LA PRODUCCIÓ DE *1969*

Composició, gravació i postproducció d'una cançó

Andrade Tarradas, Irina

Tutora: Elena Constans

2n de batxillerat B

INS Pere Alsius i Torrent

Curs 2019/20

AGRAÏMENTS

Aquest treball de recerca s'ha convertit probablement en el repte més gran que m'he proposat fins al moment. Tanmateix, no hauria pogut dur-lo a terme sense l'ajuda de totes aquelles persones que han aportat el seu granet de sorra perquè *1969* es pogués fer realitat. Primerament, m'agradaria donar les gràcies a en Ferran Orriols, el productor de *1969*, per la meravellosa feina feta i les hores que ha dedicat al projecte. També, agrair a tots els fantàstics músics amb els que he tingut la sort de comptar, ja que sense ells, aquest projecte no hauria agafat la forma que ara té. Especialment a la Clara Ibarz, que va fer que casa seva es convertís també en casa meva durant uns dies, on va acabar de sorgir la inspiració per compondre *1969.* Així doncs, gràcies Afra Tarradas, Arnau Grabolosa, Joel de Palau i Sara Oliver, sense la vostra dedicació aquest treball de recerca no hauria estat possible. També vull donar les gràcies a la Magalí Sare, en David Mauricio i en Joan Pons per dedicar una estona de les seves vides a contestar l'entrevista que els hi vaig fer, i també a en Jaume Figueras per ensenyar-me els Estudis Ground, casa seva, i delitar-me amb els seus coneixements durant la conversa que vam tenir. També donar les gràcies a en Jaume Vila, que m'ha ensenyat els coneixements necessaris per a poder fer una bona lletra d'una cançó. També vull donar les gràcies a la meva amiga Carla Félez, que m'ha ajudat moltíssim en el disseny de la caràtula de *1969* i a la Sandra Serrat per haver-me ajudat en la creació de la partitura i les particel·les. Finalment, m'agradaria donar les gràcies a l'Abdon Compta i en Marc Salvado, propietaris dels Estudis Santa Pau, que em van salvar el projecte en un moment de desesperació. A tots vosaltres, i tots aquells que heu escoltat *1969* i que heu contribuït a convertir-lo en un projecte de qualitat, moltíssimes gràcies.

Aquest treball va dedicat a tu, iaia, un exemple de superació i una font d'inspiració. Espero que, siguis on siguis, gaudeixis de 1969 tant com jo he gaudit component-la.

ABSTRACT

In our everyday life we listen to lots of songs. On the radio, on our smartphone, in the car, in the supermarket… Music is everywhere and just by pressing *play* we can listen to whatever we want. What makes me sad is that most of us aren't aware of the laborious work there is behind each song we listen to, in which the artist goes through thick and thin to transform his idea into a song ready to be record and published.

So, this research project studies the process of producing a song, from when it is written until it is ready to be released. With the research I have done and the previous knowledge I had, this project has allowed me to write my own song, *1969*, to record it and mix it. Producing *1969* hasn't been an easy assignment because of the complexity that a production process has: it takes a lot of time until you see the final result of your creation and it is difficult to coordinate the producer and all the musicians who take part in the project. Personally speaking, what I found the most difficult part of producing *1969* was composing, arranging and mixing it. This project has enriched me because I have learned lots of things I didn't know about the recording and the musical post-production. What is more, with the production of *1969* I have developed my creativity and my hearing too. Definitely, this project has helped me to grow "musically speaking" and has meant another step in the world of music to me.

Son muchas las canciones que escuchamos en nuestra vida cotidiana. En la radio, en el teléfono móvil, en el coche, en el supermercado… La música está en todas partes y tan solo con darle al *play* tenemos la posibilidad de escuchar la música que queramos. Lo que me pone triste es que la mayoría de nosotros no somos conscientes del laborioso trabajo que hay detrás de cada canción que escuchamos, en la que el artista se esfuerza al máximo para transformar su idea en una canción lista para ser grabada y publicada.

Así pues, este proyecto de investigación trata sobre el proceso de producción de una canción, desde que es escrita hasta que está lista para ser lanzada. Con la investigación llevada a cabo y los conocimientos que ya tenía, este proyecto me ha permitido componer mi propia canción, *1969*, grabarla y mezclarla. Producir

1969 no ha sido un trabajo fácil debido a la complejidad que todo proceso de producción conlleva: es mucho el tiempo que pasa hasta que no ves el resultado final de tu creación y además es difícil de coordinar el productor y todos los músicos que participan en el proyecto. Personalmente, los procesos que me han resultado más difíciles a la hora de producir *1969* han sido la composición, la instrumentación y la mezcla. Este proyecto me ha enriquecido mucho ya que he aprendido muchísimas cosas que no sabía acerca de la grabación y la postproducción. Además, con la producción de *1969* he conseguido desarrollar mi creatividad y mi oído. Definitivamente, este proyecto me ha ayudado a crecer "musicalmente hablando", significando, para mí, otro paso más en el mundo de la música.

ÍNDEX

1. Introducció 1

Part teòrica

2. La preproducció: composició musical 3

2.1 Què és una cançó 3

2.2 Format d'una cançó.....3

2.2.1 Parts d'una cançó.....3

2.2.2 Estructura d'una cançó.....5

2.3 La instrumentació 6

2.3.1 Conjunt instrumental 7

2.4 Gèneres musicals.....11

2.5 Lletra de la cançó 15

2.5.1 Nombre de síl·labes 15

2.5.2 La rima 18

2.5.3 El ritme 19

2.6 Conceptes de llenguatge musical.....21

2.6.1 El compàs 21

2.6.2 El tempo 23

2.6.3 Les alteracions 24

2.6.4 Les armadures 24

2.6.5 La tonalitat.....24

2.6.6 Les escales 26

2.6.7 Intervals.....27

2.6.8 Acords: tríades i quatríades 27

2.6.9 Cadències 29

2.7 Tessitura.....29

2.7.1 Veus 29

3. La gravació 31

3.1 Rols en un estudi de gravació 31

3.2 Material necessari 33

3.3 Sistemes de gravació 37

4. La postproducció.....38

4.1 Mescla 38
4.2 *Mastering* 39
Part pràctica
5. Procés de producció de *1969* 40
5.1 La idea 40
5.2 De la idea a la cançó 41
5.3 Gravació de la maqueta 42
5.4 Contacte amb els músics 45
5.5 Perfeccionament de la maqueta 45
5.6 Creació de la partitura i particel·les 47
5.7 Assajos 48
5.8 Gravació 48
5.9 Postproducció 51
5.10 Disseny de la caràtula 53
5.11 Publicació 59
6. Anàlisi de *1969* 60
6.1 Anàlisi musical 60
6.2 Anàlisi mètrica i rítmica 63
6.3 Comentari sobre el significat 66

7. Conclusions 68
8. Referències
8.1 Bibliografia 70
8.2 Webgrafia 70
8.3 Material audiovisual 73
Annexos 75

ÍNDEX D'IL·LUSTRACIONS

- Figura 1. Quartet de corda 8
- Figura 2. Orquestra de Cambra del Penedès 9
- Figura 3. Banda de música 9
- Figura 4. Musikene Big Band 10
- Figura 5. DAW: *Pro Tools* 33
- Figura 6. Interfícies d'àudio 34
- Figura 7. Micròfon de condensador 34
- Figura 8. Micròfon dinàmic 34
- Figura 9. Filtre antipop 34
- Figura 10. Auriculars tancats 35
- Figura 11. Auriculars oberts 35
- Figura 12. Monitor d'estudi 35
- Figura 13. Trampa de greus 36
- Figura 14. Panell acústic 36
- Figura 15. Difusor 36
- Figura 16. Pantalla antireflexions 36
- Figura 17. Controlador MIDI 37
- Figura 18. Equalitzador hardware 38
- Figura 19. Logo *GarageBand* 42
- Figura 20. Bateria de sessió virtual *GarageBand* 43
- Figura 21. Guitarra de software *GarageBand* 43
- Figura 22. Teclat (clarinet) *GarageBand* 44
- Figura 23. *Fade out* a *GarageBand* 44
- Figura 24. Pistes de la maqueta a *GarageBand* 44
- Figura 25. Partitura *1969* a *musescore* 47
- Figura 26. En Ferran i la Clara a l'estudi de gravació de l'Espai Marfà . 49
- Figura 27. La Sara gravant la bateria a l'Espai Marfà. 49
- Figura 28. La Clara gravant el trombó als Estudis Santa Pau 50
- Figura 29. L'Arnau gravant la guitarra als Estudis Santa Pau 51
- Figura 30. Jo gravant els *shakers* als Estudis Santa Pau. 51
- Figura 31. Mescla de *1969* amb el Logic Pro X 53

- Figura 32. Esbós fet amb l'*iPad* de la caràtula de *1969*..... 53
- Figura 33. Esbós disseny 1..... 54
- Figura 34. Esbós disseny 2..... 54
- Figura 35. Esbós disseny 3..... 54
- Figura 36. Esbós disseny 4..... 54
- Figura 37. Esbós disseny 5..... 54
- Figura 38. Esbós disseny 6..... 54
- Figura 39. Esbós disseny 7..... 54
- Figura 40. Esbós disseny 8..... 54
- Figura 41. Disseny 1 fet amb ordinador..... 55
- Figura 42. Representació d'un eclipsi de lluna 56
- Figura 43. Disseny 3 fet amb *GIMP 2*..... 57
- Figura 44. Disseny 5 fet amb *GIMP 2*..... 57
- Figura 45. Disseny 6 fet amb *GIMP 2*..... 57
- Figura 46. Disseny 7 fet amb *GIMP 2*..... 57
- Figura 47. Disseny 8 fet amb *GIMP 2*..... 57
- Figura 48. Adhesius de les missions *Apollo* de la NASA..... 58
- Figura 49. Caràtula de *1969*..... 59
- Figura 50. Magalí Sare 79
- Figura 51. Joan Pons (El petit de Cal Eril)..... 82
- Figura 52. David Mauricio..... 84
- Figura 53. Jaume Figueras..... 87
- Figura 54. Estudis Ground..... 89

1. INTRODUCCIÓ

Música, música i més música. La meva vida sempre ha estat envoltada de música. “Sense la música, la vida seria un error”, va dir el filòsof alemany Nietzsche. I és ben veritat, ja que sense la música, tot allò que he viscut no hauria estat el mateix. Ja abans de néixer, dins de la panxa de la meva mare escoltava el “Baby Bach”, un CD de música clàssica per a nens petits. I gràcies a petits detalls com aquest, els meus pares han aconseguit que jo, la seva filla, estimi tant la música com ho fan ells. Canto des de ben petita i amb tan sols 3 anys vaig demanar als reis mags que em portessin una guitarra. Aquell mateix any vaig començar classes de música de forma més lúdica i als 7 anys em vaig iniciar al llenguatge musical. Al cap d’un any vaig començar classes de piano i l’any 2016, amb 15 anys, vaig decidir que volia estudiar cant modern per tal de formar-me i adquirir nous coneixements en aquell àmbit. I avui estic aquí, decidida a fer un treball de recerca sobre la música, que com heu pogut veure, ha estat i és una peça clau a la meva vida.

Així doncs, aquest treball de recerca està dedicat a la producció d’una cançó, des de que es compon fins que surt a la llum. A través d’aquest treball de recerca vull adquirir nous coneixements musicals, però també coneixements sobre la postproducció, és a dir, sobre la mescla i el *mastering*, processos aliens per mi fins aleshores però que sense els quals, la música que l’artista ha compost mai podria arribar a ser un producte amb sentit.

El treball consta d’una part teòrica, en la que s’explica quins són els tres processos bàsics en la producció d’una cançó i en què consisteixen; una part pràctica, on s’exposa el procés seguit a l’hora de produir *1969*, la cançó que he compost, i se’n fa una anàlisi musical i mètrica. Finalment, s’hi troben els annexos, en els que hi ha un glossari del vocabulari tècnic emprat, que està constituït per totes les paraules pintades de color blau al llarg del treball, entrevistes fetes a cantautors i al propietari dels *Estudis Ground*, la partitura i particel·les de la cançó, entre altres informacions que amplien el treball.

Aquest treball té per objectiu conèixer els tres processos fonamentals a l’hora de produir una cançó (la composició, la gravació i la postproducció), per posteriorment, produir la meva pròpia creació. El meu principal objectiu, doncs,

és compondre una cançó, fent-ne la lletra i la música. Tanmateix, no vull que el meu treball es basi només en això, sinó que també m'agradaria enregistrar el tema per tal de que posteriorment pugui ser publicat a les plataformes digitals i així poder veure tota la feina que hi ha darrere de la música que escoltem, que precisament no és poca. D'aquesta manera, la cançó que compongui no serà només meva, sinó que "serà de tothom qui l'escolti", de manera que s'hi pugui sentir identificat, i fins i tot plorar o riure amb ella. És a dir, m'agradaria que la cançó resultant estigui a l'abast de tothom i així sentir una petita part de mi en tots aquells que premin el *play*, disposats a escoltar el producte final del meu treball de recerca.

Em prenc aquest treball de recerca com un repte personal, ja que mai m'havia atrevit a compondre una cançó pel fet de que no em sentia preparada. Gràcies als conceptes que aprendré o que acabaré de consolidar, crec que seré capaç d'assolir-lo. Un altre dels objectius d'aquest treball, és desenvolupar la meva creativitat d'una forma que mai havia fet abans i així descobrir quins són els meus límits a través de la música com a mitjà d'expressió. D'altra banda, el treball també em permetrà tenir una visió més global del món de la música, i no només veure quina és la feina del cantautor, que en certa manera ja és la que coneixia, sinó la de totes les persones que treballen en una cançó per tal de que aquesta pugui arribar a ser publicada. Finalment, aquest treball també em servirà per introduir-me una mica més en el món de la música i veure si realment aquest és el camí que vull seguir de forma professional.

PART TEÒRICA

2. LA PRE-PRODUCCIÓ: COMPOSICIÓ MUSICAL

«*La composició musical és l'art que té per objectiu la creació d'obres musicals*[1].»

2.1 QUÈ ÉS UNA CANÇÓ

«Composició musical destinada a ésser cantada a una o més veus, generalment en vers, i sovint amb acompanyament instrumental.»[2]

«Composició musical amb text versificat, a una o més veus i sovint amb acompanyament instrumental.»[3]

Amb aquestes dues definicions podem veure clarament que allò que diferencia una cançó de qualsevol altra composició musical és el fet de ser cantada, tan sigui a una o més veus. Per tant, ser cantada és un requisit fonamental per a la que serà la meva composició.

2.2 FORMAT D'UNA CANÇÓ

Les cançons normalment segueixen uns patrons determinats pel que fa a l'estructura i a les parts que la formen. Tot i que en el moment de compondre, la majoria d'artistes no tenen en compte que han de seguir una estructura i que la seva cançó ha de constar d'unes parts determinades, inconscientment, en la peça final es veu reflectit aquest ordre. Si no s'estructurés mínimament la cançó, aquesta no tindria cap mena de sentit i això faria que no ens fos agradable escoltar-la.

2.2.1 PARTS D'UNA CANÇÓ

Les cançons, igual que les històries, consten de 3 parts principals que constitueixen el cos de la peça:

- **Estrofa (*verse*):** és una secció que es troba múltiples vegades en una cançó. Té la mateixa melodia, a excepció d'alguna petita variant que pugui tenir, però diferent lletra. Cada estrofa que llegim ens dona més informació sobre la història que ens explica l'autor a través de la cançó. Si prenem

[1] *Viquipèdia*, "composició musical", https://ca.wikipedia.org/wiki/Composici%C3%B3_musical
[2] *DIEC2*, "cançó", https://dlc.iec.cat/results.asp
[3] *Enciclopèdia.cat*, "cançó", https://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0087756.xml

com a estàndard una cançó amb una durada d'uns 3 o 4 minuts, les estrofes d'aquesta no haurien de durar més d'1 minut.

- **Tornada (*chorus*):** aquesta secció és el clímax de la peça. Sol incloure la idea principal de la cançó i sovint dona lloc al títol. Es repeteix al llarg de la cançó i normalment és molt similar cada vegada que apareix. És a dir, tant la melodia com la lletra rarament canvien en la tornada d'una cançó.

- **Pont (*bridge*):** és una part de la cançó que porta a una altra. La lletra és diferent de la de l'estrofa i la tornada i la música pateix algunes variacions també. Normalment comença amb un acord diferent del que comença l'estrofa i la tornada. Té la funció de contrastar amb la resta de la cançó.

Una cançó també consta d'altres parts. Potser aquestes no són tan fonamentals com les ja mencionades, però sí que algunes d'aquestes són molt importants per tal de dur a terme una bona composició. Aquestes són les següents:

- **Introducció (*intro*):** es troba a l'inici de la cançó i ens informa de l'estil i les característiques que tindrà la peça, com ara el to, el tempo, el ritme i fins i tot la seva energia i actitud. Sovint és la mateixa música que la del vers o la tornada però sense estar cantada. Tanmateix, no sempre la melodia de la introducció la trobarem posteriorment a la cançó. La funció d'aquesta secció és crear interès per escoltar la resta de la composició. Normalment, aquesta té una durada de 4 compassos.

- ***Pre-chorus*:** com bé ens indica el nom, és la part que precedeix la tornada. La intensitat i l'energia de la cançó van augmentant en aquesta secció per tal de finalitzar i donar pas a la tornada. Normalment tots els "pre-chorus" d'una cançó tenen la mateixa lletra.

- **Interludis:** és molt semblant al pont. Són seccions que connecten dues parts de la cançó i que ens recorden a la introducció o al final. La majoria són instrumentals i no vocals. Fins i tot, hi ha interludis simplement rítmics.

- **Solo instrumental**: és una secció instrumental en la qual un instrument realitza les frases melòdiques.

- ***Outro*:** és el final de la cançó. En molts casos és semblant a la introducció de la cançó i té la funció de concloure-la.

2.2.2 ESTRUCTURA D'UNA CANÇÓ

No totes les cançons segueixen un mateix patró, però sí que moltes d'elles estan basades en una estructura comuna. L'estructura més senzilla, la qual és l'esquelet de moltes cançons, és l'estructura ***verse-chorus***, que traduïda al català seria "estrofa-tornada". La forma més típica d'aquesta estructura seria la següent:

ESTROFA	TORNADA	ESTROFA	TORNADA	PONT	TORNADA

Aquesta estructura, però, pot tenir moltes variants. Tot i això, sempre es mantenen les dues seccions que es van alternant: l'estrofa i la tornada. En aquesta estructura s'hi pot afegir qualsevol de les parts que ja s'han mencionat en l'anterior apartat.

Una de les variacions que podria presentar l'estructura seria l'ampliació de la cançó a còpia d'afegir més estrofes i, per conseqüent, més tornades. El que aconseguiríem amb aquesta variació, seria allargar la duració de la peça.

Moltes cançons afegeixen una introducció o bé una versió prèvia de la tornada que funciona com a introducció a l'inici de la cançó.

INTRO	ESTROFA	TORNADA	ESTROFA	TORNADA	(…)

Altres, per concloure la cançó d'una manera diferent a la tornada, afegeixen un *outro* a aquesta estructura.

(…)	ESTROFA	TORNADA	PONT	TORNADA	OUTRO

També s'hi pot afegir un solo instrumental després del pont o bé aquest pot substituir-lo. En algunes cançons, també, l'estrofa i la tornada estan separades per una secció anomenada *pre-chorus*.

Aquestes serien només algunes de les moltes variacions l'estructura *verse-chorus* pot presentar.

2.3 LA INSTRUMENTACIÓ

La composició és un procés creatiu que es pot dur a terme de moltes maneres diferents. A l'hora de crear una cançó, hi ha qui comença escrivint una lletra i després en fa la música, hi ha qui fa aquest procés a la inversa, d'altres que ho fan tot a la vegada... El que sí que s'acostuma a fer igual, però, és realitzar la primera versió de la cançó amb un sol instrument, que normalment és el piano o la guitarra, els quals permeten acompanyar la veu fàcilment. Un cop es té aquesta primera versió feta, amb la lletra acabada i ben estructurada, són molts els artistes que opten per afegir-li més instruments. Aquest procés, doncs, és el que denominarem instrumentació.

Més concretament, la instrumentació és el procés d'escriure per a un determinat conjunt instrumental una música que en principi no ha estat pensada per a cap tipus específic de conjunt. Fins i tot, podríem arribar a parlar d'instrumentació com una opció feta pels intèrprets per a una actuació en particular.

A vegades, però, s'utilitza la paraula instrumentació com a sinònim d'orquestració de forma errònia. Aquesta juxtaposició es va manifestar per primer cop l'any 1844 en el *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*[4]. L'orquestració consisteix en escriure música per a orquestra o bé adaptar per a orquestra una obra originàriament escrita per a un instrument solista o un grup més petit d'instruments. La instrumentació, en canvi, és un terme més general, dintre del qual hi trobaríem el concepte orquestració, que al cap i a la fi és un tipus específic d'instrumentació.

[4] ***Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*** és una obra de teoria musical publicada per Hector Berlioz l'any 1844 en la que el compositor tracta sobre els diferents instruments de l'orquestra, les seves corresponents característiques i les diverses maneres de combinar-los entre sí a l'hora de compondre.

Per tal d'escriure per a un instrument, el compositor o arranjador ha de conèixer les propietats de l'instrument, com ara:

- El timbre o timbres particulars de l'instrument.
- Les limitacions de la tècnica de reproducció (ex. la durada de la respiració).
- La "dificultat" d'execució de la música d'aquest instrument en particular (ex. les notes repetides són més fàcils de tocar al violí que el piano; mentre que les trilles[5] són relativament fàcils a la flauta, però extremadament difícils al trombó).
- La disponibilitat de tècniques o efectes especials com ara el glissando o el pizzicato.
- Les convencions de notació per a l'instrument (ex. la notació de bateria és totalment diferent de la de piano).

2.3.1 CONJUNT INSTRUMENTAL

Un cop tenim la cançó feta, amb la seva melodia i lletra corresponent, el que hem de fer, és pensar amb quin tipus de formació volem tocar-la. És a dir, l'hem d'instrumentar per al conjunt que nosaltres creiem adient a la peça. Un conjunt instrumental, doncs, és una agrupació formada per dues o més persones que interpreten, a través de la veu i / o instruments musicals, obres musicals pertanyents a diferents gèneres i estils. Depenent de l'estil de música que es vulgui tocar, doncs, la formació que l'interpretarà serà una o altra. La varietat de conjunts instrumentals existents és immensa, però aquests són els principals:

En la **música clàssica** hem de distingir:

- **Conjunt de cambra**[6]: són agrupacions d'entre 2 i 9 músics aproximadament. La majoria de grups de cambra tenen un nom que fa referència al nombre d'instruments que l'integren, com es pot veure en el següent quadre:

[5] Les **trilles** són un ornament musical que consisteix en una ràpida alternança entre dues notes adjacents , normalment un semitò o un to separades.
[6] L'expressió ***«de cambra»*** es remunta al temps en què la noblesa escoltava música a les cambres dels seus palaus. Un conjunt o grup de cambra, per tant, no podia ser gaire nombrós.

Músics	Nom
2	Duet o duo
3	Tercet o trio
4	Quartet
5	Quintet
6	Sextet
7	Septet
8	Octet
9	Nonet

*Fig. 1 Quartet de Corda. **Font**: Intermusica*

En aquests es poden barrejar els instruments musicals de diferents característiques, com la família de cordes, de percussió i la de vent, o utilitzar instruments d'una sola família.

- Duet → el més habitual és el format per piano i violí. Altres: flauta i arpa, violí i guitarra...
- Trio → el més habitual és el format per violí, violoncel i piano. Altres: trio de canyes (oboè, clarinet i fagot), tres guitarres...
- Quartet → el més habitual és el quartet de corda (2 violins, viola i violoncel). Altres: quartet de saxofons (soprano, alt, tenor i baríton), quartet de flautes de bec (soprano, contralt, tenor i baix)...
- Quintet → 2 violins, viola i 2 violoncels; quintet de vent (2 trompetes, trompa, trombó i tuba)...
- Sextet → sextet de cordes (2 violins, 2 violes i 2 violoncels) i qualsevol altra combinació de 6 instruments.
- Septet → violí, viola, violoncel, contrabaix, clarinet, trompa i fagot, i qualsevol altra combinació de 7 instruments.
- Octet → clarinet, trompa, fagot, quartet de corda i contrabaix, i qualsevol altra combinació de 8 instruments.
- Nonet → molt poc habitual. Per exemple: violí, viola, violoncel, contrabaix, flauta, oboè, fagot i trompa, i qualsevol altra combinació de 9 instruments.

- **Orquestra de cambra**: és una petita orquestra d'entre 10 i 20 membres aproximadament. La mida no és l'únic que el diferencia de l'orquestra simfònica, sinó que en aquesta orquestra cada músic toca una part única i no hi ha la figura de director.

Fig. 2 Orquestra de Cambra del Penedès. ***Font****: RTVVilafranca*

- **Orquestra simfònica o filharmònica**: agrupació gran en què hi trobem les quatre seccions instrumentals (corda, percussió, vent-fusta i vent-metall).

Banda de música: està conformada per les seccions de vent-fusta, vent-metall i percussió. Les bandes simfòniques, però, incorporen violoncels i contrabaixos. Les bandes tenen el seu origen en la música militar.

Fig. 3 Banda de música. ***Font****: ABC.es*

Conjunts populars moderns:

- **Conjunts de jazz**: solen estar formats per instruments solistes que van acompanyats d'una secció rítmica. Els instruments solistes més habituals en la música jazz són el saxofon, la trompeta, el trombó de vares i el clarinet. A vegades també actuen com a solistes la guitarra i el piano. La secció rítmica està formada per:
    - Un o més <u>instruments harmònics</u>: són els instruments que toquen els acords de la peça. El més habitual és el piano, però també poden ser la guitarra elèctrica o fins i tot el banjo.

- Un instrument que interpreta la línia de baix sobre la qual es basen els acords. Aquest instrument acostuma a ser el contrabaix, però també pot ser el baix elèctric o la tuba.
- Un instrument rítmic: habitualment la bateria.

En la música jazz també parlem de ***big band***, que és el conjunt de jazz més gran i complex que existeix. Està formada per una secció de vent composta normalment per trombons, trompetes i saxofons; una guitarra elèctrica, un baix, un teclat i a vegades un cantant. També hi podem trobar altres instruments com la flauta travessera, el fiscorn[7]...

Fig. 4 Musikene Big Band. ***Font****: Kutxa Kultur*

- **Conjunts de pop-rock**: dintre del pop-rock hi trobem molts estils i tendències diferents. Tot i això, les formacions pop-rock solen tenir unes característiques semblants, i és que estan formades per:
  - Una secció rítmica: composta habitualment per la guitarra elèctrica, els sintetitzadors, el baix elèctric i la bateria.
  - Altres instruments solistes (piano, saxofon, piano...).

  La majoria d'aquests grups inclouen vocalistes i coristes. Depenent dels concerts que es vulguin fer i la sonoritat que es vulgui aconseguir, el tipus de formació variarà. També es pot ampliar amb tota mena d'instruments com ara una secció de violins, un orgue electrònic...

Conjunts tradicionals: poden ser vocals i/o instrumentals. Els instruments que s'utilitzen són els típics de la regió d'origen del grup. No s'utilitzen instruments elèctrics a excepció de les formacions de música folk moderna.

[7] El **fiscorn** és un instrument de la cobla. Pertany a l'agrupació dels instruments de vent metall, per tant, té una embocadura de broquet. A més, està compost per un tub cònic i vàlvules.

