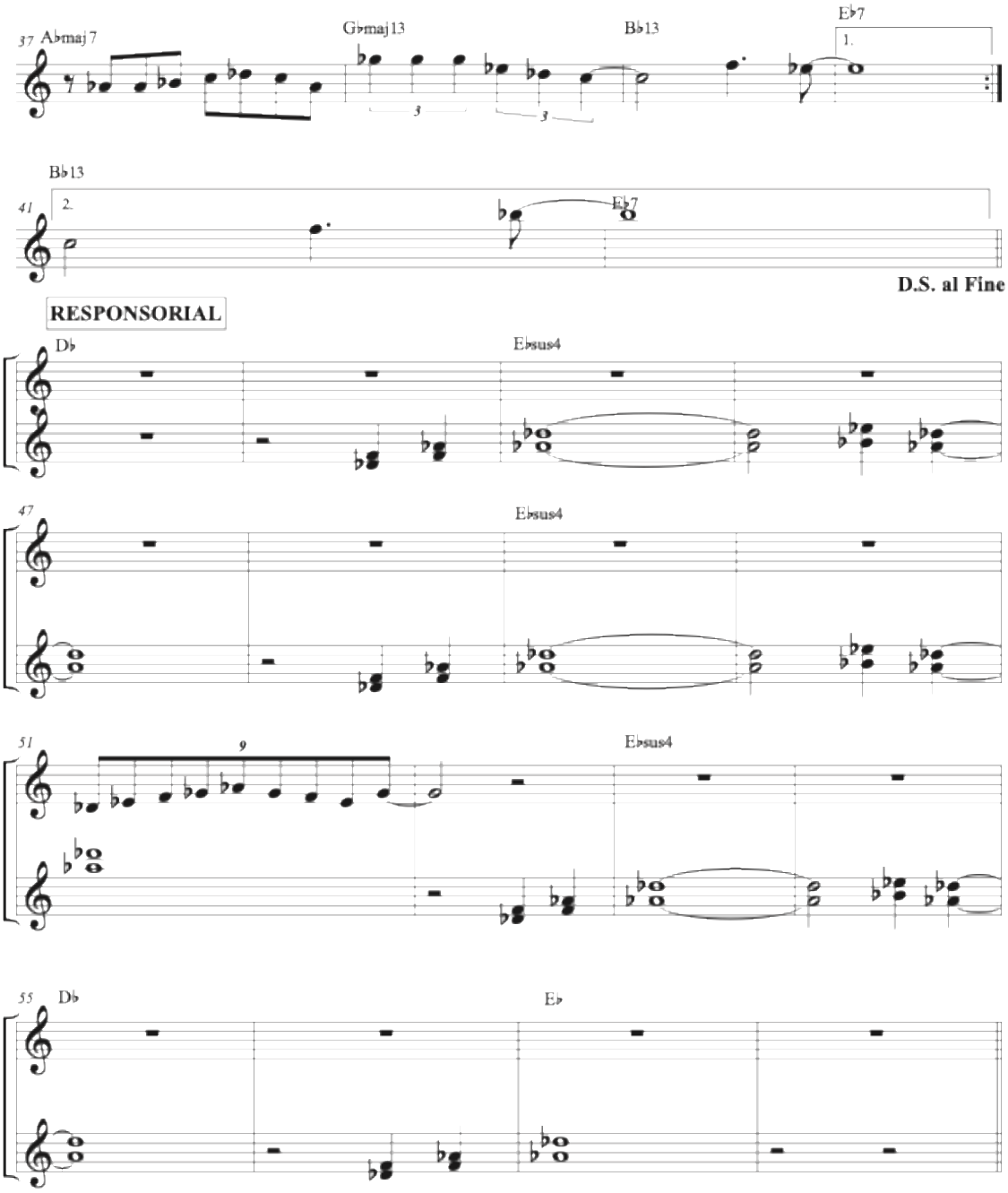

CORO - B
Fmaj7
Fmaj7
G7
G7
77
Am7
Am7
Am7
G7
Fmaj7
81
Fmaj7
Fmaj7
G7
G7
85
Am/F
Am/G
Am
Am
SOLOS
Dm6
Am9
93
Cm6
Gm9
INTRO
D9
D9
Am7
Am7
101
Em7
Em7
C9
C9
CODA
Fmaj7(9)
Fmaj7(9,13)/G
Fmaj7(9)/A
Fmsus4/B♭