Agrupació vocal: està formada exclusivament o principalment per veus. Existeixen agrupacions vocals de qualsevol gènere musical, i poden ser des d'un simple quartet fins a un gran cor.

2.4 GÈNERES MUSICALS

Els gèneres musicals són categories que ens serveixen per classificar diferents músiques amb un nombre remarcable de similituds, que poden ser de molts tipus però que sempre tenen a veure amb els comportaments i pràctiques musicals dels autors i/o dels receptors. Les principals similituds que ens permeten agrupar un conjunt de cançons dintre d'un mateix gènere són les següents:

- Les similituds **estilístiques** (ex. data o període en què va ser composta, país d'on prové la cançó...)
- Les similituds **estructurals**, és a dir, la forma o patró musical que segueixen les diferents cançons.
- Les similituds referides als **efectius sonors** que trobem en les obres (ex. quins instruments hi ha).
- Les similituds referides a la **temàtica del text** (en cas que la música tingui text).
- Similituds referents a la **franja de població** que es considera públic seguidor d'una determinada música, però també del públic que la detesta. En relació amb aquestes, també similituds referides als llocs i espais on es vehicula aquesta música.
- Similituds referides a l'**ús primigeni d'aquestes músiques**, és a dir, a la funció per a la qual inicialment havia estat pensada, sense tenir en compte què se n'ha fet posteriorment.
- Similituds de **caràcter conceptual**, ja siguin referides a la seva composició o a la seva interpretació (ex. fusió d'elements de procedències geogràfiques en les músiques del món, determinats criteris interpretatius en la música antiga...).

Determinar quants gèneres musicals existeixen sempre ha sigut una feina molt difícil. Ara, però, encara ho és més. Amb les noves tecnologies, van sorgint músiques amb característiques diferents de les que ja existien i això comporta certs dubtes. A vegades no se sap si parlar d'un nou gènere o no, d'altres es

dubta en si considerar un gènere el que fins ara enteníem com a subgènere d'alguna categoria... En definitiva, sí que hi ha uns gèneres musicals que tothom té bastant clars, com el pop i el rock, però tota categorització sempre comporta un cert grau d'inexactitud i artificiositat, ja que mai s'aconseguirà determinar quants grups hi ha de manera que aquesta classificació satisfaci a tothom i no presenti solapaments ni llacunes. Així i tot, són molts els cantautors que aposten per deixar-se endur per la creativitat i no tancar-se en un sol estil. Fins i tot, n'hi ha alguns que consideren que no fan música d'estil (vegeu entrevista a Joan Pons a l'annex 2).

Podríem dir que els principals gèneres musicals són els següents:

- Música **alternativa**: agrupa tots els tipus de música que s'allunyen de la música comercial i s'oposen als models oficials comunament acceptats. La música alternativa no té una sèrie de característiques que la diferencien d'altres gèneres, sinó que agrupa molts gèneres musicals amb les seves característiques pròpies. D'aquesta, en deriven subgèneres com el rock alternatiu, el pop alternatiu...
- Música ***blues***: gènere musical originat a finals del segle XIX entre la població negra del sud dels Estats Units, que es caracteritza pel to malenconiós – a través de l'ús de *blue notes*[8] – i per una fórmula harmònica constant i un compàs de quatre temps.
- Música **clàssica**[9]: en un sentit més col·loquial, la música clàssica és un gènere que es contraposa a la música popular i que se'n diferencia per la instrumentació – normalment són grans grups d'instruments com una orquestra simfònica –, per la forma i execució tècnica – la música clàssica pot prendre la forma de concert, simfonia, òpera, música de ball, suite, estudi, poema simfònic en contraposició a la popular, que té com a base la forma de cançó – i per la sensació que sovint es percep de que la música clàssica va dirigida a la classe alta de la societat, tot i que en sempre ha estat més popular en la classe treballadora que en aquesta altra.

[8] Les ***blue notes*** són les notes que aporten l'expressivitat característica del *blues* i que es canten o es toquen en un to lleugerament diferent de l'estàndard.
[9] Es tracta d'una definició imprecisa. El terme "música clàssica" ha estat aplicat amb significats diversos.

- Música ***country***: té el seu origen als anys vint del segle XX en algunes zones rurals de l'oest i el sud dels Estats Units. Combina la música folklòrica dels colons europeus amb el blues, el *gospel* i altres músiques d'arrel nord-americana i es caracteritza per l'ús del banjo, la guitarra i el violí com a instruments principals.
- Música ***dance***: gènere musical de ball de discoteca originat als anys vuitanta del segle XX, que combina elements de diferents estils de música electrònica i es caracteritza per una pulsació rítmica i repetitiva.
- Música ***easy listening***: es caracteritza per tenir melodies simples, enganxoses i relaxades, amb harmonies senzilles i una instrumentació més tranquil·la i poc cridanera.
- Música **electrònica**: gènere musical que abasta tota aquella música interpretada i produïda principalment amb instruments electrònics com el sintetitzador, seqüenciadors...
- Música ***folk***: gènere musical originat a finals dels anys seixanta del segle XX als Estats Units, que es caracteritza per una base de música tradicional i l'ús d'instruments acústics.
- Música ***gospel***: gènere musical d'origen religiós originat al començament del segle XX als Estats Units entre la població afroamericana, que es caracteritza per polifonies i síncopes.
- Música ***hip-hop***: gènere musical vocal derivat d'un moviment cultural més ampli que s'originà a finals dels anys seixanta del segle XX entre les comunitats afroamericanes i hispanoamericanes dels Estats Units, amb influències del blues i el funk, i és caracteritzat per l'ús d'instruments electrònics.
- Música ***jazz***: gènere musical originat a finals del segle XIX o començaments del XX entre les comunitats afroamericanes dels Estats Units, caracteritzat per la improvisació, l'harmonia i una polirítmia molt marcada i sincopada.
- Música ***new-age***: gènere de música electrònica bàsicament instrumental, originat a finals dels anys seixanta del segle XX a Europa i als Estats Units, que combina el jazz, el folk i la música clàssica, i es caracteritza pel to tranquil i l'ús de sintetitzadors.

- Música ***pop***[10]: música popular, que es contraposa a la música clàssica. Originada al segle XX al Regne Unit i als Estats Units, recull influències del jazz, el rock, el folk i el blues i originàriament, la seva finalitat principal era ser comercialitzada.
- Música ***rap***: gènere musical originat als anys vuitanta del segle XX entre la comunitat afroamericana dels Estats Units, que es caracteritza per la recitació rítmica de rimes i jocs de paraules, *a cappella* o bé amb acompanyament musical.
- Música **R&B**: gènere musical derivat del blues, el *gospel* i el jazz, va ser originat als anys quaranta del segle XX a partir de la música popular afroamericana. Aquesta es destina especialment al ball.
- Música ***reggae***: gènere musical originat a finals dels anys 60 a Jamaica, amb influències del R&B. Es caracteritza per un ritme basat en obstinats curts executats amb guitarres elèctriques, bateria, orgues i baixos elèctrics.
- Música ***reggaeton***: gènere musical que es va originar als anys 90 com un fenomen *underground* a Puerto Rico. Combina ritmes llatins, el hip-hop i el rap i pren com a base rítmica el *dembow*[11] originari de Jamaica.
- Música ***rock***: gènere musical que es va originar a mitjans dels anys seixanta als Estats Units i al Regne Unit, que es caracteritza per un ritme molt marcat i una melodia senzilla.
- Música ***ska***: gènere musical originat als anys seixanta a Jamaica, que combina els temps ràpids i els ritmes marcats del jazz o el swing amb el blues i la música llatina.
- Música ***soul***: gènere musical popularitzat als Estats Units a finals dels anys cinquanta pels músics afroamericans. Combina elements del R&B i del *gospel*, i es caracteritza pel predomini de l'emotivitat i l'intimisme de les lletres.
- ***World music*** (música del món): gènere musical contemporani que s'ha creat per integrar tota la música tradicional, popular, ètnica i altres gèneres característics d'algunes zones o cultures determinades que solen ser de difícil categorització.

[10] En anglès *pop music*, abreviació de *popular music*.
[11] El ***dembow*** és un ritme musical originat l'any 1980 a Jamaica.

2.5 LLETRA DE LA CANÇÓ

Molts cops, quan parlem de cançons, el primer que ens ve al cap és la música i no la lletra d'aquesta. De fet, quan algú diu que farà una cançó, el què la majoria de gent creu que és important o bé considera que és la feina més costosa, és compondre'n la música. La música és el principal element que fa que una cançó sigui diferent d'una altra, que tingui una melodia determinada que farà que la recordem una i una altra vegada... però sense la lletra, aquesta música no seria la mateixa. A part de donar-li més ritme i musicalitat a la cançó, la lletra ajuda a expressar-se, a manifestar amb més claredat què és el que es vol dir en aquest precís moment. La música ja ens porta cap a unes emocions determinades, però és la lletra la que ens ajuda a arribar-hi. La lletra d'una cançó, doncs, és tan important com la música. Sense música no hi hauria cançó, però sense lletra tampoc. Tot i això, és molt difícil trobar l'equilibri entre aquestes dues i aconseguir la plenitud, de manera que la lletra d'una cançó estigui a l'altura de la música que s'ha compost o viceversa. A l'hora de fer la lletra, per tal que aquesta sigui fàcilment recordable i ens sembli "agradable" auditivament, s'ha de seguir unes normes, com si d'un poema es tractés. Al cap i a la fi, una cançó no és més que un poema musicat. Per tant, en aquest apartat s'utilitzaran termes emprats en la mètrica catalana i tractarem a la cançó com si fos un poema musicat.

2.5.1 NOMBRE DE SÍL·LABES

Els poemes, doncs, consten de diferents estrofes formades per un nombre concret de **versos**, és a dir, una sèrie de paraules determinada pel nombre de síl·labes, pauses, ritmes, accents, etc. que sol ocupar una ratlla. En la llengua catalana, el vers més comú és el que acaba en paraula plana i per aquest motiu, l'hora de mesurar versos, es compta fins a la darrera síl·laba accentuada, independentment de si l'última paraula del vers és aguda, plana o esdrúixola. Per tal de comptar bé les síl·labes de cada vers, s'han de tenir en compte l'existència de fenòmens de contacte fonètic entre mots i dins dels mots.

Fenòmens de contacte fonètic entre mots:

- **Sinalefa**: es pronuncien en una síl·laba dues vocals en contacte, especialment les vocals que són iguals o àtones, o quan una d'elles

pertany a un mot monosíl·lab. Les pauses mètriques com els punts, les comes, etc. no impedeixen les sinalefes.

Torno a ser jo, torno a ser jo[12] → [‘tornwə]

- **Hiat**: es pronuncien separadament dues vocals en contacte que normalment haurien d’estar unides per una sinalefa, sobretot si totes dues són tòniques o hi ha una pausa mètrica entre elles.

  Qui és aquell qui en amor contemple[13] [ki#’’ezə’kɛʎ]

- **Elisió**: es suprimeix la pronúncia d’una vocal àtona en entrar amb una vocal del mot contigu.

  I té en els ulls un caire brillant com de punyal[14] → [‘tenəlz’uʎs]

- **Fusió**[15]: reducció de dues vocals a una de sola perquè sonen igual.

  Quan plora el cor[16] → [‘plorəl]

Fenòmens de contacte fonètic dins dels mots:

- **Diftong** / **triftong**: seqüència de dues (o tres) vocals contigües pertanyents a una mateixa paraula i formant una única síl·laba.

  Hiena (diftong) [‘jɛnə]

  Que difereixen la normativa ortogràfica:

  - **Sinèresi**: quan es pronuncia un hiat com un diftong, és a dir, quan s’uneixen dues que teòricament no es podrien unir. Sobretot es fa per mantenir la regularitat rítmica.
  - **Dièresi**: és la transformació d’un diftong en un hiat. S’utilitza rarament en català.

Depenent de la llargada que tinguin els versos, distingim entre els d’art menor i els d’art major. Els primers tenen de 4 a 8 síl·labes i no tenen cesura; els segons, en canvi, tenen de 9 a 12 síl·labes i poden tenir o no cesura.

[12] Oques grasses, *Torno a ser jo*
[13] Ausiàs March, *Qui és aquell qui en amor contemple*
[14] Josep Carner, *Les prunes d’or*
[15] En mètrica, no ens cal distingir entre elisió i fusió ja que els dos fenòmens repercuteixen de la mateixa manera sobre el nombre final de síl·labes en un vers.
[16] *Ídem* ref. 18

Els versos d'art menor, per tant, reben el nom de tetrasíl·labs (4 síl·labes), pentasíl·labs (5 síl·labes), hexasíl·labs (6 síl·labes), heptasíl·labs (7 síl·labes) i octosíl·labs (8 síl·labes). Els d'art major poden ser enneasíl·labs (9 síl·labes), tot i que són poc usats, decasíl·labs (10 síl·labes), hendecasíl·labs (11 síl·labes), també usats amb poca freqüència, i alexandrins (12 síl·labes). Els versos decasíl·labs poden tenir o no cesura. Si no tenen cesura, l'accent recau a la 6a síl·laba, o bé a la 4a i a la 8a. Si tenen cesura, doncs, queden dividits en dos hemistiquis de diverses maneres: 4+6, el model més clàssic de la poesia antiga; 6+4, model amb origen francès i 5+5, d'origen castellà. Els versos alexandrins, en canvi, sempre tenen cesura que divideix dos hemistiquis formats per sis síl·labes cadascun (6+6).

Quasi en totes les cançons se segueix un patró determinat quant al nombre de síl·labes de cada vers d'una estrofa. Un exemple és la cançó *21*, de la cantautora Judit Neddermann:

Moriran tots els records, **7**[17] (mo-ri-ran-tots-els-re-cords)

només serem pols d'estrelles. **7** (no-més-se-rem-pols-des-tre)

Finirà qualsevol nom, **7** (fi-ni-rà-qual-se-vol-nom)

qualsevol gesta. **4** (qual-se-vol-ges)

Fluiran lliures els rius, **7** (flu-i-ran-lliu-res-els-rius)

s'estendran les oceanes, **7** (ses-ten-dran-les-o-ce-a)

volaran ocells captius **7** (vo-la-ran-o-cells-cap-tius)

racons agrestes. **4** (ra-cons-a-gres)

[17] Sempre marcarem el nombre de síl·labes que té un vers al final d'aquest.

Com podem veure, en aquestes dues estrofes es repeteix el patró format per estrofes de quatre versos, dels quals els tres primers són heptasíl·labs i el quart és tetrasíl·lab.

2.5.2 LA RIMA

Un altre concepte que s'ha de tenir en compte a l'hora de fer la lletra per a una cançó és la **rima**, que juntament amb el ritme ens ajuden a recordar una cançó. La rima és la repetició de sons, total o parcial, a partir de l'última vocal accentuada de l'última paraula del vers. Així doncs, depenent de quins sons es repeteixen, la rima pot ser:

- **Consonant** o **perfecta**: coincideixen tots els sons a partir de l'última vocal tònica en un nombre determinat de versos.
- **Assonant**: partir de l'última vocal tònica únicament coincideixen els sons vocàlics.

  També s'ha de tenir en compte que tot i que en els poemes la majoria de versos acostumen a rimar, també n'hi ha que no rimen.

Una altra manera de classificar la rima és depenent del nombre de síl·labes de l'última paraula del vers. Aquesta, doncs, pot ser:

- **Rima masculina**: correspon als versos acabats en paraula aguda (ex. jar**dí**).
- **Rima femenina**: correspon als versos acabats en paraula plana o esdrúixola (ex. **no**ia → plana / **llà**grima → esdrúixola)

També existeixen altres tipus de rima, tot i que no són tan comuns a l'hora d'analitzar poemes:

- **Rima falsa**: és aquella que aparentment és consonant, però que depenent del dialecte del català que es parla, pot ser que sigui assonant o que es tracti tan sols d'una rima visual. Aquesta parella de paraules en seria un exemple: només-mariners (en cas que es pronunciï la "r" de mariners, la rima serà assonant en lloc de consonant).

- **Rima fàcil o pobra**: és aquella rima basada en la repetició de mots iguals amb el mateix significat, paraules que tenen una arrel comuna, etc.
- **Rima equívoca**: és aquella formada per mots homògrafs, és a dir, que sonen igual però s'escriuen diferent, o bé per mots que s'escriuen igual però tenen diferent significat, és a dir, homònims. Ex. banc (per seure) – banc (establiment on es guarden els diners).

A l'hora d'analitzar la rima de poemes i cançons sempre se sol fer de la mateixa manera: s'escriu una lletra (seguint l'ordre alfabètic) a la dreta de cada vers, que es va repetint a mesura que coincideixen els sons. Si el vers és d'art menor, aquesta s'escriurà en minúscula. Si és d'art major, en canvi, s'escriurà en majúscula. En cas que el vers no rimi, en lloc d'una lletra, s'escriurà un guionet i si la rima és femenina, s'escriurà un apòstrof al costat de la lletra.

No totes les cançons rimen a la perfecció, però si ens hi fixem bé, veurem que la majoria de les que escoltem tenen alguns versos que rimen. Fins i tot les més comercials! Aquest fenomen el podem veure clarament en la tornada de la cançó *Caminem Lluny*, del grup Doctor Prats:

Diga'm si vas trobar la teva sort, **A** (rima assonant)

diga'm que et vas guardar tots els records, **A** (rima assonant)

no t'aturis quan no puguis més, **B** (rima consonant, fàcil)

no et rendeixis quan no puguis més. **B** (rima consonant, fàcil)

2.5.3 EL RITME

Finalment, un altre aspecte que també és molt important a l'hora d'escriure la lletra de les cançons i que està molt relacionat amb la música, és el ritme. El **ritme** és l'alternança de síl·labes àtones (U) i tòniques (-), que aconsegueix aportar musicalitat a la cançó i permet que la recordem més fàcilment. L'alternança entre aquestes dona lloc a diferents peus rítmics, és a dir, diferents versos formats per un nombre reduït (de dues a quatre) de síl·labes àtones i tòniques. Els principals peus rítmics són els següents:

- **Iambe** → format per una síl·laba àtona i una tònica (U -). També es pot representar així:

da	DUM

- **Troqueu** → format per una síl·laba tònica i una àtona (- U). També es pot representar així:

DUM	da

- **Anapest** → format per dues síl·labes àtones i una de tònica (U U -).

En el poema de Màrius Torres, *Cançó a Mahalta*, hi podem trobar diversos peus i patrons rítmics que es van repetint.

CANÇÓ A MAHALTA	**Transcripció rítmica**
Corren les nostres ànimes com dos rius paral·lels Fem el mateix camí sota els mateixos cels.	-UU-U- -UU-U- UU-UU- -UU-U-
No podem acostar les nostres vides calmes: Entre els dos hi ha una terra de xiprers i de palmes.	UU-UU- -U-UU- U-U-U- UU-UU-
En els meandres, grocs de lliris, verds de pau, Sento, com si em seguís, el teu batec suau	UUU-U- -UUUU- U-U-U- U-U-U-
I escolto la teva aigua, tremolosa i amiga, de la font a la mar –la nostra pàtria antiga–	U-UUU- UU-UU- UU-UU- U-U-U-

En aquest poema, que fou musicat per Lluís Llach, hi podem veure tres patrons rítmics que es van repetint. El primer, que està marcat de color blau i es repeteix dues vegades, és un patró format per un troqueu i dos iambes. El segon, marcat de color taronja, es repeteix quatre vegades i està format per una successió de tres iambes. Finalment, el patró marcat de color verd, que es repeteix cinc vegades i està format per dos anapests.

<u>La problemàtica dels accents creuats</u>

A vegades, per tal que una cançó tingui un ritme i una musicalitat determinada, ens trobem que *l'entonació musical que es dona a una paraula no s'adequa a la*

seva natural accentuació en la parla[18]. Aquest fenomen és conegut com l'accent creuat. Hi ha moltes cançons, de qualsevol gènere musical i escrites en qualsevol idioma, que contenen paraules amb l'accent fonètic col·locat allà on no toca. Per exemple, trobem un accent creuat en un vers de la coneguda cançó *Boig per tu*, de SAU:

Com et puc estimar → el patró rítmic de la paraula estimar esdevé U-U enlloc de UU-

En aquest cas, la paraula estimar ha esdevingut plana quan per naturalesa és aguda. Com aquest exemple, però, n'hi ha molts més. Aquest fenomen s'ha d'intentar evitar ja que va contra la pròpia llengua i la musicalitat en les cançons.

2.6 CONCEPTES DE LLENGUATGE MUSICAL

A l'hora de compondre cançons no és imprescindible tenir coneixements de llenguatge musical, però sí que moltes vegades ajuden a fer que la peça resultant tingui més qualitat o que sigui més complexa harmònicament parlant. Així i tot, no sempre coneixement és sinònim a qualitat, ja que poden haver-hi persones amb un alt potencial creatiu que produeixin una cançó impressionant sense tenir ni idea de què és el llenguatge musical ni l'harmonia. Sí que és veritat, però, que l'estudi de la música ens dona moltes més eines per a fer una cançó i sobretot per a escriure'n la partitura posteriorment. Els conceptes bàsics de llenguatge musical que poden ajudar a entendre la música i, per tant, que ens ajudaran a agilitzar el procés compositiu, són els explicats a continuació.

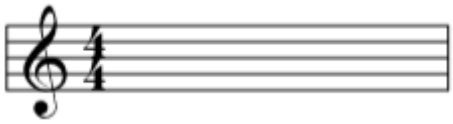
2.6.1 EL COMPÀS

És la mesura que es pren com a unitat per dividir una obra musical en fragments d'igual duració.

La fracció indicadora d'un compàs serveix per a indicar la durada d'aquest. Aquesta es relaciona sempre amb la rodona. El numerador indica quantes figures omplen un compàs i el denominador, de quina figura es tracta. La figura s'obté en dividir la rodona pel denominador.

[18] Tordera, Arnau (2012). L'accent creuat. *Nació digital*. Recuperat el 18 d'agost de 2019 a https://www.naciodigital.cat/opinio/4771/accent/creuat.

Tal com es mostra en la següent il·lustració, el compàs ens és indicat després de la clau i cadascun està dividit en períodes d'igual durada anomenats temps.



Aquesta il·lustració ens mostra un compàs 4 per 4. El numerador ens indica que 4 són les figures que omplen el compàs i el denominador, que aquestes figures són una quarta part de la rodona, és a dir, negres. Per tant, cada compàs d'aquesta composició serà omplert per 4 figures de negra. Aquesta, representa un temps.

Els compassos es divideixen segons el nombre de temps en:

- **Binaris**: compassos amb 2 temps. S'alterna un temps accentuat amb un altre de no accentuat.
- **Ternaris**: compassos amb 3 temps. Es forma un cicle compost per un temps accentuat i dos de no accentuats.
- **Quaternaris**: compassos amb 4 temps. Es produeix un cicle format per un temps accentuat i tres de no accentuats, tot i que a vegades es pot considerar un compàs derivat del binari, ja que al tercer temps s'hi atribueix una accentuació lleu: se'l qualifica de semi fort.

Depenent de la complexitat en l'estructura dels compassos, és a dir, segons la subdivisió de cada temps, aquests poden ser:

- **Simples**: són aquells en els que els seus temps són divisibles naturalment en meitats. Aquests compassos sempre tindran com a unitat de temps una figura simple. A la pràctica, són simples els que en la seva fórmula de compàs corresponent tenen com a numerador 2, 3 i 4.
- **Compostos**: són aquells en els que els temps dels quals són divisibles naturalment en terços. Aquests compassos tindran com a unitat de temps una figura amb puntet. Tenen una estructura més complexa i es caracteritzen per tenir com a numerador 6, 9 o 12.

Si classifiquem els tipus de compassos més bàsics segons la seva complexitat i segons el nombre de temps, la taula ens queda de la següent manera:

	BINARIS	TERNARIS	QUATERNARIS
SIMPLES	Compàs 2/4 Es pot trobar en peces musicals de música renaixentista, medieval, polques i marxes	Compàs 3/4 Es pot trobar en peces musicals com R&B, minuets, balades, scherzos[19] i algunes cançons pop.	Compàs 4/4 Es pot trobar en la majoria de peces de música pop, rock, rap, punk, heavy metal...
COMPOSTOS	Compàs 6/8 Es pot trobar en peces musicals com gigues[20], sambes, tarantel·les[21], polques, barcaroles[22], *salegy*[23], *chacareras*[24], algunes cançons de rock i segá[25].	Compàs 9/8 Es pot trobar tant en peces de jazz com en música classe	Compàs 12/8 Es pot trobar en el *doo-wop*[26], blues lent, balades i algunes cançons de rock.

2.6.2 EL TEMPO

El tempo és la velocitat a la qual s'interpreta una peça musical. Aquesta magnitud es compta amb la seva pròpia unitat, anomenada pulsacions per minut (PPM). Amb el predomini de la llengua anglesa, però, l'abreviatura que s'ha generalitzat més i, per tant, la que podem veure en la majoria de metrònoms, és la de BPM (*beats per minute*). Aquesta unitat interessa tant a compositors com a intèrprets i, en casos com els dels DJ és fonamental per tal de que les transicions i mescles que fan siguin coherents. Existeixen diferents tipus de tempo que equivalen a unes pulsacions per minut determinades. Aquests són els principals:

[19] Un ***scherzo*** és una forma musical, derivada del minuet però una mica més ràpida, creada per Ludwig van Beethoven.
[20] La **giga** és un tipus de dansa barroca.
[21] La **tarantel·la** és un ball tradicional ràpid i alegre originari del sud d'Itàlia.
[22] La **barcarola** és una cançó popular, típica dels gondolers venecians.
[23] El ***salegy*** és un gènere popular de música de Madagascar.
[24] La ***chacarera*** és una dansa i música popular originària del nord-oest de l'Argentina del segle XIX, i molt popular també a Bolívia.
[25] El ***segá*** és la música tradicional de les Illes Mascarenyes i té el seu origen en els esclaus portats pels colonitzadors europeus.
[26] El ***doo-wop*** és un gènere musical americà, variant del R&B.

INDICADORS DEL TEMPO		
ITALIÀ	**TRADUCCIÓ**	**PPM**
largo	lent	40-60
adagio	bastant lent	60-76
andante	caminant	76-108
moderato	moderat	108-120
allegro	ràpid	120-140
vivace	viu	140-168
presto	molt ràpid	168-200
prestissimo	rapidíssim	200-208

També existeixen indicacions que indiquen canvis progressius en el tempo establert:

- *Accelerando (accel.)* → cada vegada més ràpid
- *Ritardando (rit.)* → cada vegada més lent
- *A tempo* → retornar a la velocitat anterior

2.6.3 LES ALTERACIONS

Són uns signes gràfics que, col·locats abans d'una nota, en modifiquen l'entonació, és a dir, l'alçada. Existeixen 5 tipus d'alteracions: el **sostingut** o diesi, que puja un semitò (♯); el **bemoll**, que baixa un semitò (♭); el **becaire**, que anul·la l'efecte d'alteracions anteriors (♮); el **doble sostingut**, que puja un to (𝄪) i el **doble bemoll**, que baixa un to (𝄫).

2.6.4 LES ARMADURES

S'anomena armadura a un conjunt d'alteracions que, en lloc de figurar sobre notes concretes, es col·loquen després de la clau i abans del compàs, en un ordre determinat. Aquestes alteracions afecten tots els compassos mentre no hi hagi altres alteracions que les anul·lin (becaire). Les alteracions que constitueixen l'armadura s'han d'aplicar per tal de que s'acompleixin les relacions entre els graus de l'escala.

2.6.5 LA TONALITAT

És un conjunt de sons que constitueixen un sistema del qual l'eix principal és un so anomenat tònica. La tonalitat es basa en set graus, corresponents als set noms de les notes, i que s'indiquen per mitjà de números romans.