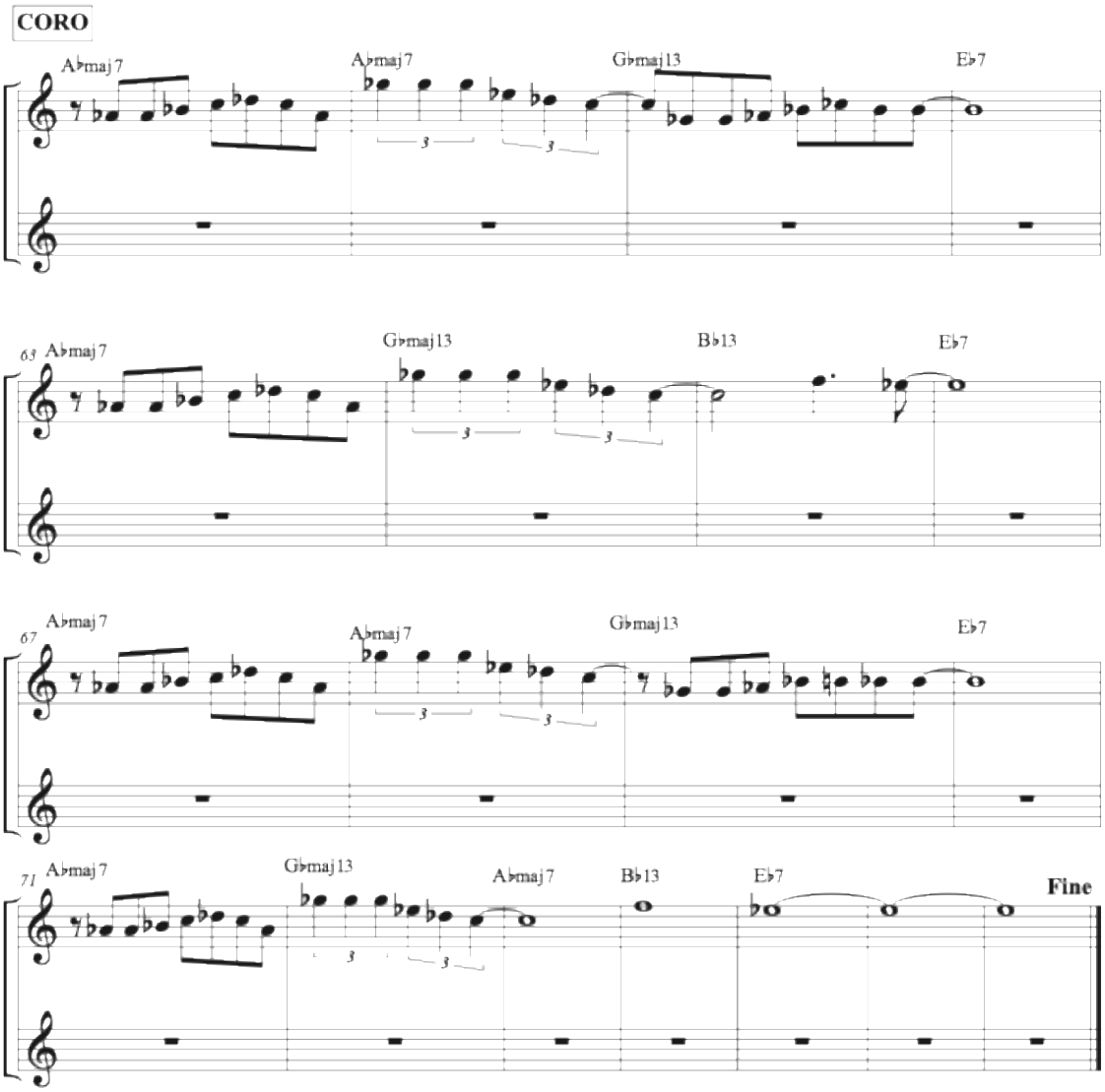

CORO - B
Fmaj7
Fmaj7
G7
G7
77
Am7
Am7
Am7
G7
Fmaj7
81
Fmaj7
Fmaj7
G7
G7
85
Am/F
Am/G
Am
Am
SOLOS
Dm6
Am9
93
Cm6
Gm9
INTRO
D9
D9
Am7
Am7
101
Em7
Em7
C9
C9
CODA
Fmaj7(9)
Fmaj7(9,13)/G
Fmaj7(9)/A
Fmsus4/B♭