Una tonalitat pot tenir dues modalitats, major i menor, que es diferencien pels diferents intervals que es donen entre alguns dels seus graus.

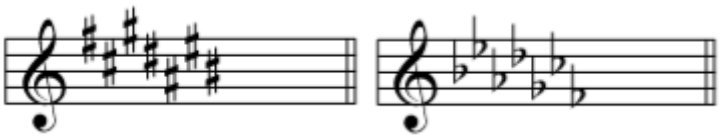
Existeixen set graus tonals, a cadascun dels quals li correspon un nom segons el lloc que ocupa en relació amb el I i el V:

- **I** **Tònica**: genera sensació de repòs, el cos et "demana" que acabis aquí. És la primera nota d'una escala major, el centre de la tonalitat.
- **II** **Supertònica**: es troba sobre la tònica, et "demana" baixar a tònica.
- **III** **Mediant**: dona lluminositat a l'escala major o sensació de tristesa si parlem d'una escala menor.
- **IV** **Subdominant**: té una força descendent, "demana" baixar cap a la mediant.
- **V** **Dominant**: sobre aquest grau es construeix l'acord de dominant, l'acord amb més energia de l'escala. Genera tensió.
- **VI** **Superdominant**: és el sisè grau d'una escala musical i es troba per sobre la dominant.
- **VII** **Subtònica** perquè ocupa el lloc immediatament inferior a la tònica, encara que només se li dirà així quan disti un to del VII o **sensible,** quan dista un semitò del VIII, al qual se sent atret, és a dir, sempre et "demana" anar a la tònica.

Les tonalitats, tant majors com menors, estan representades per escales que denominarem majors i menors.

Existeixen unes tonalitats "model" per a cada mode. Aquestes no necessiten alteracions per conservar les distàncies corresponents a cada mode i són les de Do major i La menor. Les tonalitats que no són les de Do major i La menor necessiten recórrer a alteracions perquè els seus graus conservin les mateixes distàncies que en aquelles. Aquestes alteracions col·locades en un ordre determinat són les que constitueixen les armadures. L'ordre de les alteracions

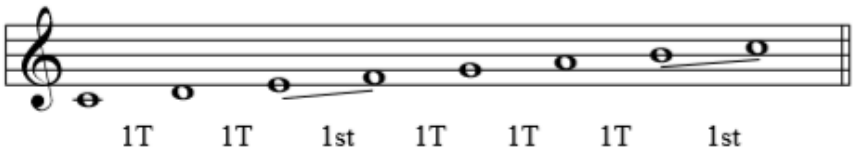
és el següent:



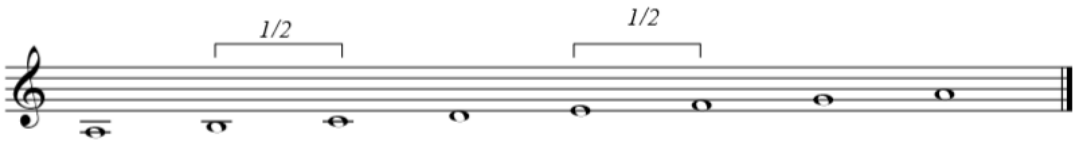
Per trobar l'armadura d'una tonalitat major el primer que necessitem saber és si aquesta tindrà sostinguts o bemolls. Totes les escales on la tònica sigui natural portaran sostinguts en l'armadura excepte Do que no té res i Fa que té un bemoll. Per tant, les tonalitats en què la seva tònica sigui alterada tindran l'armadura amb alteracions de la mateixa classe que la de la tònica. En el cas que porti sostinguts, per esbrinar la tonalitat s'haurà de baixar una 2a menor de la tònica per obtenir l'últim sostingut de l'armadura. En el cas que porti bemolls, la mateixa tònica ens indica el penúltim bemoll de l'armadura. Per trobar l'armadura d'una tonalitat menor, en canvi, necessitem trobar la seva relativa major pujant un interval de 3a menor des de la tònica menor i, d'aquesta buscar-ne l'armadura.

2.6.6 LES ESCALES

En música, tenim 12 notes i la distància entre una i l'altra l'anomenem semitò. Per fer una cançó, però, no utilitzem les dotze notes, sinó que en fem una selecció. És a dir, creem escales. L'escala més important de la nostra música és l'escala major, amb distàncies de 2-2-1-2-2-2-1 semitons o, si anomenem to a dos semitons, aquesta escala està formada per la successió T[27]-T-st[28]-T-T-T-st. En altres paraules, si observem els intervals que es donen entre els seus graus, trobem que entre el III i el IV i el VII i el VIII hi ha mig to i, entre els altres, un to. La següent il·lustració ens mostra l'escala major de Do:



Una altra escala rellevant és la menor. Aquesta, té els semitons situats entre el II-III i el V-VI grau. També podem definir una escala menor com la resultant d'agafar una escala major des del seu VI grau. La relació entre elles s'anomena tonalitat relativa, i comparteixen armadura. L'escala menor de Do és la següent:



[27] **T** és l'abreviatura que s'utilitza per a referir-se a tons.
[28] **st** és l'abreviatura que s'utilitza per a referir-se a semitons.

2.6.7 INTERVALS

Un interval és la distància que hi ha entre dues notes. Aquest, però, el podem mesurar de dues maneres: cromàticament i diatònicament. Per mesurar cromàticament, es compten els semitons que hi ha entre les notes i, per tant, es dona importància al nom que tingui un so determinat, és a dir, si es tracta d'un La sostingut o un Si bemoll, canviarà el nombre de semitons entre un nota determinada i aquesta. La mesura diatònica, en canvi, compta la distància entre dues notes ve determinada per les notes i no pels "forats" que hi ha entre cada nota. És a dir, de Do a Mi hi van tres notes, per tant, es tracta d'una tercera. La classificació d'intervals la trobem resumida a la següent taula:

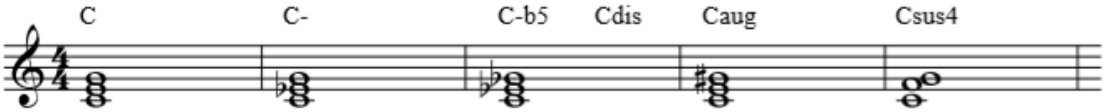
Segona	Major: 1t	Menor:1st	Augmentada: 1t 1st	Disminuïda: -
Tercera	Major: 2t	Menor: 1t 1st	Augmentada: 2t 1st	Disminuïda: 1t
Quarta	Justa: 2t 1st		Augmentada: 3t	Disminuïda: 2t
Quinta	Justa: 3t 1st		Augmentada: 4t	Disminuïda: 3t
Sexta	Major: 4t 1st	Menor: 4t	Augmentada: 5t	Disminuïda: 3t 1st
Sèptima	Major: 5t 1st	Menor: 5t	Augmentada: 6t	Disminuïda. 4t 1st
Octava	Justa: 6t		Augmentada: 6t 1st	Disminuïda: 5t 1st

2.6.8 ACORDS: TRÍADES I QUATRÍADES

Un acord es produeix quan sonen tres o més notes a la vegada, i es classifiquen segons els intervals que el formen. En altres paraules, anomenem acord al conjunt de notes diferents que s'executen simultàniament. El grau sobre el qual es forma un acord s'anomena "fonamental", a la primera tercera superposada a l'acord se l'anomena "tercera de l'acord" i la segona tercera "quinta de l'acord", que és en realitat l'interval que forma respecte a la fonamental. Distingim entre acords tríades, els formats per tres notes, i acords quatríades, formats per quatre notes.

Els acords tríades es formen a partir d'una nota base a l'afegir-li la seva tercera i la seva quinta. Depenent de com siguin aquestes, l'acord pot ser de varis tipus. Trobem acords **majors**, que es formen sobreposant una 3a major i una 3a menor; acords **menors**, que es formen sobreposant una 3a menor i una 3a major; acords **disminuïts**, que es formen sobreposant una 3a menor i 3a menor;

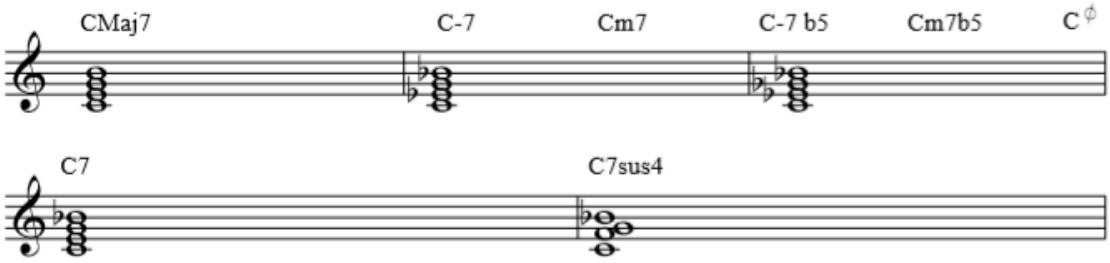
acords **augmentats**, que es formen sobreposant una 3a major i una 3a major i els acords **sus4**, que es formen sobreposant una 4a justa i una 5a justa, ambdues comptaves des de la fonamental. Fins i tot, podríem atorgar un sentiment a cadascun d'aquests tipus d'acords. Els majors podríem considerar-los "feliços"; els menors, "tristos"; els disminuïts, "tensos" i els augmentats "misteriosos". La il·lustració presentada a continuació, ens mostra acords tríades formats sobre Do:



(vegeu l'explicació de la notació amb nomenclatura anglosaxona a l'annex 4)

Tot acord format per una tercera i quinta té tres formes d'aparèixer. Aquestes, són anomenades inversions. Si la nota base és la que està a baix, l'acord està en fonamental. Si és la tercera que està a baix, està en primera inversió i si és la quinta, està en segona inversió.

Els acords quatríades es formen a partir d'una nota base afegint una sèptima a un tríada. Dintre d'aquests, distingim els de **major sèptima**, en els que s'afegeix a un tríada major una 7a major; els de **menor sèptima**, en els que afegim a un tríada menor una 7a menor; els de **menor sèptima quinta disminuïda o semidisminuït**, en els que s'afegeix a un tríada disminuït una 7a menor; **els de sèptima o dominant**, en els que s'afegeix a un tríada major una 7a menor i els acords de **sus4 sèptima**, ens els que s'afegeix a un tríada sus4 una 7a menor. La següent il·lustració ens mostra diferents acords quatríades construïts sobre Do:



2.6.9 CADÈNCIES

Una cadència és un punt de repòs que o bé conclou una frase musical (cadència conclusiva), o bé té un punt de tensió que li dóna un caràcter suspensiu on l'oïda demana una continuació (cadència suspensiva). Les cadències més bàsiques que existeixen són les següents:

- Cadència autèntica perfecta: V I
- Cadència autèntica imperfecta: V III
- Cadència plagal: IV I
- Cadència trencada: V VI

A la música de jazz trobem molt sovint l'encadenament II V I

2.7 TESSITURA

Per tal de que la cançó soni bé a la veu del cantant, aquest escriurà la melodia del tema sabent a quines notes pot arribar i a quines no. En altres paraules, l'autor del tema escriu la cançó tenint en compte quina és la tessitura del cantant o d'ell mateix, si es tracta d'un cantautor.

La tessitura, doncs, és la distància tonal entre la nota més greu i la més aguda que pot emetre una veu humana o un instrument musical.

2.7.1 VEUS

És molt important distingir extensió vocal de tessitura. La primera fa referència a tots els sons que una veu pot emetre. La segona, en canvi, abasta tots els sons que pot emetre una veu humana amb comoditat i, per tant, tos aquells sons que es poden utilitzar per a un cant de qualitat.

Segons l'altura, les veus es classifiquen en 6 grups, 3 de dona o infantils, i 3 de home adult. Les veus masculines se situen a una octava per sota les femenines. Les diferents tessitures existents són les següents:

- VEUS FEMENINES
    - Soprano: de Do_3 a Do_5 (Mi_3 a Sol_4 en els cors)
    - Mezzosoprano: de La_2 a La_4
    - Contralt: de Fa_2 a Fa_4

- VEUS MASCULINES
    - Tenor: de Do_2 a Do_4 (Do_2 a La_3 en els cors)
    - Baríton: de Sol_1 a Mi_3
    - Baix: de Mi_1 a Mi_3 (Sol_1 a Si_2 en els cors)

    En els cors no es té en compte les veus intermèdies: ni mezzosoprano ni baríton.

3. LA GRAVACIÓ

Un cop es té la cançó composta i ben estructurada, el següent pas és gravar-la. El que primer se sol fer és realitzar una maqueta, és a dir, una gravació de prova d'un o diversos temes per tal de promocionar el treball dels artistes abans de ser gravat definitivament. Aquestes poden ser casolanes o realitzades en un estudi de gravació. Un cop l'artista decideix enregistrar el tema per tal de "convertir-lo en un producte", pot escollir entre múltiples opcions. El tema es pot gravar en un estudi professional, en un *Home Studio* (estudi domèstic) o fins i tot es pot dur a terme solament amb un ordinador, un micròfon i una habitació amb una bona acústica – explica Jaume Figueras a l'entrevista que podeu trobar a l'annex 3. Enregistrar la cançó és un procés molt important, ja que allò que es gravi és el que ens donarà peu a "retocar-ho" posteriorment. Per tant, quan un artista es disposa a gravar una cançó ha d'estar molt convençut que està preparat per a fer-ho. En altres paraules, l'artista i els músics necessiten tenir les coses molt clares i les partitures ben estudiades per tal d'agilitzar el procés d'enregistrament. Tot i això, no sempre l'artista arriba a l'estudi de gravació amb una idea totalment definida de com serà el producte final que es disposa a enregistrar, o fins i tot hi ha casos en què l'artista solament té la idea artística esbossada, sense tenir la cançó acabada i sense saber quins instruments intervindran en la peça. Tot i que aquest últim cas és poc comú, sí que és freqüent el fet de que l'artista no tingui del tot clar com sonarà la composició que porta en ment tot i haver fet una maqueta abans d'entrar a l'estudi. Aquí és on intervé el productor musical (explicat al punt 3.1).

3.1 ROLS EN UN ESTUDI DE GRAVACIÓ

Són diverses les persones que intervenen en una sessió de gravació i que molts cops no tenim present. Aquestes persones són les següents:

L'artista o banda

És qui té la idea creativa i qui l'executarà. No necessàriament és entès en l'enregistrament i la postproducció.

El productor musical

El productor musical desenvolupa diferents funcions al llarg de la producció d'un CD, un EP o una cançó. Aquest és l'encarregat de controlar les sessions de gravació, d'instruir i guiar l'artista i els diferents intèrprets musicals durant el procés de gravació, organitzar i programar els recursos de gravació i el pressupost, i supervisar la gravació, la mescla i el *mastering*. Darrerament, aquestes tasques s'han ampliat i fins i tot hi ha productors que s'encarreguen de la promoció comercial i empresarial.

No tots els productors realitzen les mateixes funcions: n'hi ha que desenvolupen totes les funcions mencionades anteriorment, però n'hi ha d'altres que s'especialitzen únicament en un àmbit. Per aquest motiu, hi ha artistes que disposen de més d'un productor. Podríem arribar a distingir tres grups de productors, segons la feina que aquests realitzen:

- El productor creatiu: és aquell que intervé en el procés compositiu i que aporta idees al projecte. A vegades se'l considera "un membre més de la banda".
- El productor que gestiona econòmicament el projecte i els recursos necessaris per poder dur-lo a terme.
- El productor que converteix el producte en un producte comercial amb èxit, és a dir, sap què és el que els clients volen comprar i li transmet aquesta informació a l'artista.

L'enginyer de so

El productor, tot i ser una peça molt important en la producció del tema, necessita algú entès amb estudis de so que l'ajudi. Aquesta persona és l'enginyer de so, que s'encarrega de tractar i perfeccionar allò gravat. Concretament, l'enginyer de so enregistra la cançó, utilitzant programes informàtics sonors i musicals i a vegades retoca i millora els sons de cadascuna de les pistes i edita l'àudio i integra totes les pistes perquè sonin conjuntament, és a dir, pot fer la mescla.

L'enginyer de mescla

En cas que parlem d'una gravació més professional, la feina que normalment es faria entre el mateix productor, l'artista i l'enginyer de so, es diversifica, de

manera que apareix la figura de l'enginyer de mescla, que és aquell que s'encarrega exclusivament de fer la mescla, és a dir, integrar totes les pistes perquè sonin conjuntament i que cada instrument tingui el paper que li correspon.

L'enginyer de *mastering*

Quan es vol assolir una professionalitat en el producte final, el tema passa per un procés de *mastering* (explicat al punt 4.2). L'encarregat de dur a terme aquest procés, doncs, és l'enginyer de *mastering*, que és una persona que fins aleshores ha sigut aliena al projecte i s'encarrega de polir la cançó.

3.2 MATERIAL NECESSARI

Si ens poséssim a comptar l'equipament que hi ha en un estudi de gravació professional no acabaríem mai. Tanmateix, l'equipament més bàsic per a poder produir una cançó és el següent:

- **Ordinador:** és indispensable per a produir un tema. No importa si és de sobretaula o portàtil, que ofereix menys prestacions però té l'avantatge de poder portar el teu projecte allà on vulguis.
- **Un DAW (Digital Audio Workstation):** és el software que permet gravar, editar i mesclar la música a l'ordinador. Hi ha infinitats de softwares, però un dels més coneguts és el *Pro Tools*.

*Fig. 5 DAW: Pro Tools. **Font**: Reverb*

- **Interfície d'àudio:** és el hardware que s'encarrega de proporcionar les connexions bàsiques per passar els sons acústics/analògics a un senyal digital, que és el que l'ordinador pot llegir i processar, i viceversa.

Fig. 6 Interfícies d'àudio. ***Font****: Tu Home Studio*

- **Micròfons:** existeixen diferents tipus de micròfons que s'utilitzen per a diferents instruments, per a diferents situacions i per a aconseguir sons diferents. Entre aquests, trobem els micròfons de condensador, que són aquells que normalment veiem en un estudi de gravació ja que ens proporcionen un so més detallat i clar i s'utilitzen per gravar múltiples instruments; i els micròfons dinàmics, que són aquells que trobem en qualsevol situació d'àudio en viu, tot i que també es poden utilitzar a l'estudi malgrat tenir mancances com el fet de que la representació de freqüències agudes no és tan bona com en els micròfons de condensador.

Fig. 7 Micròfon de condensador. ***Font****: Auvisa*

Fig. 8 Micròfon dinàmic. Font: Acústica y Sonido

  - **Filtre *antipop*:** és important disposar-ne d'un perquè permet evitar el so molest que provoca el fort cop d'aire que es produeix quan la nostra veu pronuncia una "b" o una "p".

Fig. 9 Filtre antipop. ***Font****: SonoVente.com*

- **Auriculars d'estudi:** trobem els auriculars tancats, que s'utilitzen per a gravar pistes, són aquells que aïllen a l'artista del món exterior. Els auriculars oberts o semioberts, que s'utilitzen per a mesclar perquè estan dissenyats de manera que l'orella no quedi tapada del tot.

Fig. 10 Auriculars tancats. ***Font****: BSASPROAUDIO*

Fig. 11 Auriculars oberts ***Font****: Headphoniaks.com*

- **Monitors d'estudi:** aparentment són uns altaveus normals, però a l'hora de la veritat no. Estan dissenyats per tal de que la persona encarregada de fer la mescla escolti el tema com sona realment, amb imperfeccions incloses i així pugui corregir aquests errors.

Fig. 12 Monitor d'estudi. ***Font****: Amazon*

- **Cables:** els més bàsics són un cable XLR per connectar el micròfon a la interfície i dos més per connectar la interfície als monitors.
- **Sistemes de tractament acústic:**
    - **Trampa de greus:** ofereix l'absorció múltiple al llarg de tot l'espectre de freqüències. Especialment absorbeix les freqüències greus.

- **Panells acústics:** absorbeixen les freqüències mitjanes-baixes fins a les altes i també les ones estacionàries[29], que són les que causen més problemes en *Home Studios*, on les habitacions són cúbiques i tenen parets paral·leles, en les que les reflexions reboten d'un costat a l'altre.
- **Difusors:** creen un ambient natural agradable sense eliminar el so a directe de l'habitació.
- **Pantalles antireflexions:** són ideals per a *Home Studios* ja que serveixen com a alternativa al tractament acústic que s'hauria de fer a tota l'habitació. Estan dissenyades especialment per gravar veus.

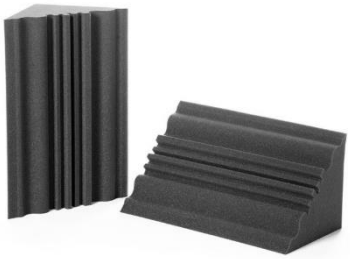


Fig. 13 Trampa de greus. ***Font****: Skum Acoustics*

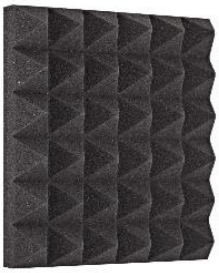


Fig. 14 Panell Acústic. ***Font****: Gear4 music*

Fig. 15 Difusor. ***Font****: Pinterest*

Fig. 16 Pantalla antireflexions. ***Font****: Future Music*

- **Controlador MIDI:** serveix per tocar instruments virtuals de manera més ràpida i donar-los-hi una expressivitat en la interpretació que no es pot donar tocant l'instrument amb el teclat de l'ordinador.

[29] Les **ones estacionàries** són aquelles en les que certs punts d'ella, anomenats nodes, resten immòbils. Aquestes es produeixen quan interfereixen dues ones de la mateixa naturalesa amb igual amplitud i longitud d'ona que avancen en sentit oposat a través d'un mitjà.

Fig. 17 Controlador MIDI. ***Font****: m.cycelectronica*

3.3 SISTEMES DE GRAVACIÓ

El sistema de gravació més utilitzat actualment és l'***overdubbing***, que permet gravar diferents instruments a continguts gravats prèviament, és a dir, consisteix a apilar capes. És molt útil, ja que permet repetir la gravació tants cops com faci falta, afegir segones veus a la veu principal i ofereix la possibilitat de que l'artista toqui més d'un instrument en un tema. Per contraposició, l'altre sistema utilitzat és treballar **en sessió**, és a dir, tocar tots els músics alhora com si es tractés d'un directe – explica Jaume Figueras a l'entrevista que trobareu a l'annex 3.

4. LA POSTPRODUCCIÓ

Un cop es té la cançó gravada, és el moment d'editar les pistes, unir-les – en cas que s'hagi gravat amb *overdubs* – i acabar de polir el tema. Els processos que s'encarreguen d'això reben el nom de mescla i *mastering*.

4.1 MESCLA

La mescla consisteix a ajuntar totes les pistes d'àudio de manera que quedin equilibrades. Així doncs, tenir una gravació de qualitat és molt important, ja que serà la matèria primera a partir de la qual es treballarà.

Durant la mescla, s'equalitzen els sons, és a dir, es millora l'àudio a través de la modificació de les freqüències baixes, altes i totes les que hi ha entre aquestes a través d'un equalitzador –un dispositiu que permet potenciar, retallar i equilibrar el volum del contingut en freqüències del senyal que processa–. Col·loquialment, aquestes freqüències són el que anomenem sons aguts, mitjans i greus. És a dir, quan un instrument produeix sons aguts, la seva freqüència serà alta i quan produeix sons greus, la seva freqüència serà baixa. A part de modificar aquestes freqüències, durant la mescla també es poden suprimir freqüències innecessàries com sorolls no desitjats.

Fig. 18 Equalitzador hardware. ***Font****: musicalstore2005*

Un cop es té cada pista equalitzada, és el moment de corregir-les respecte a la resta per aconseguir que la mescla en conjunt soni bé. Això significarà corregir freqüències que durant l'equalització sonaven bé per separat.

La següent fase és anomenada compressió. La compressió és el procés de dominar el rang dinàmic[30], és a dir, de posar uns límits específics en les freqüències per tal d'aconseguir un balanç en la cançó final. Això s'aconsegueix

[30] El **rang dinàmic** és l'espai que hi ha entre la part més potent d'un so i la més tranquil·la.

amb un compressor, que s'encarrega de pujar les parts tranquil·les d'un tema i minimitzar els sons forts i així equilibrar-los.

L'última fase consisteix a aplicar diferents efectes sonors al tema perquè el producte final soni tal com l'artista vulgui i tingui el so particular que li vulgui donar. El més conegut és el *reverb,* el reflex del so. La reverberació s'utilitza per trobar sons que no podem trobar a la vida real i, per tant, aconseguir que els diferents instruments sonin com si estiguessin gravats en un entorn acústic diferent del de l'estudi. A part d'aquest efecte sonor, també n'existeixen d'altres com *delay*, que consisteix en la multiplicació i retard d'un senyal sonora que quan es processa es barreja amb l'original, tot creant el clàssic eco sonor. Un altre efecte sonor és el *chorus*, que és generat per la interferència de dues o més ones sonores amb freqüències lleugerament diferents les quals la nostra orella percep com un tot unitari. Aquest efecte es produeix quan dos o més instruments toquen una melodia a l'uníson.

4.2 *MASTERING*

El *mastering* és l'última fase de post-producció de la cançó. Fer-lo no és obligatori, però si es fa, es dona un acabat més professional al resultat final. Podríem definir el *mastering* com "l'últim control de qualitat del tema abans que pugui ser escoltat per la gent". Sempre és bo que el *mastering* no el faci la mateixa persona que ha fet la mescla i que es busquin unes orelles noves, que vegin de quina manera es pot millorar el producte i tingui les eines adequades per fer-ho. Durant el *mastering*, doncs, es porta la cançó al nivell comercial corresponent per la distribució escollida per l'artista, que pot ser física o digital. Si l'artista no ha escollit el suport on distribuirà la mescla, el *mastering* no es pot fer de cap manera ja que no se sabrà com s'haurà de masteritzar. En definitiva, durant el *mastering* s'aconsegueix que el tema s'escolti de la millor manera possible, que totes les cançons d'un mateix àlbum sonin iguals en quant a timbre, color i intensitat, i que aquests temes s'adaptin a un context determinat.

PART PRÀCTICA

5. PROCÉS DE PRODUCCIÓ DE LA CANÇÓ

Com hem vist, per crear una cançó hi poden haver unes pautes molt marcades. Tot i això, crear una cançó va molt més enllà. Fer música és art, és deixar-se anar i expressar allò que un sent dins per a després, si es vol, poder-ho compartir amb els altres, ja que la música és un llenguatge universal. Així doncs, en els següents apartats explicaré realment com ha sigut el procés de produir una cançó, des de que vaig tenir la idea fins a enregistrar-la.