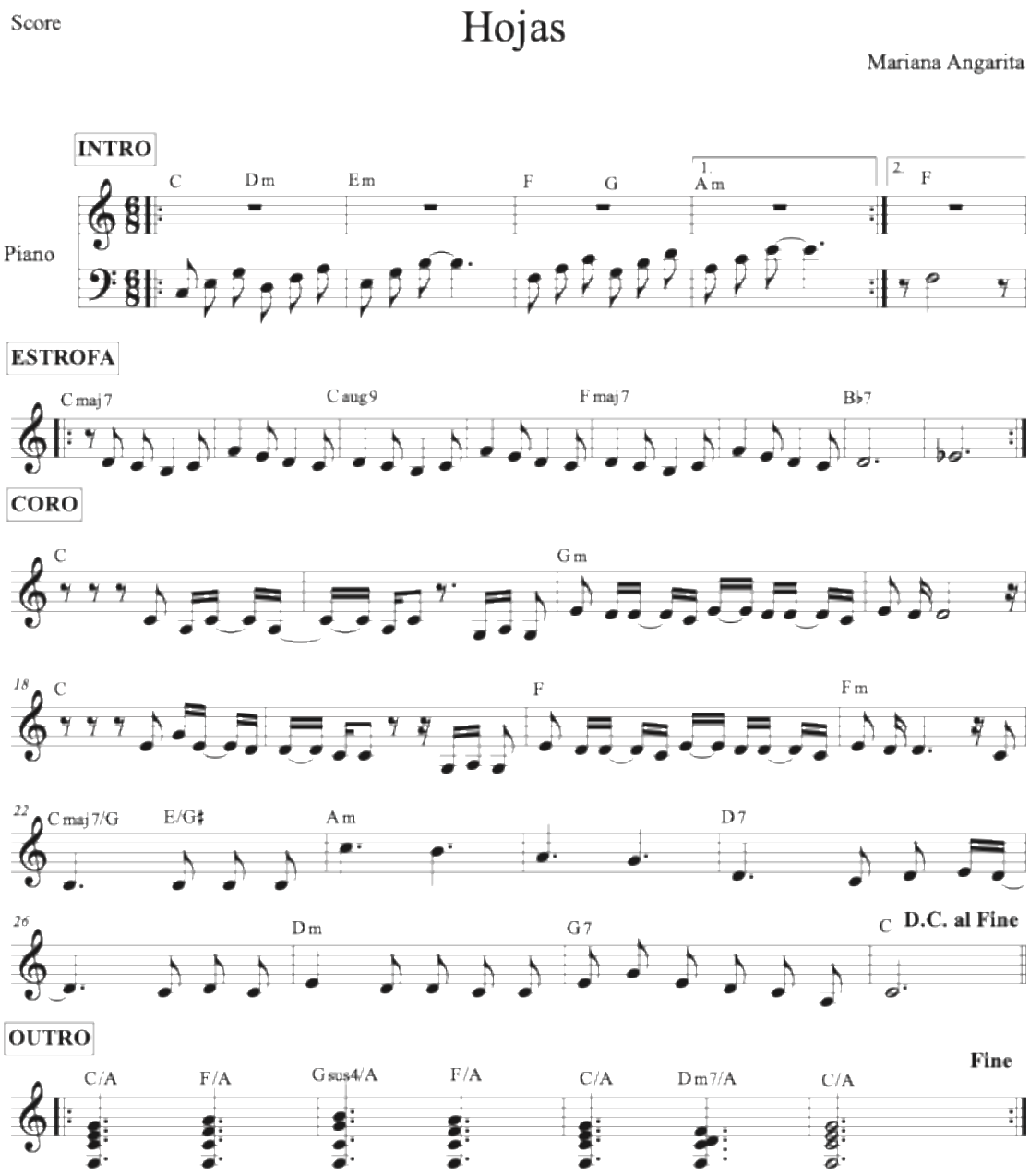
# Frutos

Mariana Angarita




37
A♭maj7
G♭maj13
B♭13
E♭7
1.
41
B♭13
2.
E♭7
D.S. al Fine
RESPONSORIAL
D♭
E♭sus4
47
E♭sus4
51
9
E♭sus4
55
D♭
E♭


CORO
A♭maj7
A♭maj7
G♭maj13
E♭7
63
A♭maj7
G♭maj13
B♭13
E♭7
67
A♭maj7
A♭maj7
G♭maj13
E♭7
71
A♭maj7
G♭maj13
A♭maj7
B♭13
E♭7
Fine




**Anexo 3 Audio de las composiciones**

https://drive.google.com/drive/folders/1xlqZnOj4IqvFqnG1BCAmYfYTJWUuqimp?usp=drive_link

**Anexo 4 Entrevistas**

**ENTREVISTA GINA SAVINO**

**Mariana:** 1. ¿Hace cuánto escribiste tu primera canción?

**Gina:** Hace mucho tiempo... Haciendo cuentas más o menos 20 años.

**Mariana: 2.** ¿Cómo compusiste esta primera canción?

**Gina:** Sentada en el piano, buscando primero unos acordes, una sonoridad con la que me sintiera cómoda. Quedándome en loop sobre un par de acordes que me gustaran empezaba improvisar melodías hasta que eso tomaba una forma concreta y me quedaba con algo que me gustara y así iba encontrando lo que podía ya corresponder a una parte A de una canción

Una vez tenía concreta esa parte A que podía repetirse de nuevo me iba a buscar unos nuevos acordes contrastantes con esa primera parte y al sentirme a gusto sentía cantando melodías, improvisando hasta encontrar unas que se ajustaran y dieran continuidad a lo anterior.

**Mariana:** 3. ¿Tenías algún referente claro para las primeras composiciones?

**Gina:** No tenía referentes de composición pero sí estaba clara la noción de estructura, pensar en una estructura ABA que viene mucho de la forma song característica del jazz, de las formas de standards que viene de una forma sonata que había estudiado.

**Mariana:** 4. ¿Sigues un proceso específico en cuanto a elementos musicales? 6. Tales cómo melodía, armonía y ritmo. ¿En qué momento viene cada elemento?