5.1 LA IDEA

Com bé he esmentat en altres parts d'aquest treball i com m'han explicat tots els cantautors entrevistats (vegeu a l'annex 2), per crear una cançó no necessàriament s'han de tenir estudis musicals, sinó que la creativitat ho és tot. Jo tinc estudis de piano i de llenguatge musical, però tampoc en sóc una experta i bé que he arribat a executar la idea que tenia al cap. Aquesta idea, però, va ser difícil que se m'acudís. En un principi sembla fàcil això de tenir idees i plasmar-les en un paper, però en el meu cas va ser tot al contrari. Durant el curs notava que no em venia de gust expressar res, o que no trobava el moment de fer-ho, de manera que, en contra dels meus principis, em vaig "auto-obligar" a escriure alguna cosa en una llibreta. El resultat, però, no em va semblar satisfactori i no va ser fins a l'estiu, quan vaig tenir temps de desconnectar de la rutinària vida quotidiana, que em va venir de gust escriure. Quant a la música, durant el curs ja havia anat component. Concretament, havia compost una petita peça clàssica de piano. Aquella composició ja m'agradava, però no era el que buscava per aquest projecte. El fet d'haver estudiat piano clàssic va fer que tot el que se m'acudís en aquells moments fossin melodies més clàssiques i no tan modernes, que al cap i a la fi era el que buscava. Com que no se m'acudia res més, fins i tot em va passar pel cap escriure un poema i recitar-lo sobre aquella melodia. La idea em fascinava, la veritat, però vaig creure que no era el moment adequat per executar-la. Va ser en començar l'estiu quan dia rere dia m'asseia al piano i provava de tocar diferents rodes d'acords i melodies. Allà em deixava anar i tocava tot el que em passava pel cap. Em vaig adonar que no calia obligar-me a pensar, sinó que les vivències i sentiments parlaven per si sols. Així doncs, totes

aquelles frases que em passaven pel cap les anava escrivint en una llibreta i totes les melodies que se m'acudien les enregistrava en format nota de veu al mòbil. D'aquesta manera vaig arribar a tenir diferents frases escrites i fins i tot estrofes senceres que em podien servir per a la creació de la meva cançó.

5.2 DE LA IDEA A LA CANÇÓ

Va arribar un punt en què tenia unes quantes idees, però tenia un problema, i és que no sabia quina escollir. Totes les lletres que havia escrit parlaven sobre temes diferents, la majoria molt recurrents, com ara l'amor i estimació cap a una persona, problemes quotidians, etc. No obstant això, en aquella llibreta hi havia unes frases que parlaven d'un tema bastant particular i especial, tant per mi com també pels futurs oients de la cançó: es tractava d'una composició que parlava alhora sobre la lluna i sobre la meva mare. Tanmateix, aquesta decisió que ara em sembla tan fàcil i òbvia no vaig ser capaç de triar-la jo sola, sinó que vaig haver de demanar ajuda. Un cop vaig tenir el tema escollit, vaig començar a mirar les frases que havia apuntat a la llibreta. No eren frases magnífiques, però em van ajudar a anar escrivint versos de la cançó.

Quant a la música em va ser una mica més fàcil ja que a casa se m'havien acudit tres melodies que m'agradaven molt i a l'hora de fer la cançó no vaig fer res més que ajuntar-ne dues d'aquestes.

Durant aquest treball de recerca he intentat descobrir com els artistes componien les seves cançons. Al final, he acabat arribant a la conclusió que aquest és un procés creatiu que tothom el fa com vol o, més ben dit, com li surt de dins. En el meu cas, el procés de composició musical i el de redacció de la lletra foren bastant simultanis. És a dir, el dia que vaig decidir posar-m'hi ja tenia unes lletres i unes melodies, però em faltava acabar de definir-les. En el meu cas, l'instrument amb el qual vaig compondre la cançó va ser el piano, que ha sigut l'instrument que he tocat des dels 8 anys. Així que mentre anava component la música, escrivia la lletra de les estrofes. Fins i tot podríem dir que vaig seguir una mena de patró a l'hora de compondre la cançó: primer feia la música d'una estrofa i després escrivia la lletra d'aquesta. Aquest mètode em va anar força bé ja que en la meva cançó, la majoria de les estrofes estan formades per la mateixa roda d'acords, de manera que quan ja vaig tenir la melodia de la primera, només em

va caldre buscar que cada vers de les següents estrofes tingués aproximadament el mateix nombre de síl·labes que els de la primera estrofa. A grans trets, podríem dir que així va ser com vaig tenir el primer “esborrany” de la cançó.

Aquest procés el vaig executar en tres dies molt intensos a Barcelona a casa d’una amiga que em va ajudar a connectar totes aquestes idees que ja portava de casa. Resulta estrany que fos a Barcelona on em vingués la inspiració, una ciutat amb un gran bullici, ja que normalment, quan un cantautor necessita inspiració o vol escriure allò que sent, intenta desconnectar de la rutina i se’n va a prop de la natura, a la recerca de tranquil·litat i benestar.

5.3 GRAVACIÓ DE LA MAQUETA

L’enregistrament de la maqueta el vaig dur a terme amb l’aplicació informàtica *GarageBand*, que ja venia instal·lada a la meva tauleta tàctil. Fins al moment, només havia utilitzat aquesta aplicació per fer proves amb diferents instruments, sense saber molt bé com funcionava. A mesura que vaig anar gravant la maqueta, però, vaig anar descobrint com utilitzar el programa.

Fig. 19 Logo GarageBand. ***Font****: pròpia*

L’enregistrament del piano, la veu i el trombó, els únics instruments reals que vaig gravar, el vaig fer un cop vaig tenir tota la cançó escrita. El piano i el trombó van ser enregistrats per la meva amiga Clara i la veu per mi. Un cop gravats aquests tres instruments, va arribar el moment d’acabar d’instrumentar la peça. La resta d’instruments que vaig afegir van ser instruments de software del programa *GarageBand*, ja que no disposava d’ells i tampoc sabia tocar-los. Els instruments que vaig afegir, doncs, van ser la bateria, el baix, la guitarra elèctrica i el clarinet.

- La **bateria**: tot i primer haver fet proves amb la bateria del programa, al final vaig acabar apostant per crear ritmes i acompanyaments fent servir la bateria de sessió virtual que també ofereix *GarageBand*. En aquesta bateria, tu pots escollir les parts de l'instrument que vols que se sentin i quins ritmes vols que facin. En el cas de la maqueta, vaig utilitzar una bateria molt senzilla i a la tornada vaig afegir-hi maraques i pandereta.

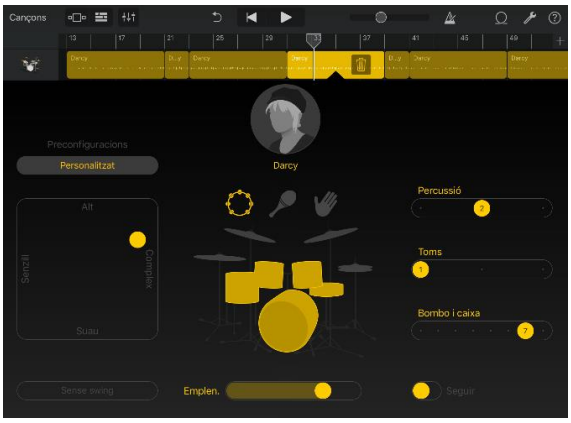


Fig. 20 Bateria de sessió virtual GarageBand. ***Font****: pròpia*

- El **baix**: és un instrument que acostuma a tocar la línia de baix de la cançó. Com que es tractava d'una maqueta i no del resultat definitiu de la peça, amb el baix vaig decidir tocar els mateixos acords que amb el piano, sense fer cap melodia molt complicada.
- La **guitarra elèctrica**: en aquest cas no sabia quina guitarra de software escollir, si una acústica o una elèctrica, però després de provar-les totes em vaig acabar decantant pel so de la *Roots Rock*. Amb la guitarra vaig fer el mateix que amb el baix: vaig tocar els mateixos quatre acords, escollint un dels ritmes que t'ofereix l'aplicació.

Fig. 21 Guitarra de software GarageBand. ***Font****: pròpia*

- El **clarinet**: des d'un bon principi tenia al cap que la peça havia de ser molt rica musicalment i disposar d'una varietat d'instruments que no acostumem a sentir en les cançons pop d'avui en dia, així que vaig decidir afegir un clarinet de software a la tornada del tema. En aquest cas no vaig tocar acords, sinó que vaig anar provant diverses melodies fins que n'hi va haver una que em va agradar.

*Fig. 22 Teclat (clarinet) GarageBand. **Font**: pròpia*

Tots aquests instruments van ser gravats amb metrònom a 120 BMP i, en el cas del trombó, el piano i la veu, amb ajuda d'auriculars. A part de per què m'agradessin, vaig escollir aquesta selecció d'instruments perquè sabia d'algú proper a mi els tocava i que em podria ajudar en la producció del tema.

Un cop enregistrades totes aquestes pistes en *overdubs*, vaig disposar-me a ultimar els detalls finals de la maqueta, posant segones veus a un dels ponts de la cançó i a la tornada final. En el cas de la segona veu del pont, volia que s'anés reduint el volum lentament, així que vaig haver d'aprendre a fer un *fade out*, és a dir, un descens gradual del nivell del senyal d'àudio. Aquest procés tampoc em va resultar tan complicat com em semblava, sinó que tan sols afegint uns punts anomenats d'automatització i movent-los amunt i avall, dibuixant la forma que volia que tingués el volum de l'àudio, ja va ser suficient.

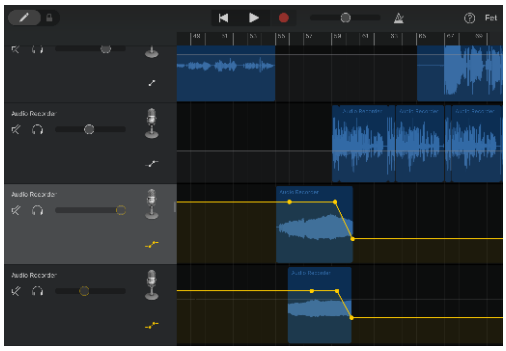


*Fig. 23 Fade out a GarageBand. **Font**: pròpia*

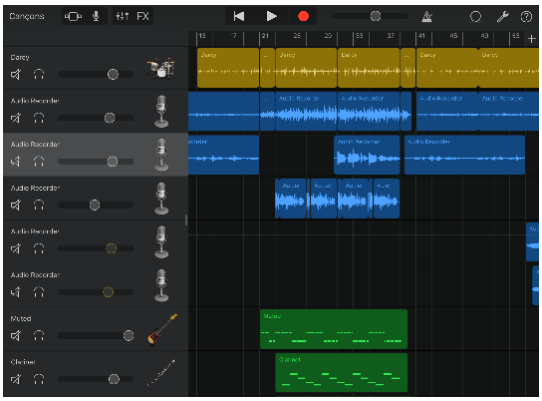


*Fig. 24 Pistes de la maqueta a GarageBand. **Font**: pròpia*

5.4 CONTACTE AMB ELS MÚSICS

Quan vaig acabar de gravar la maqueta, va arribar el moment de posar-me en contacte amb els músics que formarien part d'aquest projecte. El trombó i el piano els tocarien la meva amiga Clara, ja que ja els va gravar a la maqueta, i la veu jo mateixa.

Seleccionar els músics que formarien part d'aquest projecte tampoc va ser gaire complicat, perquè des del moment en què vaig finalitzar la maqueta ja ho tenia bastant decidit. Així doncs, vaig fer-los un comunicat via *whatsapp* i, afortunadament, tots van acceptar. Tots ells són amics o coneguts meus, no professionals, dintre del món de la música. Concretament, els músics que han col·laborat a *1969* són:

- Clara Ibarz: trombó i teclat
- Arnau Grabolosa: guitarra acústica
- Joel de Palau: baix elèctric
- Sara Oliver: bateria
- Afra Tarradas: clarinet

5.5 PERFECCIONAMENT DE LA MAQUETA

Quan vaig sortir de Barcelona amb la maqueta feta, era conscient de que encara em quedava moltíssima feina per davant. El primer problema que se'm presentava era la lletra de la cançó: no m'acabava de convèncer. Durant molts dies vaig estar pensant en ella i modificant totes les paraules o frases que no m'acabaven d'agradar. Aquest procés em va costar molt, i per això vaig decidir fer-me un petit esquema que expliqués què volia expressar exactament a cada estrofa i així veure si el que havia escrit s'adequava amb el que realment volia dir. L'esquema resultant fou el següent:

ESQUEMA
- Estrofa 1: descripció + introducció a la incomprensió
- Estrofa 2: INCOMPRENSIÓ TOTAL
- Estrofa 3: amb la meva mare l'observo. Ens protegeix (la lluna) alhora que ella em protegeix
- Estrofa 4: la connexió entre elles (la lluna i la meva mare)

Com que no estava convençuda de que el que havia escrit s'adequava amb el que hi havia en aquest esquema, vaig decidir canviar tota la tercera estrofa, tot i que tampoc em va acabar de convèncer. Així doncs, va arribar un dia en què vaig decidir no donar-li més voltes i mantenir la lletra de la maqueta, però amb algunes petites modificacions. Vaig dubtar perquè també veia que costava entendre el significat de la cançó, però la veritat és que cada cop em va anar agradant més i no vaig poder canviar-la molt. No sé com, però a mesura que passaven els dies, cada paraula d'aquesta cançó tenia més sentit per mi. Al final – vaig pensar – no cal que tothom entengui a la perfecció què vol dir cada vers de la cançó, si a la pràctica, moltíssimes de les cançons que cantem no sabem ni què signifiquen. A més, també penso que no cal que tothom entengui el mateix, sinó que també és important deixar volar la imaginació i que cadascú l'interpreti una mica com vulgui.

Un altre tema que em va fer rumiar va ser el nom de la cançó. Quan vaig sortir de Barcelona ja tenia al cap que s'anomenaria *1969*, però vaig decidir deixar un temps per veure si se m'acudia algun altre nom. La veritat és que no se'm va acudir res més i, finalment, *1969* s'ha convertit en el nom del tema (significat explicat al punt 6.3).

L'altre "problema" que vaig tenir va ser la creació de la partitura de determinats instruments. Com bé he dit, el baix no el sé tocar i fins aleshores tampoc sabia molt bé quina era la seva funció en un conjunt instrumental. Així que vaig decidir contactar amb el baixista de la cançó i li vaig enviar els acords de la cançó, perquè així ell sabés les notes que havia de tocar. Els dos vam estar d'acord en el fet que aquella línia de baix era molt lineal i sense gaire gràcia, així que ell em va fer una proposta d'una particel·la i em va semblar tan bé que va ser la que vaig escriure a la partitura definitiva. En el cas de la bateria vaig tenir el mateix problema: tot i haver anat a una classe d'aquest instrument, òbviament, no en sabia suficientment com per escriure una partitura d'una mínima qualitat. Jo ja sabia quins ritmes volia aproximadament que la bateria fes, que eren els que havia enregistrat a la maqueta, però tot i així vaig decidir de parlar-ho amb la bateria del grup. Després d'una tarda parlant i provant diferents sonoritats, vam decidir què tocaria exactament a la cançó final. I, en el cas de la guitarra, va passar exactament el mateix que amb el baix: vaig passar els acords de la cançó

al guitarrista del grup i a partir d'aquí vam escollir quins ritmes i quines guitarres s'utilitzarien.

5.6 CREACIÓ DE LA PARTITURA I PARTICEL·LES

Quan ja vaig tenir la maqueta acabada i perfeccionada, vaig començar a fer la partitura de la cançó. Això ho vaig fer a còpia d'anar escoltant la maqueta per pistes i anar escrivint en un pentagrama allò que sentia. Com que la cançó l'havia creat jo, em va ser més fàcil escriure'n la partitura ja que al cap i a la fi, les notes que tocava sabia quines eren. A part d'anar escrivint la particel·la de cada instrument, també vaig fer-me un esquema de l'estructura de la cançó, és a dir, vaig posar nom a les parts i vaig apuntant quins instruments toquen en cadascuna d'aquestes.

Un cop vaig tenir la particel·la de cada instrument escrita en brut, va arribar l'hora de passar-les a net. Mai havia escrit partitures a través de programes informàtics, així que em vaig haver d'informar sobre quins existien i em recomanaven. Al final vaig decidir utilitzar *musescore*, un programa informàtic de franc. La veritat és que em va costar dominar-lo ja que era totalment nou per a mi, però al final vaig acabar sortint-me'n. El que vaig fer fou escriure una partitura amb la línia de cada instrument, de manera que l'aplicació, automàticament, em va crear les particel·les de cada instrument. A més, amb el *musescore*, podia anar escoltant com sonava la partitura que escrivia, així que quan hi havia alguna cosa que no em sonava bé, m'era més fàcil identificar-la i canviar-la. Concretament, la partitura definitiva del tema m'ha ocupat dotze pàgines.

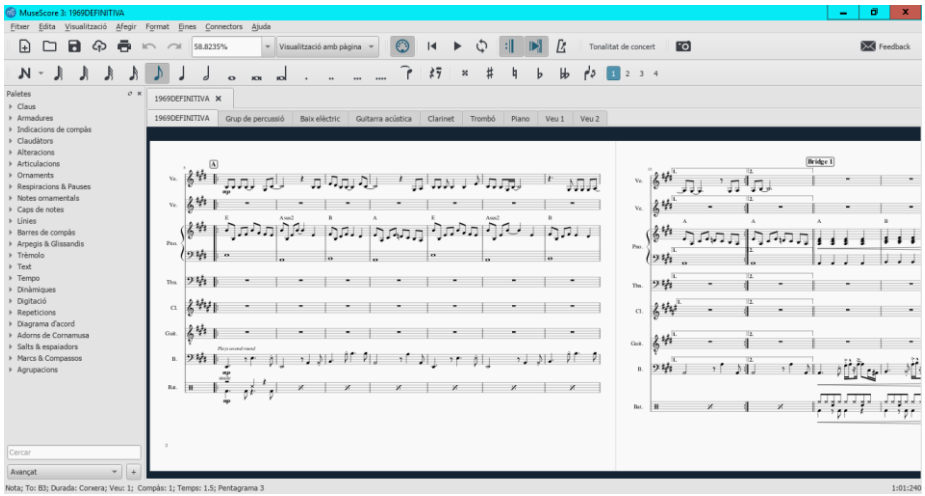


Fig. 25 Partitura 1969 a musescore. ***Font****: pròpia*

5.7 ASSAJOS

1969 ha sigut un projecte bastant complicat a nivell logístic, ja que els músics que hi han col·laborat provenen de diferents llocs, cosa que ha fet que escollir un dia per reunir-nos i assajar no fos gens fàcil.

Tot i que la gravació es feia per pistes, jo era partidària d'assajar el tema en conjunt i així veure com sonaria el resultat final. Així doncs, vaig contactar amb els músics i vaig encarregar un dels bucs d'assaig dels quals disposa l'Espai Marfà per tal de poder assajar. Malauradament, quan ja ho vaig tenir tot lligat vaig haver d'anul·lar l'assaig perquè em vaig refredar i vaig perdre la veu.

A part d'aquest "intent fallit d'assaig", vaig procurar, també, de que cada músic sabés exactament el què havia de tocar i ajudar-lo en cas de que ho necessités. Durant els dies previs a la gravació, doncs, vaig estar parlant amb cada músic per assegurar-me de que tot estigués a punt pel gran dia.

5.8 GRAVACIÓ

La gravació ha sigut un dels temes més complicats de tot el treball. Com que jo no sóc entesa en la gravació, vaig decidir contactar amb un amic meu que estudia a *EUMES*[31], en Ferran Orriols, i que des de que li havia comentat el projecte s'havia ofert a donar-me un cop de mà. Ell em va proposar de gravar a l'estudi de gravació que tenen a l'Espai Marfà, amb l'avantatge de que no hauríem de pagar pel fet de ser estudiant d'*EUMES*. En aquest cas, no disposaríem de cap tècnic ni enginyer, sinó que en Ferran ja ho havia de controlar tot. Així doncs, ja teníem lloc on gravar i també productor. Jo tenia pensat gravar durant el mes d'agost i així tenir-ho enllestit el més aviat possible, però vam trucar a *EUMES* i ens van comentar que l'estudi no estava disponible per a alumnes fins al mes de setembre. Vaig decidir gravar dos dies, el 4 i el 5 de setembre, per tal de poder fer-ho amb més calma i assolir un resultat de qualitat. Vaig dividir els músics en dos grups, depenent del dia en què gravessin. El primer dia havíem de gravar la bateria forçosament, ja que era l'únic dia que disposàvem de la sala de la bateria – que era independent al lloguer de l'estudi i, per tant, s'havia de pagar – i també havíem de gravar el piano i el trombó, ja

[31] ***EUMES*** és una escola de producció musical situada a la ciutat de Girona.

que la Clara només tenia disponible el dia 4. La resta d'instruments, doncs, els gravaríem el dijous dia 5.

Va arribar el dia d'anar a l'estudi i un cop vam ser allà i vam tenir la bateria i microfonia muntada van arribar els problemes. Vàrem gravar en *overdubs*: primer li tocava a la bateria. El so, però, no ens arribava a la sala de control i a més, la Sara (la bateria) sentia molt fluixa la maqueta i el metrònom als auriculars. Jo, òbviament, no sabia com arreglar el problema, però és que en Ferran tampoc. Després de remenar alguns botons vam aconseguir que el so ens arribés, però el problema dels auriculars no hi havia manera de que es solucionés. No teníem pla *b*, així que vam decidir gravar la bateria de manera que la Sara escoltés la maqueta des del mòbil, amb els auriculars posats. Només vam poder-ho gravar tres cops, amb l'esperança de que poguéssim treballar posteriorment amb el material gravat. Un cop vam tenir la bateria gravada, vam intentar fer el mateix amb el teclat, però ens van tornar a sorgir problemes i no va ser possible.

Fig. 26 En Ferran i la Clara a l'estudi de gravació de l'Espai Marfà. ***Font****: pròpia*

Fig. 27 La Sara gravant la bateria a l'Espai Marfà. ***Font****: pròpia*

Així doncs, vaig haver de buscar-me la vida per tal de poder gravar tot el que ens quedava per fer. Havia de buscar uns estudis que ens poguessin atendre aquella mateixa tarda i l'endemà al matí, per així tenir-ho tot gravat. Vaig començar a buscar i a trucar a contactes que tenia i finalment vaig trobar els Estudis Santa Pau, situats a Cornellà del Terri, i vaig decidir trucar-hi. Sorprenentment tenien disponible la tarda del dia 4 i el matí del dia 5, així que no ens ho vam pensar més i vam anar-hi. Va ser una decisió que em va venir molt d'imprevist, però vaig creure que era el millor que podia fer per tirar endavant el projecte, tot i saber

que aquest cop la gravació no em sortiria gratis. A les quatre de la tarda, doncs, en Ferran (productor), la Clara (trombonista i pianista) i jo ja ens trobàvem a l'estudi, on vam gravar el teclat i el trombó. Allà ens vam trobar amb en Marc i l'Abdon, els propietaris de l'estudi, que van ser els encarregats d'enregistrar els diferents instruments que podem escoltar a *1969* (exceptuant la bateria). El software que van utilitzar va ser el *Logic Pro X*.

Per gravar el teclat, en ser un instrument electrònic, no va ser necessari col·locar cap micròfon, sinó que a través del cable ja passava el senyal a l'ordinador. En el cas del trombó, vam utilitzar dos micròfons, un de condensador i un dinàmic (*Telefunken AK 47 MKII* i *Sennheiser MD-421 II* respectivament). Vam gravar els quatre compassos de trombó uns quants cops, i així tenir diverses pistes per triar.

Fig. 28 La Clara gravant el trombó als Estudis Santa Pau. ***Font****: pròpia*

L'endemà al matí, doncs, vam tornar a l'estudi disposats a gravar els instruments que faltaven. Primerament vam gravar el baix elèctric, que igual que el teclat, en ser un instrument elèctric, no va caldre cap micròfon. Es tractava d'una línia de baix complexa, així que ens hi vam estar una bona estona per tal d'aconseguir el resultat que volíem. Seguidament vam gravar el clarinet, que va ser una gravació molt més ràpida ja que només havia de tocar quatre notes. En aquest cas, vam gravar-lo amb un micròfon de condensador *Telefunken AK 47 MKII*. Després de gravar el clarinet vam procedir a gravar la guitarra acústica. Concretament vam gravar uns "powerchords", que són acords oberts rascats que van servir per donar més força a la tornada del tema, i uns harmònics. En aquest cas, l'afinació que va fer servir va ser Mi, La, Re#, Sol#, Si, Mi. La guitarra acústica la vam gravar amb dos micròfons *Telefunken M60 FET.* També teníem pensat gravar unes melodies amb la guitarra elèctrica, per tenir-les i poder-les

utilitzar en cas de que la cançó sonés molt “buida”; però com que no va ser el cas, al final no la vam gravar. Després de gravar la guitarra, l’Arnau va tenir la idea de gravar uns *shakers*, és a dir, uns ous de percussió, per afegir-los a la tornada del tema. Tant a mi com a l’Abdon i al meu productor ens va semblar una meravellosa idea així que vaig procedir a gravar-los, amb els micròfons que ja hi havia col·locats.

Fig. 29 L’Arnau gravant la guitarra als Estudis Santa Pau.
***Font**: pròpia*

Fig. 30 Jo gravant els shakers als Estudis Santa Pau.
***Font**: pròpia*

Un cop vam tenir els *shakers* gravats, vaig posar-me a gravar la veu, l’únic que faltava per enregistrar. En aquells moments encara no estava convençuda de si podria gravar, ja que una setmana abans m’havia refredat i encara no tenia del tot bé la veu. De totes maneres, vaig posar-hi totes les meves forces per tirar el projecte endavant i la veritat és que tampoc va sortir tan malament. Vaig gravar amb el *telefunken AK 47 MKII* i un filtre *Anti Pop*. Vaig estar més d’una hora gravant la veu, tot i que si haguéssim tingut més temps encara m’hi hauria estat més: sóc molt perfeccionista i en tractar-se d’un tema meu, encara ho he sigut més. Concretament, primer vam gravar tots els versos i quan ja els vam tenir enllestits, vam gravar la tornada. No va sortir tot exactament com volia però ja era bastant tard i havíem de marxar. Tot i així, l’Abdon i en Ferran em van dir que ho veien bé i que a l’hora de fer la mescla ja es podrien combinar diferents pistes per tal d’aconseguir un bon resultat.

5.9 POSTPRODUCCIÓ

Tot el procés de mescla l’hem fet amb el software *Logic Pro X*. Com que, tot i haver fet una recerca sobre la mescla, jo no sóc experta en el tema, en Ferran mateix ha sigut la persona que s’ha encarregat de post-produir la cançó. *1969* només ha passat per un procés de mescla, i no s’ha dut a terme el *mastering*, ja que en tractar-se d’un tema per un treball de recerca i no per un projecte musical

professional, no ho he trobat necessari. Com bé vaig esmentar en l'apartat 4.2, el *mastering* no sempre es fa, tot i que sempre és una molt bona opció per donar un acabat més professional al tema. Així doncs, un cop vam sortir de l'estudi, en Ferran ja es va posar a mesclar el que havíem gravat i, un cop ho va tenir fet, m'ho va passar via *whatsapp*. Aquesta va ser una primera presa de contacte amb el tema i a partir d'aquí jo li vaig anar comentant quins aspectes m'agradaven i quins no, fins que vam aconseguir un resultat bastant bo. Treballar i comunicar-nos *online* no anava gaire bé per aquest projecte, ja que jo necessitava estar al seu costat per dir-li com volia que sonés la cançó. Així doncs, vam decidir quedar i així ens va ser molt més fàcil treballar per obtenir el resultat que desitjàvem.

L'equipament que vam utilitzar per mesclar és el següent:

- Monitors Yamaha HS7.
- Auriculars semioberts beyerdinamics DT 900 PRO de 250 ohms[32].
- Apple Mac Mini 2019 de 32gb i 3,2 GHz[33].

També esmentar que hem utilitzat *plugins*, és a dir, *softwares* que ens permeten manipular un senyal sonor i modular-lo de la manera que nosaltres desitgem. Aquests, estan inspirats en hardwares que es troben en els estudis de gravació, com ara equalitzadors, compressors, etc. Els *plugins* que hem fet servir són de cases com *Waves*, *FabFilter*, *iZotope*, *IK Multimedia* i de *Logic Pro X*.