**Gina:** Sí, yo creo que normalmente parto de la armonía, el orden no es siempre el mismo, puede ser que me llegue una melodía a la cabeza y empiece a tararearla que en mi cabeza ya suena con algún tipo de piso, con un bajo o un armonía sugerida dentro de la melodía. Puede ser que la manera más frecuente es primero buscando una armonía, unos acordes que cuando me gusta como van funcionando casi que van en paralelo armonía y melodía. Pero he tenido momentos en los que pienso primero en una línea de bajo que sugiere un Groove.

**Mariana:** 5. ¿Qué tan importante fue la teoría musical al comienzo de tu proceso compositivo ¿Sigue siendo igual?

**Gina:** Definitivamente muy importante. Las bases teóricas que tuve siempre hacen eco cuando uno está con un instrumento. Me parece lindo componer desde la guitarra que es un instrumento que conozco menos y puedo visualizar menos las cosas. Porque me alejo precisamente de las nociones muy claras y obvias de la teoría y me hace simplemente poner los dedos y encontrar colores que desde la lógica de la teoría no siempre abordaría. Sin duda ha sido siempre fundamental para tener la posibilidad de ir a buscar un sonido que suena ya en mi cabeza y

acompañe por ejemplo una cadencia que quiero encontrar desde la melodía

**Mariana:** 6. Como cantante, ¿qué crees que puede jugar a favor y qué puede jugar en contra al momento de componer?

**Gina:** Es super valioso tener destrezas vocales porque tenemos una consciencia melódica que como describí antes, cuando yo improviso al aire, si hago una improvisación sin acompañamiento, esa melodía siempre esta acompañada de unos cambios armónicos que siento que escucho claramente en mi cabeza. Sin duda escuchar un armonía hace que sea muy fácil crear líneas melódicas que son coherentes a esa armonía. Eso hace que una parte del proceso en el que uno arma la composición se haga fácil y se haga eficaz. Entonces creo que ayuda un montón la consciencia de ser cantante.

**Mariana:** 7. ¿Cómo influye en la interpretación que las canciones sean propias? En comparación al cantar música de otros artistas

**Gina:** Se hace muy distinto. Creo que es lindo como uno va transformando sus propias composiciones a través del tiempo . la música de uno madura con uno. En paralelo cantar músicas de otros artistas hace que uno se pueda ver en la imaginación del otro. Hay músicas

tremendamente inspiradoras y que provocan unos espacios que normalmente no llegan a mi imaginación cuando me siento a componer, es un alimento precioso. Y por otra parte, hay una relación muy estrecha emocional con el momento en el que uno compuso y todas las sensaciones que y que involucraban ese estado, ese momento de la vida en el que uno tuvo esta inspiración o deseo de componer para decir algo o dejar algo allí en el espacio a disposición de la vida de los otros, de la escucha. Yo siento que componer una canción es como partir, entonces uno se saca eso del cuerpo y es un diamante muy lindo que tiene todas las fibras de uno pero que ya le entrego al mundo y va a tener vida propia.

**Mariana:** 8. ¿Tienes algún referente específico para cada uno de estos elementos: Melodía, armonía y ritmo?

**Gina:** Creo que me centraría en hablar sobre la música brasilera. El samba y la bossa nova me parece que tienen un ingrediente muy particular en el tratamiento melódico y la relación con las armonías y me gustaría incluir un amor enorme que siento por las zambas argentinas precisamente por esta misma razón. El tratamiento melódico que se da es un deleite para cantar precisamente por lo complejo en la creación de estas melodías que no suelen ser tan diatónicas sino que tienen intervalos grandes, saltos inesperados, llegadas a lugares armónicos menos

predecibles y me parece un elemento muy rico y disfrutable a la hora de abordar una canción de un artista como elemento de composición me parece super importante.

**Mariana:** 9. ¿Qué consejo le darías a un/a cantante que está empezando a componer sus canciones?

**Gina:** Creo que es muy importante transcribir las músicas que nos gustan. En la medida que yo analizo

las canciones que me conectan puedo comprender en detalle cuales son todos los elementos que hacen que esta música se conforme de esa manera y por tanto yo descubrir aquello que hace que vibre con ese tipo de relación entre el ritmo, armonía y melodía". Que me sucede a mí por ejemplo con las zambas argentinas. Cuando yo entro a estudiar de cerca una zamba como (canta) en esta canción hay dos puntos muy extremos en el registro. Cuando transcribes esta melodía puedes ir a un lugar y dos frases más adelantes ir a otro y contemplar que si bien podría escribir una melodía donde me mantengo en un lugar cómodo de mi registro para cantar con toda mi voz también puedo buscar momentos en donde puedo ir a los extremos y eso termina siendo un

elemento que le da mucha riqueza a la melodía. Mas allá de eso todo el tratamiento que hay

interválico que da una sensación de ir a unos lugares específicos de la armonía que hacen sentir cierto placer de llegar a esos lugares que bien pueden ser tensiones dentro del acorde o colores específicos de una parte de la armonía que no es tan predecible. En este ir profundo al análisis de músicas que me inspiran y me gustan voy a ir a descubrir todos los elementos que la constituyen y caracterizan esta música que me gusta.

Ese sería el consejo, ir a mirar muy de cerca otras músicas y profundizar en la improvisación y en esta escucha interna de estas melodías que se sugiere en mi oído, atender a la musa cuando aparece, esos momentos en donde hay inspiración y hacer juiciosamente el ejercicio de sentarse a componer aunque el resultado no sea la mejor composición que se ha hecho jamás. Mientras se toma una disciplina en el ejercicio de la composición hasta conseguir un banco de elementos más grande y más rico para llegar a acudir a estas composiciones.