1969 ha estat equalitzada i s'hi ha aplicat una compressió paral·lela: un enviament a una pista on tot està molt comprimit i després aquesta pista s'ha afegit a la mescla amb un volum baix, que ha aconseguit donar més força al tema sense haver d'apujar el volum. Pel que fa a efectes sonors, hi trobem un *reverb* general i també un petit *delay* on hi van totes les pistes, per aconseguir un so més "real". D'altra banda, també s'ha aplicat un *reverb* i un *delay* especials per a la veu i s'han fet *fade outs* al final d'algunes de trombó i cantades.

[32] L'**ohm** és la unitat de resistència elèctrica del sistema internacional. El símbol que representa aquesta mesura és el següent: Ω.
[33] **GHz** és l'abreviatura de la paraula gigahertz, que és una múltiple de la unitat de mesura de freqüència hertz.

La mescla final té un total de 48 pistes:

Fig. 31 Mescla de 1969 amb el Logic Pro X. ***Font****: pròpia*

5.10 DISSENY DE LA CARÀTULA

Com que tenia la intenció de publicar *1969*, vaig haver de dissenyar una caràtula pel tema. Durant temps vaig estar rumiant com podia ser, fins que un dia se'm va acudir una idea i en vaig fer un esbós a l'*iPad* a través de l'aplicació *notes*. Aquest esbós va ser el punt de partida del que seria el disseny de la caràtula de *1969*. En aquest s'hi pot veure la lluna de colors grisosos i el nombre que dona nom al *single* de color groc. La veritat és que l'estètica i els colors d'aquest primer disseny em van agradar bastant.

Fig. 32 Esbós fet amb l'iPad de la caràtula de 1969.
Font*: pròpia*

Un cop vaig tenir aquest disseny fet, vaig decidir contactar amb la meva amiga Carla Félez, persona a qui li encanta el disseny gràfic, perquè em donés un cop de mà. Li vaig mostrar aquesta idea i ens vam passar una tarda fent un *brainstorming* de possibles dissenys per a la caràtula. El més important era pensar en el vertader significat de la cançó i buscar algun element que tingués relació amb ella. Durant aquella tarda vam fer un total de 8 dissenys diferents:

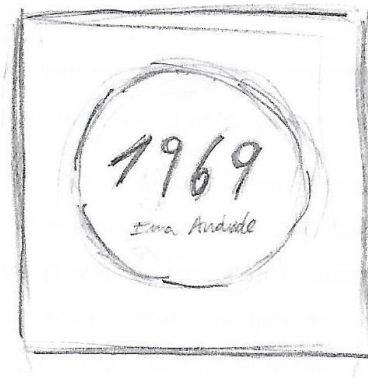


Fig. 33 Esbós disseny 1. ***Font****: pròpia*

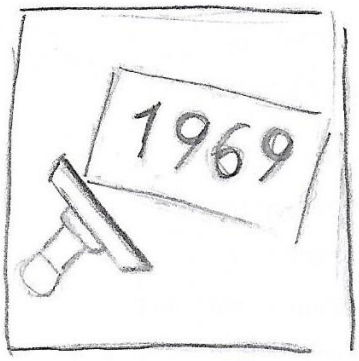


Fig. 34 Esbós disseny 2. ***Font****: pròpia*

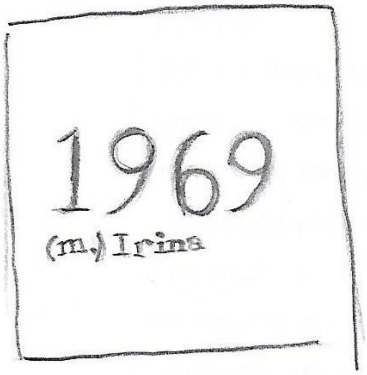


Fig. 35 Esbós disseny 3. ***Font****: pròpia*

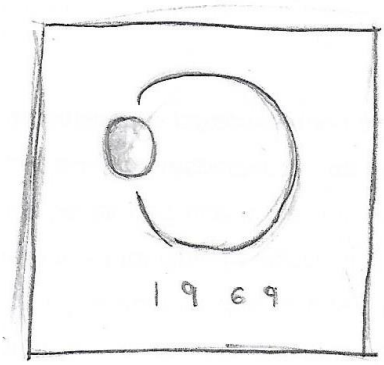


Fig. 36 Esbós disseny 4. ***Font****: pròpia*

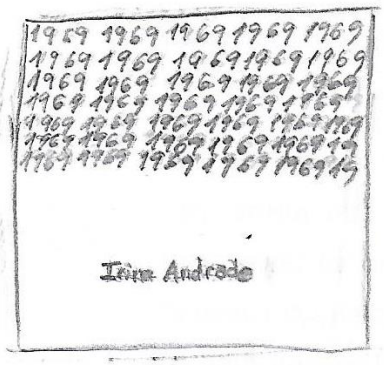


Fig. 37 Esbós disseny 5. ***Font****: pròpia*

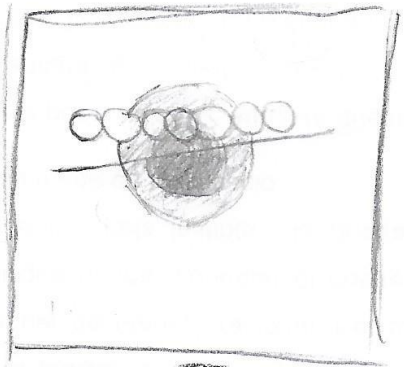


Fig. 38 Esbós disseny 6. ***Font****: pròpia*

Fig. 39 Esbós disseny 7. ***Font****: pròpia*

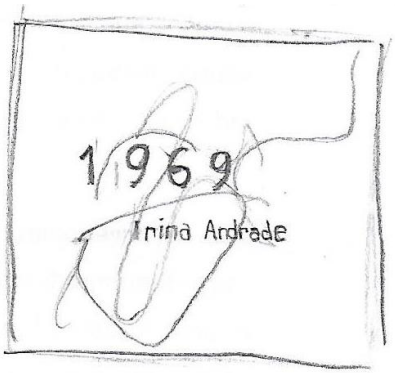


Fig. 40 Esbós disseny 8. ***Font****: pròpia*

Explicació dels dissenys

- **Disseny 1**: aquest primer disseny ja se'ns havia acudit abans de quedar, i és que al cap i a la fi és l'esbós que vaig fer a l'*iPad*, però perfeccionat. No té gaire explicació, sinó que es tracta tan sols d'una lluna, ja que la cançó en part parla d'ella; el títol de la cançó i el meu nom. Aquest és el disseny de l'esbós passat a l'ordinador que ja havíem fet abans de quedar:

Fig. 41 Disseny 1 fet amb ordinador. ***Font****: pròpia*

- **Disseny 2**: aquest disseny no té res a veure amb el significat de la cançó. Com que es tractava d'una pluja d'idees vam dibuixar tot allò que se'ns passés pel cap i aquest n'és un clar exemple. Es tracta d'un segell que estampa el número 1969, el nom del tema.
- **Disseny 3**: aquest disseny vol simular una entrada de diccionari. Concretament, hi podem veure el número 1969 i a sota un parèntesi amb la lletra "m" i el meu nom al costat. La lletra "m" és la inicial del nom de la meva mare – Mariona – i de la paraula "mare". En certa manera, aquest disseny està lligat a mi ja que m'agraden les lletres.
- **Disseny 4**: en aquest disseny hi podem veure dos cercles: un de més gran i dintre d'aquest, un altre de més petit. El cercle gran simbolitza la terra i el petit, la lluna. La terra, doncs, em representaria a mi, i la lluna, pel lligam que tenen, a la meva mare. La lluna no es pot separar de la Terra, com jo tampoc "em puc separar de la meva mare". És a dir, sempre estarem unides.
- **Disseny 5**: aquest disseny és purament estètic; no simbolitza res. Simplement són fileres amb el nombre 1969 que es va repetint i el meu nom i cognom centrat a la part inferior de la caràtula.

- **Disseny 6**: buscant la paraula eclipsi de lluna al *google imatges* vam trobar un dibuix fet a ordinador que semblava una mena de representació d'un eclipsi de lluna. Vam trobar-ho molt original, així que vam decidir fer aquest esbós.

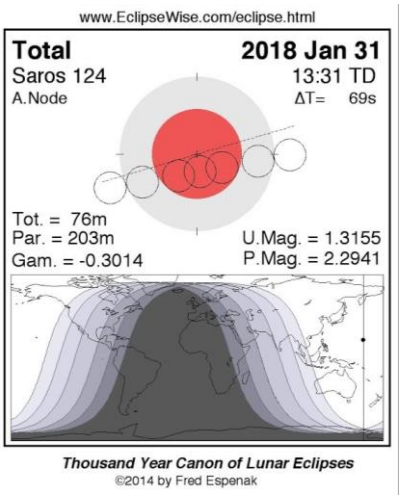


Fig. 42 Representació d'un eclipsi de lluna. ***Font****: EclipseWise*

- **Disseny 7**: aquest disseny està ple de significat. A la part superior central hi podem veure el meu nom i cognom i a la part inferior, el número 1969. Al mig, dues rodones sobreposades. La de la dreta representaria la lluna i la de l'esquerra una empremta. La lluna simbolitza el mateix satèl·lit, però alhora la meva mare. L'empremta, és l'empremta que ella deixa en mi.
- **Disseny 8**: aquest disseny sí que no té cap ni peus. Es tracta d'un gargot que vaig fer, però com que va quedar prou bonic vam provar de convertir-lo en una caràtula. Així doncs, a sobre, vam escriure-hi el número 1969 i, a sota d'aquest, el meu nom i cognom.

Selecció dels dissenys

Per no passar cadascun d'aquests dissenys a l'ordinador, vam decidir fer una tria. Els que vam escollir foren el disseny 3, 5, 6, 7 i 8. El número 1 també m'agradava però com que ja l'havíem passat a ordinador uns dies abans, no vam creure necessari tornar-ho a fer. El que vam fer, doncs, va ser passar-los a l'ordinador amb l'aplicació *GIMP 2*, que ja la tenia instal·lada al portàtil.

Fig. 43 Disseny 3 fet amb GIMP 2. ***Font****: pròpia*

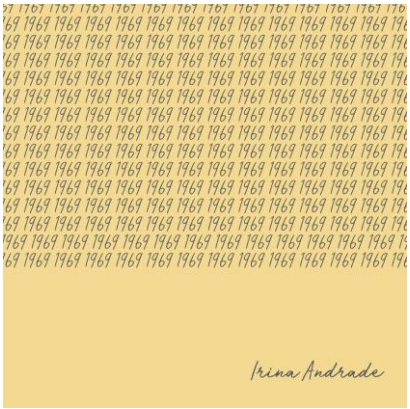


Fig. 44 Disseny 5 fet amb GIMP 2. ***Font****: pròpia*

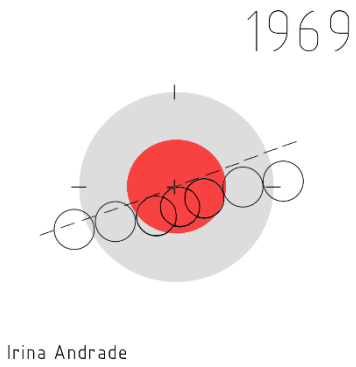


Fig. 45 Disseny 6 fet amb GIMP 2. ***Font****: pròpia*

Fig. 46 Disseny 7 fet amb GIMP 2. ***Font****: pròpia*

Fig. 47 Disseny 8 fet amb GIMP 2. ***Font****: pròpia*

Tots aquests dissenys estaven bé, però cap m'acabava de convèncer. La caràtula de la meva cançó necessitava ser diferent, única i que el seu disseny estigués relacionat, directament o indirectament, amb el significat del tema.

Estàvem estancades amb aquests dissenys i per això vam decidir demanar ajuda al tiet de la Carla, que hi entén amb disseny gràfic. Li vam mostrar els dissenys dels quals estàvem més orgulloses, el 6, el 7 i el 8, perquè ell ens donés la seva opinió. Va dir que no estaven gens malament, però ens va donar la idea de jugar amb l'estètica que es fa servir pel tema de l'arribada a la lluna i els adhesius que es feien per a cadascuna de les missions *Apollo*, tot donant-li una estètica més dels anys 60 i 70.

Fig. 48 Adhesius de les missions Apollo de la NASA. ***Font****: walmart*

Creació del disseny definitiu

La idea dels adhesius era boníssima, així que vam fer-li cas i vam provar de fer un disseny amb l'estètica de l'adhesiu de l'*Apollo 11*, que és la missió que va arribar a la lluna l'any 1969. Així doncs, amb el *GIMP 2* vam fer els marcs de la caràtula amb una línia groga i una altra de blava, com en l'adhesiu. Com que de tots els dissenys que havíem fet, el número 7 era el que tenia més significat, vam decidir provar-lo dintre d'aquest marc per veure com quedava. La veritat és que quedava molt bé, però el meu nom i cognom escrits a ordinador no em convencien, així que vaig decidir escriure'ls amb l'aplicació *pages* de l'*iPad*. Aleshores ja estava contenta amb el resultat obtingut, però li faltava el toc final. Després de donar-hi voltes, se'm va acudir de posar un fons galàctic, simulant les estrelles de l'univers, enlloc de ser tot de color negre. Així és com ha quedat el resultat final:

Fig. 49 Caràtula de 1969. ***Font****: pròpia*

5.11 PUBLICACIÓ

La publicació de la cançó és una de les tasques més complexes del procés de producció degut als diferents passos que s'han de seguir abans no surti a la llum. El primer que vaig fer, doncs, fou registrar-la per tal de tenir-ne els drets i evitar possibles plagis. El registre, doncs, es realitza al Registre de la Propietat Intel·lectual, que la seu més propera que tinc és la de Girona. El que s'ha de fer és presentar la sol·licitud de registre, acompanyada de l'obra amb la corresponent partitura i lletra, i abonar la taxa indicada. Un cop s'ha seguit aquest procés, l'obra ja queda automàticament registrada, és a dir, tan bon punt es presenta la sol·licitud d'inscripció, els efectes són immediats. A través d'aquest registre, doncs, passes a tenir els drets d'autor de la teva obra.

Un cop la cançó està registrada, aquesta pot ser publicada a través d'una discogràfica, tot i que molts artistes novells que no tenen la possibilitat d'estar en una i poder compartir les seves creacions, opten per utilitzar les anomenades pàgines web de distribució musical. Són moltes les que existeixen, però la que he utilitzat per publicar *1969* és DistroKid, que tan sols pagant uns 18 € tens la possibilitat de penjar tota la música que tu vulguis durant un any. A través d'aquesta web, la meva cançó ha sigut distribuïda a totes les plataformes digitals, com ara Spotify o iTunes. Altres distribuïdores conegudes que també ofereixen serveis similars als de DistroKid són LANDR, CD Baby i TuneCore.

6. ANÀLISI DE *1969*

En aquest apartat, analitzaré els aspectes comentats a la part teòrica del treball de la cançó *1969*.

6.1 ANÀLISI MUSICAL

Gènere musical

1969 podríem considerar-la una balada pop, ja que es tracta d'una composició musical amb un ritme aparentment lent, una instrumentació suau i un caràcter íntim i expressiu. Normalment les balades acostumen a parlar sobre temes amorosos. La meva, en certa manera, ja parla de l'amor, però també en tracta d'altres (vegeu significat al punt 6.3). Com que es tracta d'una cançó pop, el conjunt que la interpreta és l'anomenat conjunt pop, compost pels instruments que normalment trobem en aquest tipus de conjunts com la bateria, el baix elèctric, la guitarra elèctrica, un teclat electrònic i la veu. *1969* , però, no és la típica balada pop, sinó que també compta amb instruments no tan comuns en aquest gènere com el trombó i el clarinet, que li donen un toc únic i diferent de la peça.

Anàlisi

Per començar, *1969* és una cançó perquè és una composició musical amb text versificat, té una veu (en alguna part de la cançó dues) i està instrumentada.

1969 és una cançó amb un compàs 4/4, és a dir, un compàs quaternari simple ja que està compost per un cicle format per un temps accentuat i tres de no accentuats i els seus temps són divisibles naturalment en meitats. Per tant, en cada compàs de la cançó hi ha d'haver quatre temps de negra. La cançó s'ha gravat a un tempo de 120 BPM, és a dir, a un ritme bastant ràpid, tot i que a l'escoltar-la no et dona la sensació de que segueixi un ritme tan accelerat.

En tenir el Fa, el Do, el Sol i el Re sostinguts a l'armadura, la cançó es pot trobar en Mi major (E) o bé en Do sostingut menor (C#m). En aquest cas, la tonalitat en què està escrita és Mi major ja que la majoria dels acords que es van repetint al llarg de la cançó són la tònica, dominant i subdominant d'aquesta tonalitat. A més, un altre tret que ens permet veure que està escrita en Mi major i no en la

seva relativa menor és el fet de començar amb Mi, la tònica, i també acabar en Mi.

Durant la cançó es va repetint una roda d'acords semblant. La successió d'acords que trobem en les estrofes és la següent: E, Asus2, B, A. La majoria d'acords, excepte l'acord de La suspès en segona, són els acords de tònica, el Mi major (E); de dominant, el La major (A); i de subdominant de la tonalitat, el Si major (B). La roda d'acords de la tornada és molt semblant a la de les estrofes, i només canvia l'acord de Asus2 per un acord de E/A, és a dir, un acord de Mi major amb baix de La. Com podem veure, és un acord que també entra dins la tonalitat però amb la particularitat de tenir la nota La, la dominant, de baix. Per tal d'enllaçar aquesta part més viva amb les següents estrofes, s'utilitza l'acord de Asus2, que serveix com a acord de transició.

La cadència que conclou aquesta cançó és l'anomenada cadència plagal ja que acaba amb els acords de A i E, la subdominant i la tònica de la tonalitat respectivament.

El tema està compost específicament per la meva veu, així que el rang de notes que abasta són perfectes per a una contralt, tot i que també per a un tenor. Tanmateix, la tornada probablement la trobaria una mica aguda ja que la nota d'atac és un Si_3, quan la nota més aguda que pot emetre la seva veu és, teòricament, un Do_3.

Estructura

Aquesta composició, musicalment parlant, està composta per sis parts que es van repetint i que, en alguns casos, pateixen petites modificacions:

- ***Intro***: durant aquesta introducció de quatre compassos l'únic instrument que se sent és el piano tocant els acords arpegiats de E, Asus2, B i A. Aquesta frase, com bé indica l'abreviatura *mp* al primer compàs, s'ha d'interpretar *mezzopiano*, "mig suau", una dinàmica que es troba per sobre del *piano* i per sota del *mezzoforte*. Al quart temps de l'últim compàs entra la veu en anacrusa.
- **A**: aquesta frase dura vuit compassos que es repeteixen, amb la particularitat de que l'últim compàs és diferent a la segona ronda i, per

tant, a la repetició no es toca la primera casella, sinó que se salta directament a la segona. La primera ronda només és interpretada per la veu i el piano, que continua tocant els mateixos acords arpegiats que en la introducció, i en la segona ronda s'hi afegeix el baix i la bateria marcant un ritme tranquil i suau. Aquesta frase comprèn les dues primeres estrofes de la cançó i es toca també *mezzopiano*.

- ***Bridge* 1**: aquest primer pont de la cançó té una durada de dos compassos que ens serveixen de fil conductor per portar-nos a la part B. Aquest fragment és interpretat pel piano, que toca els acords de A i de B; el baix i la bateria. Com que ens guia cap a la part B, que és una part més "explosiva", hi ha un *crescendo*.
- **B:** aquesta part, que dura quatre compassos que es repeteixen, és únicament instrumental i és interpretada per tots els instruments exceptuant la veu. Per tant, hi trobem el piano, que va tocant la roda d'acords formada per E, E/A, B i A; el trombó, que toca una determinada melodia; el clarinet en si bemoll, que toca les notes descendents Fa#, Mi#, Do# i Si; la guitarra, que toca els mateixos acords que el piano; el baix i la bateria. En el primer compàs d'aquesta frase hi trobem la indicació *mf* que ens indica que s'ha d'interpretar *mezzoforte*
- **B'**: aquesta frase dura vuit compassos i és molt semblant a l'anterior (per això rep el nom de B' i no de C). En aquesta, però, s'hi afegeix la veu i la melodia que toca el baix del teclat varia lleugerament. A més, al ser la part més explosiva de la cançó, requereix ser tocada a una dinàmica forta, com bé indica l'abreviatura *f* en el primer compàs.
- ***Bridge* 2**: aquest pont també dura dos compassos i és interpretat pel piano i la guitarra, que toquen l'acord de Asus2; pel baix, que toca les notes La Mi La, que són la primera i la quinta de l'acord d'Asus2; i la bateria. A l'últim temps del segon compàs entra la veu en anacrusa.
- **A':** aquesta frase és pràcticament igual que la primera A i dura vuit compassos que es repeteixen, també amb la particularitat de que a la segona ronda, no es toquen els dos últims compassos de la primera casella, sinó que salta directament a la segona. Com en la primera A, també s'interpreta *mp* amb la diferència que ja des de la primera ronda hi trobem tant el baix com la bateria, i el piano varia una mica el ritme que

feia amb el baix. En el cas de la veu, la melodia és igual exceptuant els dos últims compassos que ens porten cap al pont, que aquest cop també és cantat.

- ***Bridge* 1:** l'hem anomenat de la mateixa manera que l'anterior, tot i haver-hi una petita diferència, i és que aquest és cantat.
- **B:** és exactament igual que l'anterior B.
- **B'':** pel que fa als instruments és pràcticament igual que la B', però s'hi afegeix una segona veu que fa que la primera també pateixi algunes variacions.
- ***Outro***: té una durada de dos compassos i és interpretada pel piano, que toca l'acord de E arpegiat; la guitarra, que també toca el mateix acord; el baix, que toca les notes Mi i Si, que formen part de l'acord d'E; i la bateria. La partitura acaba amb un calderó.

L'estructura que segueix, doncs, és l'anomenada *verse-chorus* però amb algunes modificacions, ja que sinó la cançó seria molt repetitiva i monòtona. En aquest cas, a part d'estrofes i tornades, la cançó compta amb una *intro* i una *outro*, a més d'alguns ponts que trobem per enllaçar diferents frases.

6.2 ANÀLISI MÈTRICA I RÍTMICA

La cançó *1969* està formada per quatre estrofes i una tornada, que es repeteix un total de tres cops. Cadascuna de les estrofes està formada per quatre versos que segueixen un patró respecte al nombre de síl·labes. A continuació comentaré, estrofa per estrofa, els aspectes prèviament explicats a l'apartat 2.5 del treball:

Estrofa 1

Entre núvols et veig brillar, 8 a
i això ho vols mostrar més que mai. 8 a
M'enlluernes i balles // apassionadament. 12 (6+6) B
Qui sap què vols fer... 5 b

El primer vers d'aquesta estrofa és octosíl·lab, per tant, d'art menor. El segon vers també és octosíl·lab i rima de forma assonant amb el primer vers i el primer de la tercera estrofa (*mals*). Per tal de que aquest vers sigui octosíl·lab, s'ha

produït una sinalefa entre el mot “i” i el mot “això”, i una altra entre les paraules “això” i “ho”. El tercer vers és alexandrí, d’art major, format per dos hemistiquis de 6 síl·labes cadascun. L’últim vers és pentasíl·lab, d’art menor, i rima de forma assonant amb l’anterior. En tots aquests versos, la rima és masculina.

La transcripció rítmica[34] d’aquesta estrofa és la següent:

– U – U U – U –
U U – U U – U –
U U – U U – // U U U – U –
U – U U –

El patró rítmic format per dos **anapests** i un **iambe** és recurrent al llarg de tota la cançó

El patró rítmic format per dos **anapests** al tercer vers es repeteix en tres estrofes

Estrofa 2

I és que sota la teva llum, 8 -
no s’entenen ni els meus sentits. 8 c
Jo t’intento comprendre; // no sé com agafar-m’ho. 12 (6+6) -
No té cap sentit. 5 d

El nombre de síl·labes de cada vers és exactament igual que en l’anterior estrofa, així que no comentaré aquest aspecte. El primer vers i el tercer no rimen amb cap altre. Rimen, en canvi, el segon i el quart. El segon vers rimarà de forma consonant amb l’últim de la quarta estrofa (*units*) i el quart rimarà amb el primer i segon de la quarta estrofa (*avui, vist*), però aquest cop es tractarà d’una rima assonant. Aquestes rimes són masculines.

La transcripció rítmica d’aquesta estrofa és la següent:

U U – U U – U –
U U – U U – U –

Torna a sortir el patró rítmic format per dos **anapests** i un **iambe**

U U – U U – // U – U U U –
U – U U –

L’**anapest** es va repetint al llarg de tota la cançó

Tornada

Gira, ràpid, cuida’m; jo t’espero. 9 E’
Gira, vine amb mi. 9 F

[34] A l’hora de llegir la transcripció rítmica hem de tenir en compte que al cantar la cançó, els accents rítmics que es donen a les diferents paraules poden variar significativament per temes d’accents i frases musicals.

Els dos versos de la tornada són enneasíl·labs, per tant, d'art major. En el segon vers hi trobem una fusió, ja que el so de l'última lletra de la paraula "vine" i el primer de la paraula "amb" és el mateix [ə]. Aquests, rimaran consonantment amb els de la següent tornada, ja que serà exactament igual. La rima del primer vers d'aquesta tornada amb el primer vers de les altres tornades és femenina. La del segon vers, en canvi, masculina.

La transcripció rítmica de la tornada és la següent:

– U – U – U U U –
– U – U –

Cada vers de la tornada està format per dos **iambes**

Estrofa 3

Em resguardes de tots els mals; 8 a
protegida, sense dolor. 8 g
Intentant de no perdre'm; // estic sota control. 12 (6+6) H
Deixa'm un segon. 5 h

El nombre de síl·labes de cada vers d'aquesta estrofa és exactament igual que el de les altres. En el primer vers hi trobem una rima assonant masculina amb el primer i segon vers de la primera estrofa (*brillar*, *mai*). El segon vers rimarà de forma consonant amb el tercer vers de la quarta estrofa (*brillantor*), i el tercer i quart vers rimen de forma assonant entre ells. Totes les rimes d'aquests versos són masculines.

La transcripció rítmica d'aquesta estrofa és la següent:

U U – U U – U –
U U – U – U U –
U U – U U – // U – U U U –
– U U U –

El patró rítmic format per **dos anapests** es repeteix en el primer i tercer vers. L'**anapest** continua essent un peu rítmic molt recurrent.

Estrofa 4

Tothom parla de tu, avui; 8 d
fins i tot el petit t'ha vist. 8 d

El fil entre vosaltres, l'eterna brillantor. 12 (6+6) G
Tots estem units. 5 c

Com en totes les estrofes, els versos tornen a tenir el mateix nombre de síl·labes. El primer vers rima de forma assonant amb l'últim de la segona estrofa i el segon de la quarta estrofa (*sentit*, *vist*). El tercer rima de forma consonant amb el segon de la tercera estrofa (*dolor*) i l'últim rima de forma consonant amb el quart de la segona estrofa (*sentit*).

La transcripció rítmica d'aquesta estrofa és la següent:

U U – U U – U –
U U – U U – U –
U U – U U – // U – U U U –
U U – U –

En aquesta última estrofa podem tornar a veure la importància que té l'**anapest** al llarg de tota la cançó.

Tornada

Gira, ràpid, cuida'm; jo t'espero. 9 E'
Gira, vine amb mi. 9 F (x2)

L'anàlisi és exactament igual al que he fet a la tornada anterior.

6.3 COMENTARI SOBRE EL SIGNIFICAT

La veritat és que el significat de *1969* és una mica complex, però així i tot intentaré trobar la manera d'explicar-lo.

1969 és una cançó que parla sobre què fem en aquest món, posant com a punt de mira la misteriosa – des del meu punt de vista – presència de la lluna. Però no només parla d'aquesta incomprensió, sinó que també parla sobre l'estimació que tinc cap a la meva mare. És a dir, en aquests versos manifesto que no entenc què hi fa la lluna al cel, però que sense entendre-ho sé que està aquí protegint-nos, que per algun motiu hi és, i en certa manera li demano que "vingui" aquí amb nosaltres i ens afirmi que ens està cuidant, tal com sempre ha fet la meva mare.

Sí, és una mica complicat, però crec que per arribar a comprendre plenament el seu significat necessitareu que us expliqui en quin moment va sorgir la inspiració

per compondre aquesta peça. La inspiració, doncs, em va venir durant els dies en què posava la televisió i només feien que parlar sobre la lluna a causa de l'eclipsi parcial que es va produir. Des de fora el jardí de casa, asseguda al costat de la meva mare, contemplava la lluna i molts dels versos que ara formen part de la cançó eren frases que en aquell moment se'm passaven pel cap. No entenia què hi fèiem aquí, ni què hi feia la lluna, però tenia la sensació que ella ens vigilava, que ens cuidava, tal com la meva mare feia en aquell moment.

A la cançó també faig referència al poder que va tenir la lluna en aquell moment: va aconseguir unir-nos a tota la família. Quan parlo d'unió, però, no només em refereixo a aquesta, sinó també a la unió entre la meva mare i la lluna. Certament, aquesta connexió entre elles no se'm va acudir en observar-la, sinó que em va venir al cap posteriorment: tant escriure sobre la lluna i la meva mare, però encara no m'havia adonat del màgic número que les unia, el 1969. 1969, com tothom sap, és l'any en què l'home va arribar a la lluna. No obstant, aquest nombre no reflecteix només aquesta gran fita, sinó que el 1969 també va néixer la meva mare. Pot semblar una bajanada, però ara, per mi, aquest nombre té molt més sentit.

7. CONCLUSIONS

Durant el nostre dia a dia, són moltes les cançons que arribem a escoltar. La música està per tot arreu, però moltes vegades no som conscients de la gran feina que hi ha darrere del que escoltem.

Gràcies als resultats obtinguts amb aquest treball de recerca he pogut comprovar que hi ha una gran quantitat de feina darrere de cada cançó que escoltem. Un cop acabat el treball, puc afirmar que s'ha convertit en un dels reptes més grans als que m'he enfrontat al llarg de la meva vida.

Primerament, compondre *1969* no ha sigut un procés gens fàcil. Al principi, no sabia ni per on començar, però a través de les entrevistes que vaig fer a diferents cantautors, vaig comprendre que no hi havia un procés determinat a seguir, sinó que, en tractar-se d'art, l'únic que havia de fer era deixar fluir tot allò que em passés pel cap per a, posteriorment, convertir aquesta idea en un producte amb sentit. La instrumentació ha sigut, més que res, un procés creatiu i experimental, en què a partir d'anar provant sonoritats amb diferents instruments, he acabat conformant el so que volia que tingués la peça. Gràcies al treball, també he après a com fer ús de programes informàtics que desconeixia, com el *musescore* i el *GarageBand*, que m'han sigut molt útils a l'hora de culminar el procés de pre-producció de la cançó.

La segona fase, la gravació, tampoc fou un procés gens senzill. I és que, poder gravar *1969* ha significat coordinar un total de 5 músics i un productor, vinguts de diferents llocs de Catalunya. A part de la dificultat que això comporta, també van sorgir altres problemes que van impossibilitar l'assaig que teníem previst fer abans d'entrar a l'estudi. Tirar endavant aquest treball encara va costar més quan, el dia de gravació vam tenir problemes tècnics que vam ser incapaços de solucionar a l'estudi que havíem llogat, així que vam haver de buscar un nou estudi on gravar la cançó.

La tercera fase, la mescla, ha sigut un procés molt i molt laboriós i que ens ha portat molt de temps en acabar-la. Gràcies al procés de mescla, he desenvolupat la meva oïda, ja que en haver-hi tants instruments sonant alhora, he après a

escoltar molt detalladament la cançó i a distingir els diferents instruments que hi sonen.

Així doncs, he pogut complir el principal objectiu que m'havia proposat al principi del treball: produir una cançó. Abans de començar el treball estava indecisa i no sabia si produir un EP sencer o bé una cançó. Avui puc dir que estic molt contenta d'haver triat fer un únic tema, ja que la quantitat de feina que m'ha comportat produir-lo ha sigut molt gran. A més, he tingut la sort de poder publicar la cançó a totes les plataformes digitals i així culminar amb tot el procés que segueix qualsevol peça musical que surt a la llum.

Ara que ja he acabat el treball, puc dir que estic molt contenta amb tota la feina realitzada, ja que tant d'esforç ha tingut la seva recompensa. Per a mi, tenir la meva primera cançó enregistrada, mesclada i publicada és un somni complert, que sense la recerca que he fet al llarg d'aquests mesos no hauria sigut possible. Produir *1969* ha sigut un altre petit pas que he fet en el món de la música, convertint-se en el meu primer projecte, i espero que no sigui l'últim, com a cantautora.

8. REFERÈNCIES

8.1 BIBLIOGRAFIA

- ABAD, Federico. (2018). *Música fácil: Manual didáctico de lenguaje musical. (1a edició).* Berenice. (Manuales).
- PALOMAR, Enric et al. (2013). *Llenguatge musical 2.* Barcelona: Taller de Músics.
- PALOMAR, Enric et al. (2013). *Llenguatge musical 3.* Barcelona: Taller de Músics.
- PALOMAR, Enric et al. (2013). *Llenguatge musical.* Barcelona: Taller de Músics.

8.2 WEBGRAFIA

- 7 NOTAS ESTUDIO. *Roles en un estudio de grabación* [en línia]. <http://blog.7notasestudio.com/roles-estudio-de-grabacion/>. [Consulta: 17 d'agost de 2019].
- AULA DE MÚSICA. *Tema 2: Els conjunts instrumentals* [en línia]. <http://bloc.byethost3.com/2neso/teoria/tema-2-els-conjunts-instrumentals/?i=1>. [Consulta: 9 de juliol de 2019].
- BARCELONA TREBALL. *Enginyer/a de so* [en línia]. <https://treball.barcelonactiva.cat/porta22/cat/fitxes/E/fitxa4798/enginyer-a-de-so.do>. [Consulta: 17 d'agost de 2019].
- BLOG XTEC. *Mètrica i versificació* [en línia]. <http://www.xtec.cat/~aribas4/literatura/metrica.htm>. [Consulta: 18 de juliol de 2019].
- BLOG XTEC. *Mètrica i versificació. Resum* [en línia]. <http://www.xtec.cat/~malons22/trobadors/metrica.htm>. [Consulta: 19 de juliol de 2019].
- CICE. ¿Qué hace un productor musical? [en línia]. <https://www.cice.es/noticia/que-hace-un-productor-musical/>. [Consulta: 17 d'agost de 2019].
- E-HOME RECORDING STUDIO. *Lista Completa de Equipo para un Estudio de Grabación* [en línia].

<https://es.ehomerecordingstudio.com/lista-equipo-estudio-de-grabacion/>. [Consulta: 18 d'agost de 2019].

- ESTRELLA, Espie. *The parts of a song* [en línia]. Liveaboutdotcom, 26.04.18. <https://www.thoughtco.com/the-parts-of-a-song-2456850>. [Consulta: 11 de maig de 2019].
- LANDR. *Cómo Componer Una Canción* [en línia]. 26.08.16. <https://blog.landr.com/es/como-componer-una-cancion/>. [Consulta: 11 de maig de 2019].
- LANDR. *Cómo mezclar tu música* [en línia]. <https://www.landr.com/es/como-mezclar-tu-musica/>. [Consulta: 19 d'agost 2019].
- MENÉNDEZ DEL CUADRO, Maria. *El tempo* [en línia]. Aula de lenguaje musical, 05.04.17. <https://auladelenguajemusical.wordpress.com/2017/04/05/el-tempo/>. [Consulta: 17 de juny].
- MUSIC GENRES LIST. *Music Genres List* [en línia]. <https://www.musicgenreslist.com/>. [Consulta: 13 de juliol de 2019].
- ONIX MASTERING STUDIO. *¿Qué es y qué no es la masterización? Definición y conceptos* [en línia]. <https://www.onixmasteringstudio.com/que-es-el-mastering/>. [Consulta: 21 d'agost de 2019].
- PROMOCIONMUSICAL.ES. *Qué es el Compás Musical y Tipos de Compases* [en línia]. <https://promocionmusical.es/que-es-el-compas-musical-y-tipos-de-compases/>. [Consulta: 25 de maig de 2019].
- SISTEMAS. *Definición de GHz* [en línia]. <https://sistemas.com/ghz.php>. [Consulta: 23 de setembre de 2019].
- STOUBIS, Nick. *Parts of a Song: Keep It Straight* [en línia]. Fender. <https://www.fender.com/articles/play/parts-of-a-song-keep-it-straight>. [Consulta: 11 de maig de 2019].
- TERMCAT. *Terminologia dels estils musicals* [en línia]. <https://www.termcat.cat/ca/diccionaris-en-linia/204/ca/B>. [Consulta: 15 de juliol de 2019]
- VIQUIPÈDIA. *Barcarola* [en línia]. <https://ca.wikipedia.org/wiki/Barcarola>. [Consulta: 16 de juny de 2019]

- VIQUIPÈDIA. *Chacarera* [en línia] <https://ca.wikipedia.org/wiki/Cacharera>. [Consulta: 16 de juny de 2019]
- VIQUIPÈDIA. *Doo-wop* [en línia]. <https://ca.wikipedia.org/wiki/Doo-wop>. [Consulta: 16 de juny de 2019].
- VIQUIPÈDIA. *Gran Tractat d'instrumentació i d'orquestració modernes* [en línia]. <https://ca.wikipedia.org/wiki/Gran_tractat_d%27instrumentaci%C3%B3_i_d%27orquestraci%C3%B3_modernes>. [Consulta: 4 de juliol de 2019].
- VIQUIPÈDIA. *Música electrònica* [en línia]. <https://ca.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_electr%C3%B2nica>. [Consulta: 15 de juliol de 2019].
- VIQUIPÈDIA. *Música lleugera* [en línia]. <https://ca.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_lleugera>. [Consulta: 15 de juliol de 2019].
- VIQUIPÈDIA. *Ona estacionària* [en línia]. <https://ca.wikipedia.org/wiki/Ona_estacion%C3%A0ria>. [Consulta: 18 de juliol de 2019].
- VIQUIPÈDIA. *Productor musical* [en línia]. <https://ca.wikipedia.org/wiki/Productor_musical>. [Consulta: 17 d'agost de 2019].
- VIQUIPÈDIA. *Scherzo* [en línia]. <https://ca.wikipedia.org/wiki/Scherzo>. [Consulta: 16 de juny de 2019].
- VIQUIPÈDIA. *Tarantel·la* [en línia]. <https://ca.wikipedia.org/wiki/Tarantel%C2%B7la>. [Consulta: 16 de juny de 2019].
- WIKIPEDIA. *Agrupación musical* [en línia]. <https://es.wikipedia.org/wiki/Agrupaci%C3%B3n_musical#Agrupaci%C3%B3n_musical>. [Consulta: 9 de juliol de 2019].
- WIKIPEDIA. *Delay* [en línia]. <https://es.wikipedia.org/wiki/Delay>. [Consulta: 19 d'agost de 2019].
- WIKIPEDIA. *Dembow* [en línia]. <https://en.wikipedia.org/wiki/Dembow>. [Consulta: 15 de juliol de 2019].
- WIKIPEDIA. *Glissando* [en línia]. <https://es.wikipedia.org/wiki/Glissando>. [Consulta: 5 de juliol de 2019].

- WIKIPEDIA. *Instrumentation (music)* [en línia]. <https://en.wikipedia.org/wiki/Instrumentation_(music)>. [Consulta: 4 de juliol de 2019].
- WIKIPEDIA. *List of popular music genres* [en línia]. <https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_popular_music_genres>. [Consulta: 13 de juliol de 2019].
- WIKIPEDIA. *Mezcla (audio)* [en línia]. <https://es.wikipedia.org/wiki/Mezcla_(audio)>. [Consulta: 19 d'agost de 2019].
- WIKIPEDIA. *Música clásica* [en línia]. <https://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_cl%C3%A1sica>. [Consulta: 15 de juliol de 2019].
- WIKIPEDIA. *Notes de blues* [en línia]. <https://es.wikipedia.org/wiki/Nota_de_blues>. [Consulta: 23 de setembre de 2019].

8.3 MATERIAL AUDIOVISUAL

- ALTOZANO, Jaime (15 de novembre de 2017). *Qué es una ESCALA MUSICAL. La Explicación Definitiva* [arxiu de vídeo]. Recuperat de https://www.youtube.com/watch?v=OdYIS8KXdFI&feature=youtu.be
- ALTOZANO, Jaime (17 de novembre de 2017). *Qué es un INTERVALO MUSICAL. La Explicación Definitiva* [arxiu de vídeo]. Recuperat de https://www.youtube.com/watch?v=KbIRXKP6GfY
- ALTOZANO, Jaime (21 de novembre de 2017). *Qué es un ACORDE. Tipos de Acordes. La Explicación Definitiva* [arxiu de vídeo]. Recuperat de https://www.youtube.com/watch?v=YDX4xULlkwc&t=51s
- ALTOZANO, Jaime (27 de novembre de 2017). *Qué son las TONALIDADES. Tonalidad mayor y menor* [arxiu de vídeo]. Recuperat de https://www.youtube.com/watch?v=o6aOC3rERF0&feature=youtu.be
- BERNAL, Sebastian (2 de març de 2018). *Las partes de una canción y como se construye una canción* [arxiu de vídeo]. Recuperat de https://www.youtube.com/watch?v=tOjlHoWvEdc

- MUSIC RADAR CLAN (19 de juliol de 2018). *Qué hace un PRODUCTOR musical* [arxiu de vídeo]. Recuperat de https://www.youtube.com/watch?v=N9FPJIyvcBo.
- THE SONG FOUNDRY (13 de juny de 2016). *How a Verse-Chorus Song Structure Works* [arxiu de vídeo]. Recuperat de https://www.youtube.com/watch?v=RGdaEkBvlqA

ANNEXOS

ÍNDEX (annexos)

1. Annex 1: glossari de vocabulari tècnic.....77
2. Annex 2: entrevistes a cantautors.....79
3. Annex 3: entrevista a Jaume Figueras 87
4. Annex 4: la nomenclatura anglosaxona.....91
5. Annex 5: partitura i particel·les *1969* 94
6. Annex 6: lletra amb acords *1969* 119
7. Annex 7: CD *1969* 122

1. ANNEX 1: GLOSSARI DE VOCABULARI TÈCNIC

- ***A capella*:** música únicament vocal, sense cap tipus d'acompanyament instrumental.
- **Anacrusa:** en música, nota o notes que precedeixen el primer temps fort.
- **Calderó:** signe musical que, posat sobre una nota o una pausa, indica que aquesta pot prolongar-se a voluntat de l'executant.
- **Cesura:** pausa que divideix el vers en dues parts (iguals o desiguals) anomenades hemistiquis, coincidents amb pausa sintàctica o no, i situada entre dues paraules o no.
- **EP**: CD de curta duració, massa llarg per considerar-lo senzill però massa curt per considerar-lo àlbum.
- **Glissando:** ornament, un efecte sonor, que consisteix en passar ràpidament d'un so a un altre més agut o més greu passant per tots els sons intermedis possibles, depenent de les característiques de l'instrument.
- **Hardware**: parts físiques d'un sistema informàtic.
- **Harmonia**: conjunt d'acords que es toquen com acompanyament d'una melodia.
- **Hemistiqui**: part d'un vers originada per la cesura.
- **Mètrica:** disciplina que estudia els elements rítmics dels textos escrits en vers. Abasta el nombre de síl·labes dels versos, la combinació d'aquests i la rima.
- **Metrònom:** aparell que reprodueix amb precisió un nombre exacte de pulsacions per minut.
- **Obstinat:** procediment musical que consisteix en la repetició rítmica, melòdica o harmònica de forma insistent d'un fragment musical.
- **Octava:** interval que abraça vuit graus consecutius de l'escala diatònica i en el qual la nota més aguda és la repetició de la més greu en la tessitura superior.
- **Particel·la:** part d'una partitura corresponent a una sola veu o a un instrument.

- **Pizzicato*:*** tècnica d'interpretació musical que ha de dur a terme el músic d'un instrument de corda polsada que consisteix en interpretar la peça pinçant les cordes amb els dits.
- **Polifonia:** música que combina sons de diferents instruments o veus de manera simultània, formant un tot harmònic.
- **Polirítmia:** ús de ritmes diversos i simultanis en les diferents veus o parts d'una composició musical.
- **Síncope:** desplaçament de l'accent rítmic per la prolongació del so d'una nota en un temps feble sobre un temps fort.
- **Software (programari):** és el conjunt de programes i rutines que permeten a l'ordinador realitzar determinades feines.

2. ANNEX 2: ENTREVISTES A CANTAUTORS

MAGALÍ SARE

1. **De què treballes? Com a cantautora, en què diries que consisteix la teva feina?**

   Moltes vegades em faig aquesta pregunta! Perquè canto? Perquè escric cançons? Quan ho veig més clar és durant i després d'un concert. Faig tot això per a dues raons: la primera és perquè fer música és el que em fa més feliç de la vida, per això em resulta fàcil aquest camí i no m'importa gastar tota l'energia del món en donar el millor de mi. Després perquè vull que la gent quan m'escolti passi una estona molt especial. Per a mi la música és com una espècia de "teràpia col·lectiva", és un llenguatge que tots entenem, cadascú a la seva manera, i serveix per mil coses: per ballar, desconnectar del dia a dia, eliminar estrès acumulat, per passar una bona estona o per plorar i deixar que les emocions aflorin, encara que no se sàpiga el perquè. Per a mi, moltes de les experiències vitals més intenses que he viscut mai han sigut durant un concert d'algú que m'ha colpit sense esperar-m'ho. Seré sempre feliç si jo puc aconseguir una mica això allà on vagi. De fet, tot el que em passa, tot el que canto i tot el que explico és el mateix que experimentem tots i cadascun de nosaltres (tothom amb la seva pròpia intensitat) però resulta que jo tinc la sort de ser un canal d'expressió a través de la música per a tothom qui ho vulgui escoltar!

*Fig. 50 Magalí Sare. **Font**: Enderrock*

2. **A l'hora de fer cançons, segueixes algun patró determinat o cada cançó té un procés compositiu diferent?**

   Cada cançó neix de maneres diferents. Normalment tinc alguna cosa sobre la qual vull parlar. Acostumo a omplir llibretes amb frases i frases. Aquestes evoquen una música i s'acaben ordenant després de donar-hi

un parell o tres o mil de voltes. En aquest procés he d'aprendre a deslliurar-me de frases o paraules que m'agraden però que potser no aporten res a la cançó. No m'agrada parlar de més, però és molt difícil! En definitiva, cada procés creatiu/compositiu és un procés vital en el qual t'enfrontes a molts "prejudicis", pors, vergonyes... però aconseguir passar a través de tots ells et fa sentir una sensació e vertigen que s'atura quan comparteixes aquesta música.

3. **Quina formació tens? Creus que t'ha servit a l'hora de compondre les teves cançons?**

   Vinc de família de músics, cosa que m'ha fet veure la música com a part de la vida. A més he estudiat diferents instruments en diferents moments de la meva vida. He cantat sempre en corals (cosa que et desenvolupa molt la veu i l'oïda) però he estudiat el piano, la flauta i la bateria, tres instruments amb llenguatges molt diferents. La flauta és com cantar, el piano és tota una orquestra sencera a les teves mans i la percussió és l'instrument més primitiu, més melòdic i rítmic possible, pel fet d'haver de treure tants sons diferents a un sol tambor. Tot això m'ha enriquit moltíssim com a intèrpret perquè dins el meu cap conflueixen aquests universos diferents a l'hora de cantar. També vaig començar el grau superior de flauta (vaig fer 2 anys), cosa que em va perfeccionar molt la tècnica de les mans, i tinc el grau superior de cant modern-jazz, cosa que em va obrir un món de possibilitats tímbriques en la meva veu. Tot plegat, a l'hora de compondre, (considero que compondre no deixa de ser una improvisació "a càmera mooolt lenta") m'ha servit moltíssim per ser més creativa.

4. **Creus que és important la mètrica i el ritme en les cançons? Ho tens en compte a l'hora de fer les teves?**

   Ho tinc bastant en compte, tot i que no crec que sigui el més important. El més important per a mi és el missatge, tot i que si a sobre estèticament és bonic, encara millor!

5. **Has compost mai amb algú o solament tu has creat les teves cançons?**

   Normalment componc sola, però en cert punt m'agrada compartir-ho amb la gent. Un cop tinc el tema una mica acabat l'ensenyo a la gent de confiança per a que opini i critiqui, i així poder donar més voltes al tema. Ara bé, algun cop he rebut encàrrecs per musicar poemes, per tant aquí només he de compondre la música que s'ha de cenyir a la mètrica de la lletra. A vegades faig una lletra per a una melodia que ja està composada. També una vegada vaig fer una lletra i una melodia i un guitarrista hi va posar l'harmonia.

6. **Un cop has acabat una cançó i no vols que només sigui en l'instrument amb què l'has compost, com t'ho fas per instrumentar-la?**

   Doncs penso amb quina formació de músics m'agradaria tocar-la. Ara per exemple estic arranjant coses que he tocat sempre al piano per a quartet de corda. En aquest cas em baso molt en el moviment de les veus que uneixen els acords. Així, a cada instrument del quartet de corda li és més fàcil tocar-ho. En el meu disc "Cançons d'amor i dimonis", per exemple, vaig arranjar el que jo tocava sempre al piano per a la formació de baix, bateria, guitarra, piano, cello i saxo. En aquest cas, vaig reduir moltíssim el paper del piano (que omplia massa) i vaig cedir espai als altres instruments. També vaig inventar noves veus que s'adaptessin al llenguatge del saxo o del cello, per exemple, respectant l'harmonia del tema. El fet d'estudiar en un conservatori m'ha ajudat molt a poder fer partitures ben fetes per als músics. Això alleugera molt el procés.

7. **A quin gènere musical pertanyen les teves cançons?**

   Sempre costa de dir. Com que no faig cap estil concret, sinó que faig realment el que m'agrada en tot moment, passo per molts estils. Sí que et puc dir que la música clàssica (sobretot la música de cambra), el jazz, el pop britànic, la música llatina i mediterrània i darrerament l'electrònica... són els gèneres que més m'han influenciat fins ara.

8. **De què parlen les teves cançons?**
   De les meves pors, d'allò que m'emociona, de com entenc l'amor, filosofo sobre la vida o la societat i algun cop invento històries que metafòricament m'hi sento identificada.

9. **Creus que es pot compondre sense tenir coneixements musicals?**
   Sí, i tant. La creativitat ho és tot. La capacitat de transformar allò quotidià en poesia.

10. **Ets entesa en la gravació i postproducció (mescla i masterització), o tens alguna persona que t'ajuda en aquest àmbit?**
    No en sóc gens entesa. És per això que cada vegada que estic prop d'un procés de mescla i masterització intento aprendre molt de la gent que sí que en sap.

JOAN PONS (EL PETIT DE CAL ERIL)

1. **De què treballes? Com a cantautor, en què diries que consisteix la teva feina?**
   Ara mateix treballo de músic, soc autònom. La meva feina consisteix en fer cançons, gravar-les, produir-les, portar-les al directe, i vendre el producte i el projecte.

*Fig. 51 Joan Pons (El petit de Cal Eril). **Font**: NacióDigital*

2. **A l'hora de fer cançons, segueixes algun patró determinat o cada cançó té un procés compositiu diferent?**
   Intento no seguir els mateixos sistemes, però de vegades repeteixes patrons, com estar sol per composar, o en llos més aviat aïllats.

3. **Quina formació tens? Creus que t'ha servit a l'hora de compondre les teves cançons?**
   Ara som 5. Sí, moltíssim m'influeix! Son gran part de la meva vida i per tant gran font de la meva inspiració.[35]

4. **Creus que és important la mètrica i el ritme en les cançons? Ho tens en compte a l'hora de fer les teves?**
   Ho és molt, jo no tinc coneixement del llenguatge musical, però, a la meva manera, segur que ho tinc en compte.

5. **Has compost mai amb algú o solament tu has creat les teves cançons?**
   Sempre sol.

6. **Un cop has acabat una cançó i no vols que només sigui en l'instrument amb què l'has compost, com t'ho fas per instrumentar-la?**
   Comença la part més divertida i creativa, que és vestir la cançó. Ara mateix ho fem entre els 5 i és un procés olt divertit però també complex. Ens coneixem molt i això ajuda a que tot sigui més fluid.

7. **A quin gènere musical pertanyen les teves cançons?**
   A cap, no fem música d'estil.

8. **De què parlen les teves cançons?**
   De la vida i la mort.

9. **Creus que es pot compondre sense tenir coneixements musicals?**
   Clar! Jo no sé llegir notes però sé fer melodies. ÉS com si algú no sap llegir o escriure però bé pot parlar.

[35] Aquesta entrevista es va realitzar a través del correu electrònic. Joan Pons no va entendre exactament la pregunta, però tot seguit se l'hi va enviar un correu preguntant-li què havia estudiat i si havia fet classes de llenguatge musical. La seva resposta fou la següent: *vaig estudiar cinema a l'ESCAC, especialitat de so. // De molt petit iniciació, i després classes de guitarra d'adolescent però sense llenguatge, solfa.*

10. **Ets entès en la gravació i postproducció (mescla i masterització), o tens alguna persona que t'ajuda en aquest àmbit?**
M'agrada molt i ho faig en els discos d'altres i en els meus, però em deixo ajudar i m'envolto de persones que en saben més que jo. És la manera de continuar aprenent.

DAVID MAURICIO

1. **De què treballes? Com a cantautor, en què diries que consisteix la teva feina?**
Combino la docència amb els escenaris. Actualment imparteixo classes a l'Escola de Música Moderna de Girona i al Taller de Músics de Barcelona. Paral·lelament tinc el meu projecte personal com a cantautor o *songwriter* amb el qual estic a punt de fer el segon disc. També participo en altres projectes com Germà Negre o Luis Gonzalez Groove Trio.

Per a mi aquesta feina consisteix en imaginar i fer cançons que m'agradin i que d'alguna manera connectin amb algun trosset de dintre meu...Així com a feina sembla una mica egoista...Però de fet, pren tot el sentit quan trobes que hi ha gent que també hi connecta, i si t'hi pares a pensar, tots tenim alguna cançó important a la nostra vida, que ens ha acompanyat en bons i mals moments i que d'alguna manera ens ha ajudat.

Fig. 52 David Mauricio. ***Font****: Segell Microscopi*

2. **A l'hora de fer cançons, segueixes algun patró determinat o cada cançó té un procés compositiu diferent?**
El patró que segueixo és el de trobar estones per posar-m'hi, el més important és passar-hi hores. A partir d'aquí cada cançó creix al seu ritme, tinc idees que potser trigo mesos en tancar-les o cançons que apareixen

en dues hores. En general el punt de partida sempre és la música, trobar uns acords, un ritme o una melodia interessants que em portin a algun lloc especial.

3. **Quina formació tens? Creus que t'ha servit a l'hora de compondre les teves cançons?**
   Vaig estudiar quatre anys al Taller de Músics de Barcelona i vaig cursar el Grau Superior de Cant Jazz a l'ESMUC. Estudiar la música m'ha portat a conèixer més música, a entendre-la millor i a valorar-la més. Crec que a nivell compositiu som el que escoltem més el nostre granet de sorra, per tant crec que sí que m'ha ajudat rebre formació a l' hora de fer cançons.

4. **Creus que és important la mètrica i el ritme en les cançons? Ho tens en compte a l'hora de fer les teves?**
   Jo de fet ho tinc bastant en compte perquè crec que aporta ritme i musicalitat a la cançó, però no crec que sigui un element indispensable.

5. **Has compost mai amb algú o solament tu has creat les teves cançons?**
   Doncs sóc força solitari en aquest aspecte...Suposo que m'ho prenc com un espai íntim on jo reflexiono i prenc decisions. Però això no vol dir que mai ho faci, no tinc tancada aquesta porta.

6. **Un cop has acabat una cançó i no vols que només sigui en l'instrument amb què l'has compost, com t'ho fas per instrumentar-la?**
   Obro una sessió de gravació a l'ordinador de casa i començo a imaginar la bateria, el baix o els instruments que em vinguin al cap. Mitjançant un teclat midi i una biblioteca d'instruments virtuals vaig afegint capes a la cançó.

7. **A quin gènere musical pertanyen les teves cançons?**
   Doncs no m'agraden gaire les etiquetes perquè delimiten molt la música, però si n'haig de dir una, diria pop, ja que és una etiqueta molt i molt ample.

8. **De què parlen les teves cançons?**

   De coses, no ho sé, de fet no és important, el que importa és què signifiquin per les persones que les escoltin.

9. **Creus que es pot compondre sense tenir coneixements musicals?**

   I tant, el què cal és musicalitat i curiositat, els coneixements són una bona eina però no són imprescindibles per a fer música.

10. **Ets entès en la gravació i postproducció (mescla i masterització), o tens alguna persona que t'ajuda en aquest àmbit?**

    Sóc bastant analfabet en aquest tema. Tinc els coneixements justos per a poder gravar-me a casa d'una manera una mica digna... però és un món que vull explorar perquè m'interessa molt. Per sort quan gravo disc sempre hi ha dues persones que es cuiden de tot el tema so: el productor i l'enginyer de so

3. ANNEX 3: ENTREVISTA A JAUME FIGUERAS

Tècnic d'estudi i propietari dels Estudis Ground

1. **Quina és la teva feina? En què consisteix?**
   (bufa) Uau. Clar, hi ha dos vessants de la meva feina. Una és la purament tècnica, que és saber col·locar "micros", saber entendre què volen els músics que es gravi i saber-ho gravar, diguem-ne, fer el *set-up,* que se'n diu, de microfonia, i tot això i configurar-ho tot perquè funcioni. Aquesta és una de les parts de la feina, que potser és la més evident i l'altra, com que jo sóc també el propietari de l'estudi, és fer anar l'estudi, com a empresa i com a servei pels clients, fer que estiguin contents més enllà dels "micros". Això serien les dues feines importants.

Fig. 53 Jaume Figueres. ***Font****: linkedin*

2. **Què has estudiat?**
   Clar, jo vaig estudiar, a l'època que jo estudiava, diguem-ne... de fet, encara estudio força perquè no pots parar amb això, però a l'època que tocava fer els estudis no existien els estudis de tècnic d'estudi de gravació. Jo vaig estudiar electrònica, vaig estudiar música, vaig estudiar regulació i control, que és una branca de la robòtica molt primitiva, diguem-ne i després, el que vaig fer és fer un curs que es feia a Barcelona d'especialització de tecnologia de l'espectacle en viu, no tenia res a veure amb l'estudi de gravació però tenia a veure amb l'espectacle en viu i a partir d'aquí vaig anar essent autodidacta i anar-ne aprenent.

   Quins estudis creus que fan falta per fer la feina que fas? O sigui, a la gent que li agradaria fer el que tu estàs fent, què creus que ha d'estudiar?
   Per la part de treballar en un estudi de gravació, ara mateix, sonologia diria que s'ha d'estudiar, que és una cosa que fan a l'ESMUC, per exemple, o a altres llocs. I per la part de tenir un estudi de gravació i fer-lo anar, una mica de gestió d'empreses i coses així i, per totes dues,

segur, psicologia, que és la part més important. Es tracta molt amb gent, en un moment que estan com molt exposats, vull dir, és un moment molt intens, normalment, i necessites entendre una mica com funciona el personal... i ja està.

3. **En què consisteix la gravació? Quins sistemes s'utilitzen, es graven primer veus, després instruments, o això és molt subjectiu i depèn de cada grup?**

   Clar, depèn molt, diguem, hi ha diferents maneres de fer-ho i depèn molt de l'estil de música i del tipus de músic. Hi ha gent que prefereixen treballar tots en sessió, que se'n diu, que és tots els músics de cop, es grava com un directe, diguem-ne, però utilitzant l'espai de l'estudi per tenir un so més precís de cada cosa, perquè no es barregi el so d'un instrument amb l'altre i tot això. I després, pel tipus de producció, si és música moderna, si és pop, si és electrònica, que hi ha molts instruments que en realitat són instruments electrònics, que no sonen, es fan uns *overdubs*, que se'n diuen en anglès, que és gravar uns, després els altres, després els altres i anar afegint capes, però sense coincidir en el temps, o sigui que uns poden gravar un dia i els altres l'endemà.

4. **En què consisteix la mescla? I el *mastering*?**

   La mescla és... és que el seu nom ho indica molt bé. És posar tots els sons junts de manera coherent, que s'entengui, que ajudi al treball que estiguin fent i també depèn molt del nivell estilístic, a nivell de quin resultat està buscant, quin tipus de producció és, se'n diu, normalment, en termes de producció. I el *mastering*, el *mastering* és una feina que ha anat canviant amb els últims anys. Originàriament era per aconseguir ficar el so a dins d'un vinil sense que saltés l'agulla i hi havia autèntiques competicions perquè els greus feien saltar més l'agulla, per tant era a veure qui feia sonar el baix més fort, el bombo més fort, sense que saltés l'agulla del "disco". Això és l'origen de la feina de *mastering*, després ha anat variant però vindria a ser com estandarditzar o donar un últim toc a nivell sonor de volum general i de color general, que se'n diu, perquè pugui conviure aquesta peça que s'ha fet amb altres peces del mateix estil, o

sigui, que si tu vas a *Spotify* i en el teu *playlist* hi ha aquest tema, no et soni ni més fluix ni més brillant, ni més fort comparat amb els altres d'aquell estil.

I també l'ofereixes aquest procés en el teu estudi?

Jo no ho faig. Hi ha molts tècnics, molta gent que té estudi que fa la gravació, mescla i *mastering*, jo el *mastering*, prefereixo, crec que és millor que ho faci un altre parell d'orelles.

5. **Quin material bàsic i instal·lacions es necessiten per poder enregistrar i postproduir un CD?**

   Uau. Depèn mil, depèn molt de què s'estigui fent. Les produccions modernes, música electrònica, fa falta molt poca cosa més que una habitació amb un ordinador i un "micro". Hi ha produccions molt bèsties que s'han fet amb això i prou, però quan hi intervenen músics i música acústica o instruments acústics, o si és una producció una mica gran, normalment es necessiten diferents sales, diferents espais, vull dir, depèn molt, és que realment hi ha estudis minúsculs i estudis immensos per fer-hi cabre una orquestra simfònica.

6. **En el vostre cas, de quin equipament disposeu?**

   És una llista llarga, diguem-ne, és una llista llarga... Però sobretot molta varietat d'espais amb diferents característiques acústiques i molta varietat de microfonia i tot el necessari per aconseguir connectar això a un ordinador, al final.

Fig. 54 Estudis Ground. ***Font****: facebook*

7. **Quant se sol trigar en enregistrar i postproduir una cançó? I un CD?**
   Depèn de lo bons que siguin els músics. Un quartet de jazz, per exemple, pot entrar aquí al matí i a la tarda sortir amb el “disco” acabat, fet, i haver tingut temps d’anar a dinar perquè toquen bé, perquè volen que la música soni exactament com és tocada, no volen cap mena d’artifici. Però una producció de pop, pot ser amb interrupcions entremig i diferents blocs, però pot ser un mes d’estudi, un mes i mig i una producció grossa poden ser tres, quatre mesos d’estudi en total: a diferents estudis, diferent gent... Depèn molt, la variabilitat és extrema, com pots veure.

4. ANNEX 4: LA NOMENCLAUTRA ANGLOSAXONA

La nomenclatura anglosaxona o xifrat anglosaxó és un sistema que serveix per representar les 7 notes musicals que coneixem a través de lletres. És una nomenclatura que no se sol ensenyar si no es cursen estudis de música moderna, cosa que fa que molta gent la desconegui. Tot i així, entre els músics aquesta és molt present.

Aquesta nomenclatura s'utilitza, sobretot, per xifrar acords, i la trobem en la majoria de partitures de música moderna.

A continuació es mostra la correspondència entre les notes amb nomenclatura llatina i el xifrat anglosaxó:

Do..... C

Re..... D

Mi ..... E

Fa ..... F

Sol ..... G

La ..... A

Si ..... B

En un principi pot semblar complicat, però en realitat tot té una lògica, i és que el xifrat anglosaxó comença per la lletra A, és a dir, la nota La.

A B C D E F G

La Si Do Re Mi Fa Sol

Per tal d'escriure les notes, doncs, s'ha d'escriure la lletra corresponent en minúscula i en cas de que porti una alteració, s'ha d'escriure el símbol d'aquesta al costat dret de la lletra.

Aquest xifrat, com he comentat, és molt utilitzat per escriure acords en les partitures de música moderna. En cas que es tracti d'un acord, doncs, la lletra

s'haurà d'escriure en majúscula. Les característiques més usuals dels acords són les següents i s'escriuen d'aquesta manera:

- **Acord major**: a vegades s'escriu la majúscula "M" al costat de la lletra de l'acord, tot i que és més comú només indicar-ho solament amb la lletra de l'acord, per tal d'evitar confusions amb l'acord menor. Exemple: Do major → C / C M (no molt utilitzat).
- **Acord menor**: existeixen quatre formes d'escriure un acord menor. La més utilitzada consisteix en escriure la minúscula "m" al costat dret de la lletra de l'acord. La segona manera més coneguda de xifrar acords menors és escriure el signe "-" al costat dret de la lletra de l'acord. També es pot escriure l'abreviatura "min" – de minor, en anglès – o fins i tot alguns xifrats utilitzen la síl·laba "mi", és a dir, les dues primeres lletres del mot anglès "minor", també al costat dret de la lletra de l'acord. Exemple: Mi menor → E m / E- / E min / E mi.
- **Acord de sèptima** (tríada major amb una 7a menor agregada): s'afegeix el nombre 7 després de la lletra de l'acord. Exemple: Fa sèptima → F7
- **Acord major sèptima** (tríada major amb una 7a major agregada): la forma més usual consisteix en escriure "MAJ7" després de la lletra de l'acord. També hi ha xifrats que escriuen "MA7" després de la lletra de l'acord. Altres, prefereixen marcar que la sèptima és major escrivint un triangle i el nombre 7, o tan sols un triangle després de la lletra de l'acord. Exemple: Re major sèptima → DMAJ7, DMA7, D△7, D△.
- **Acord menor sèptima** (tríada menor amb una 7a menor agregada)**:** com que és un acord menor, podem utilitzar qualsevol forma de les mencionades anteriorment per indicar que es tracta d'un acord menor ("m", "-", "min", "mi") i, per tal d'indicar que s'hi afegeix una sèptima menor, només cal afegir el nombre 7 al costat de l'abreviatura. Exemple: Sol menor sèptima → Gm7, G-7, Gmin7, Gmi7
- **Acord menor amb sèptima major:** són acords no molt usuals, però també tenen una manera de ser xifrats. Consisteix en escriure primer una de les abreviatures que indiqui que l'acord és menor i seguidament una que mostri que la sèptima agregada és major. Exemple: La menor amb sèptima major → AmMAJ7, A-MA7, Amin△7, Ami△ ...

- **Acord disminuït:** s'escriu l'abreviatura "dim" – de *diminished*, en anglès – o el símbol "°" al costat dret de la lletra de l'acord. Exemple: Do disminuït → C dim / C°
- **Acord augmentat:** s'escriu l'abreviatura "aug" – d'*augmented*, en anglès – o bé el símbol "+" al costat dret de la lletra de l'acord. Exemple: La augmentat → A aug / A +

ORDRE A SEGUIR PER XIFRAR ACORDS

1) Escriure la lletra corresponent porti depenent de l'acord que es tracti (A, B, C, D, E, F o G)

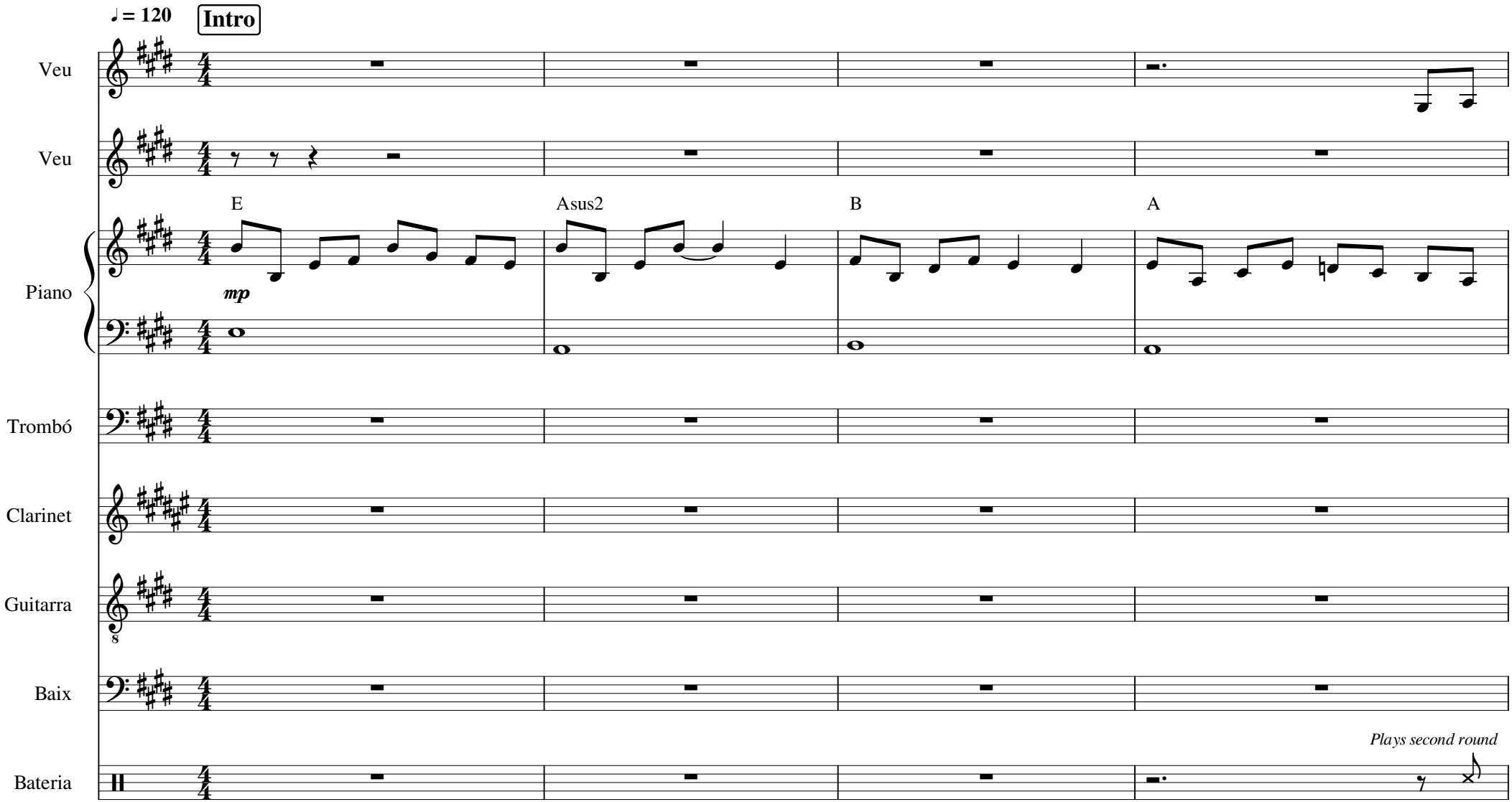
A la dreta de la lletra:

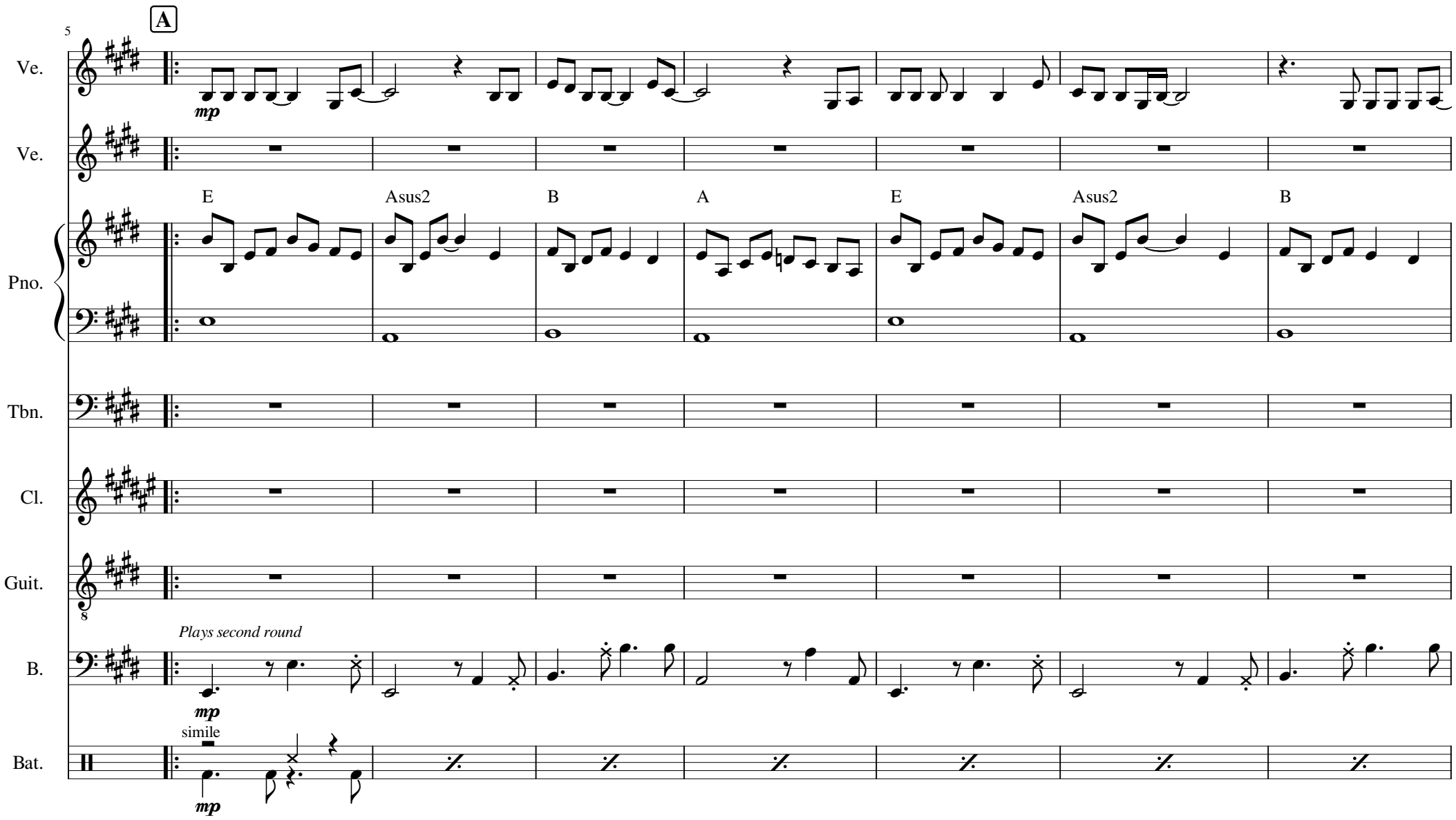
2) Escriure l'alteració (en cas que en): # o ♭
3) Escriure la seva característica: és menor, major, disminuït, augmentat...

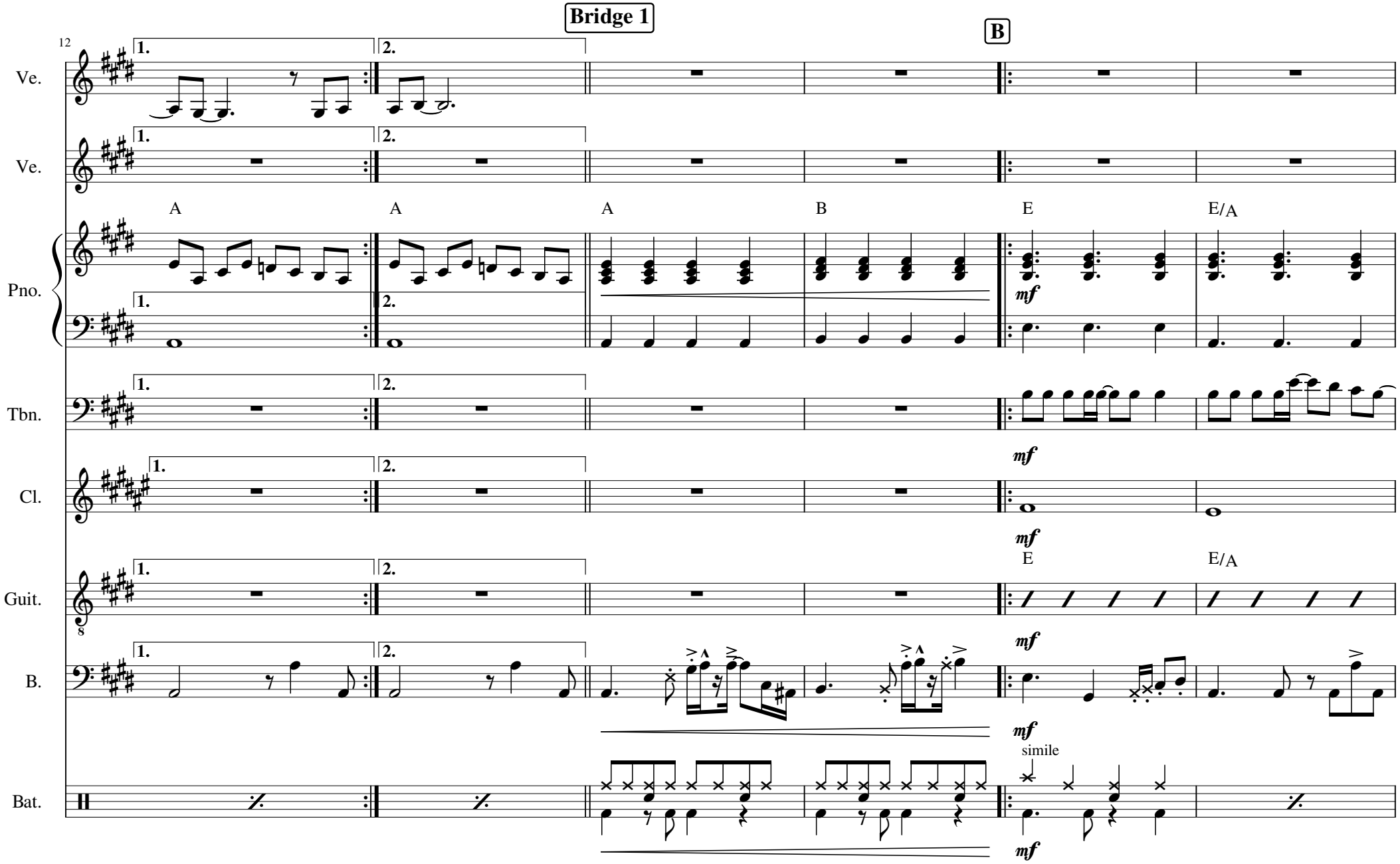
5. ANNEX 5: PARTITURA I PARTICEL·LES *1969*

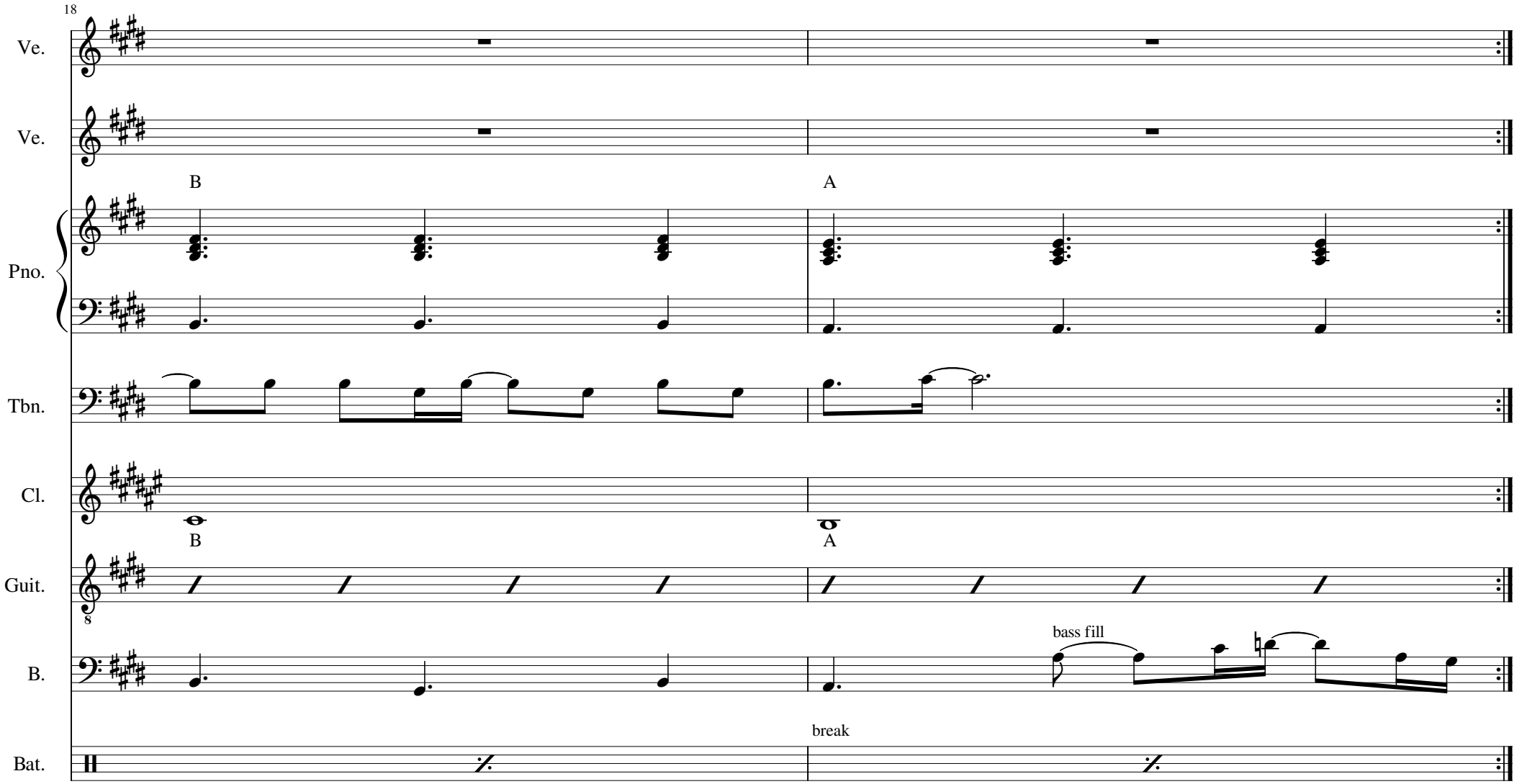
1969

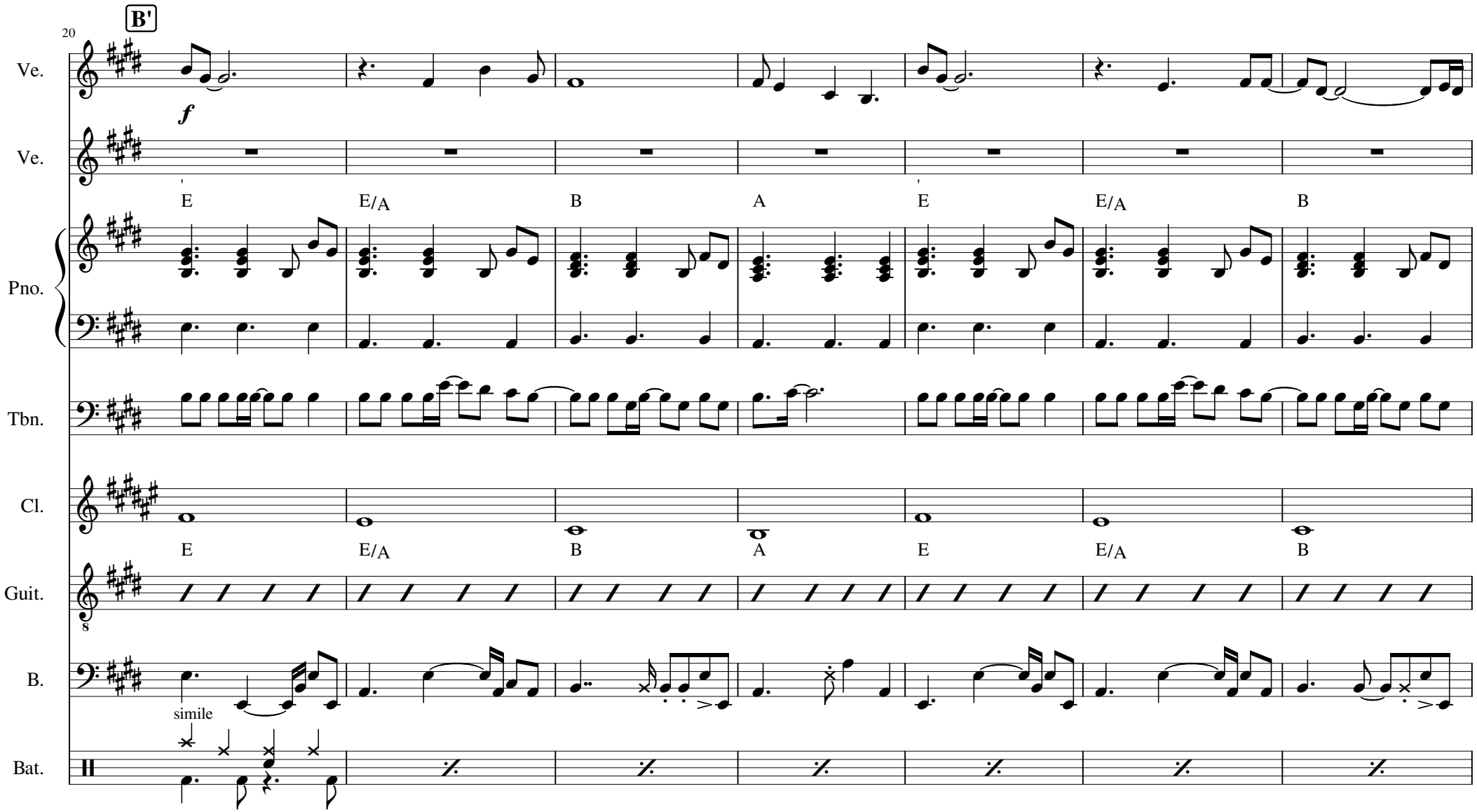
Irina Andrade Tarradas

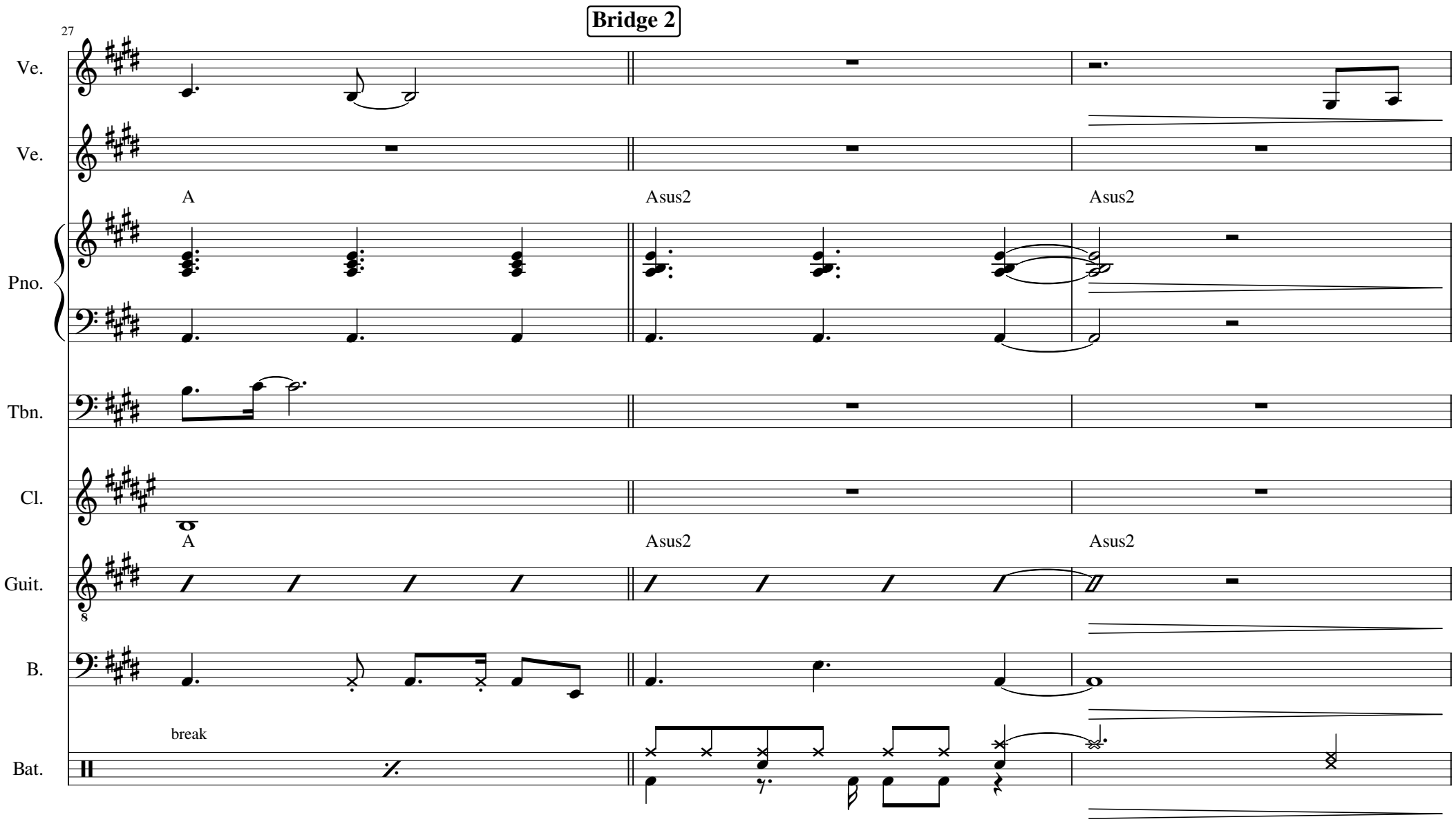


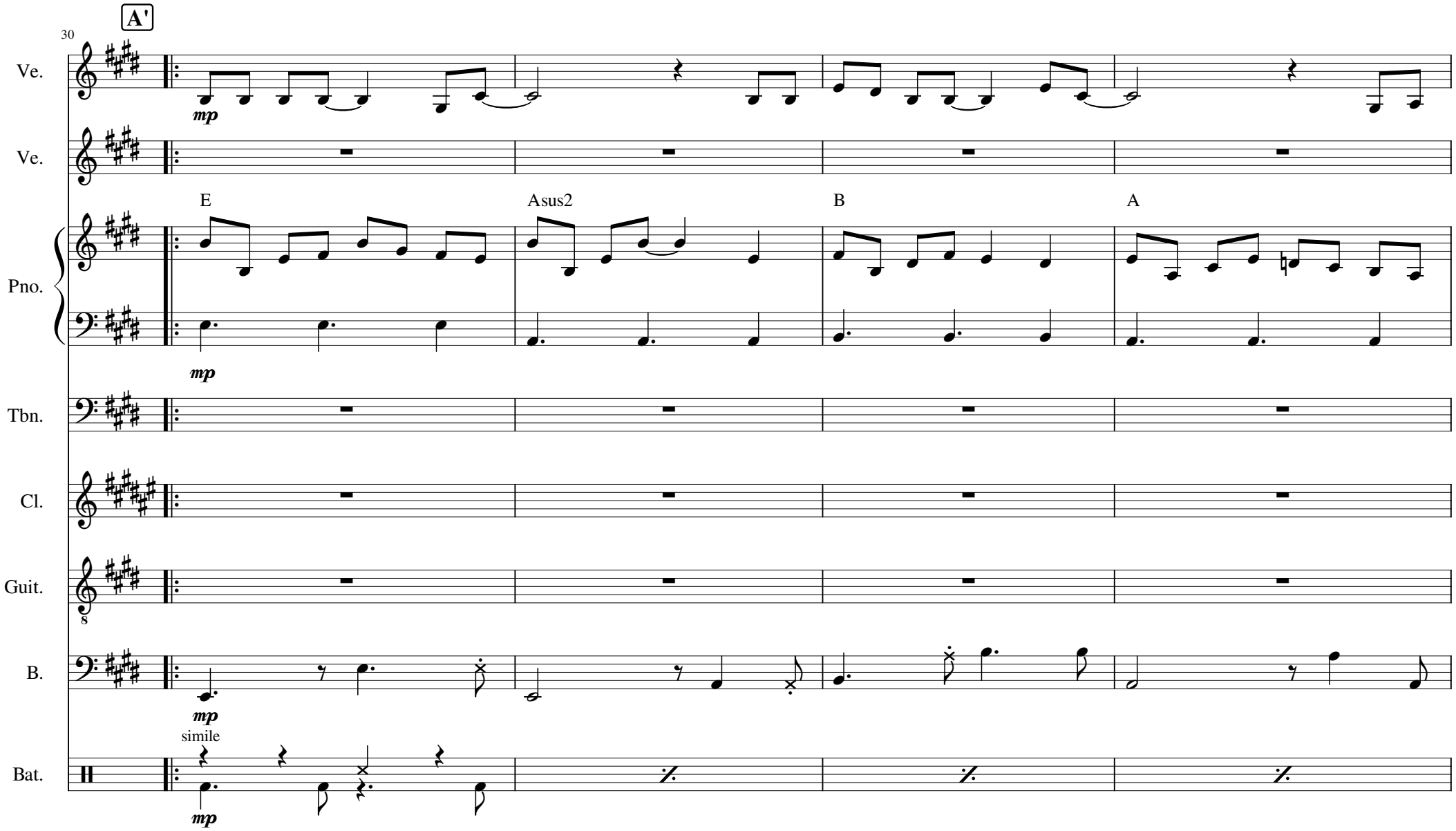

A
5
Ve.
mp
Ve.
E
Asus2
B
A
E
Asus2
B
Pno.
Tbn.
Cl.
Guit.
Plays second round
B.
mp
simile
Bat.
mp

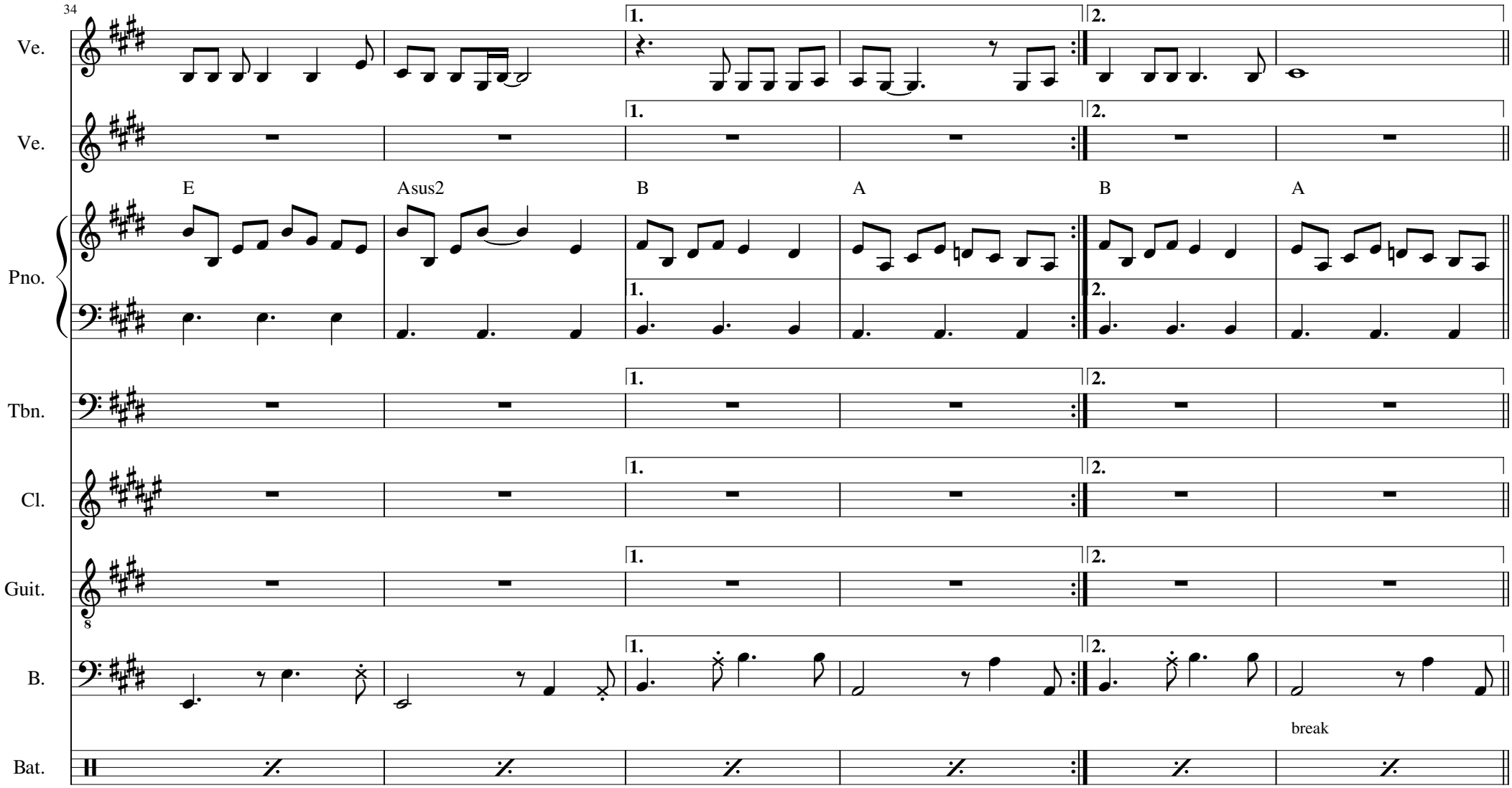

Bridge 1
B
12
Ve.
Ve.
Pno.
Tbn.
Cl.
Guit.
B.
Bat.
1.
2.
A
A
A
B
E
E/A
mf
E
E/A
simile

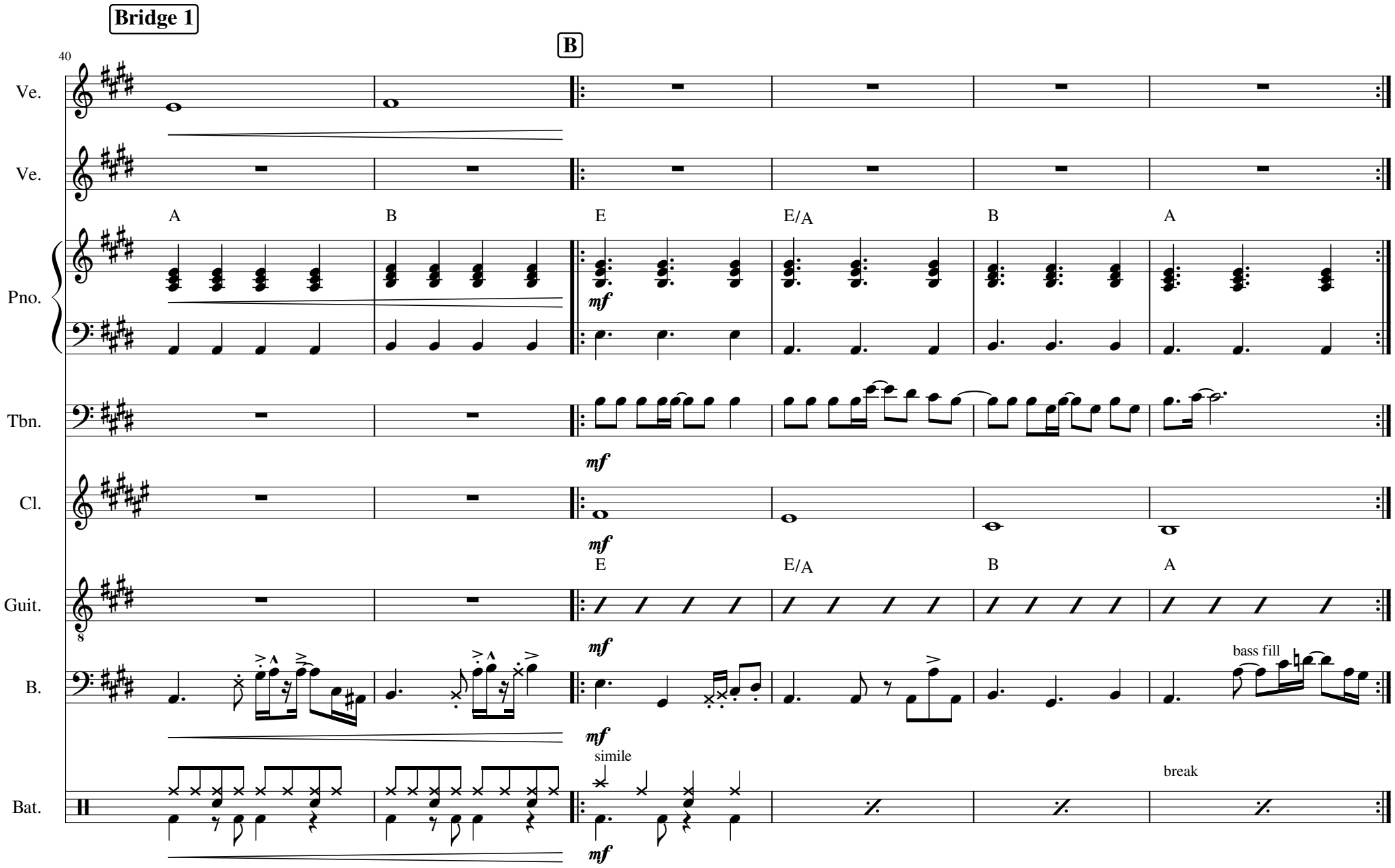

18
Ve.
Ve.
B
A
Pno.
Tbn.
Cl.
B
A
Guit.
8
bass fill
B.
break
Bat.

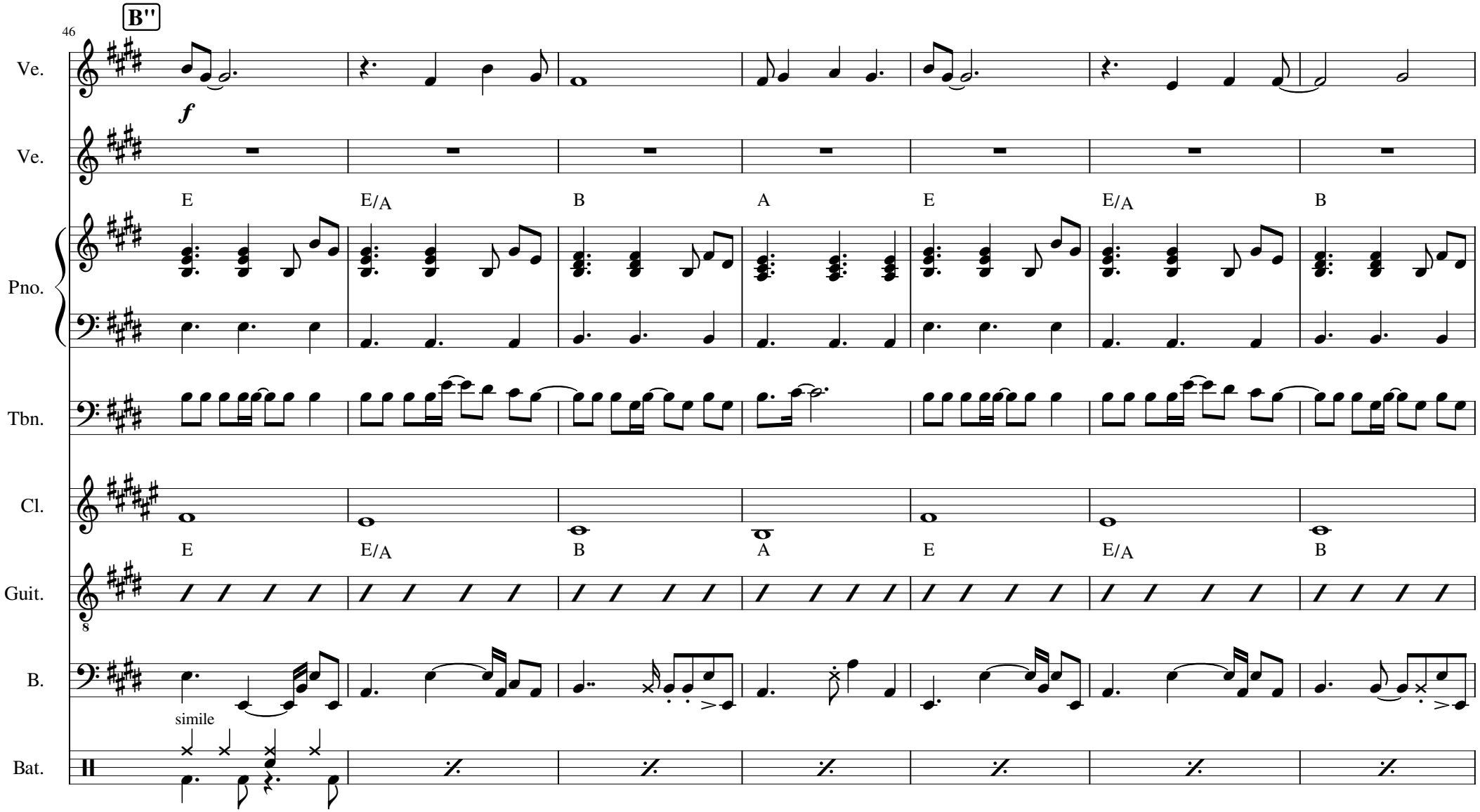

B'
20
Ve.
f
Ve.
E
E/A
B
A
E
E/A
B
Pno.
Tbn.
Cl.
E
E/A
B
A
E
E/A
B
Guit.
8
B.
simile
Bat.

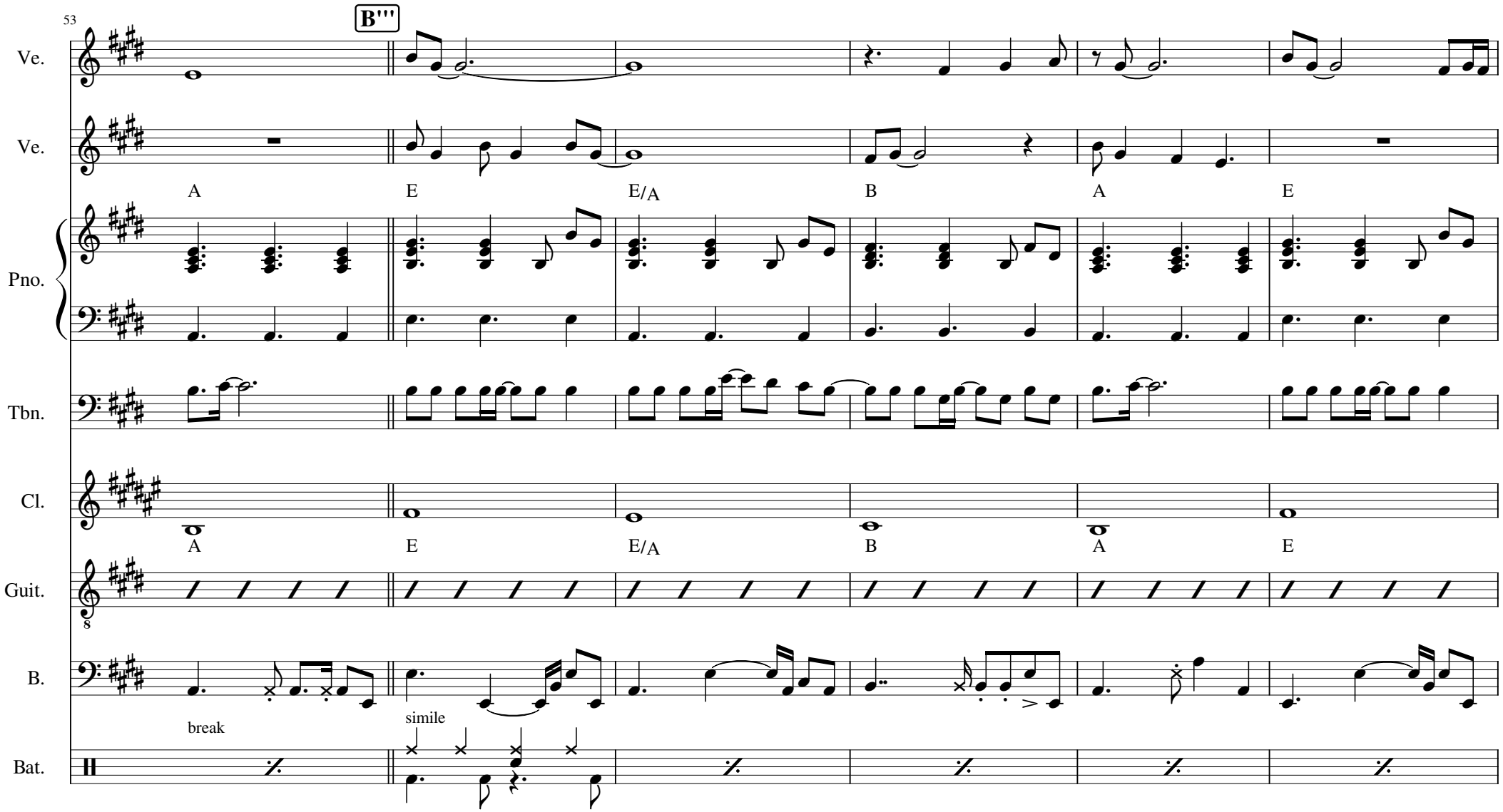

Bridge 2
27
Ve.
Ve.
A
Asus2
Asus2
Pno.
Tbn.
Cl.
A
Asus2
Asus2
Guit.
B.
break
Bat.

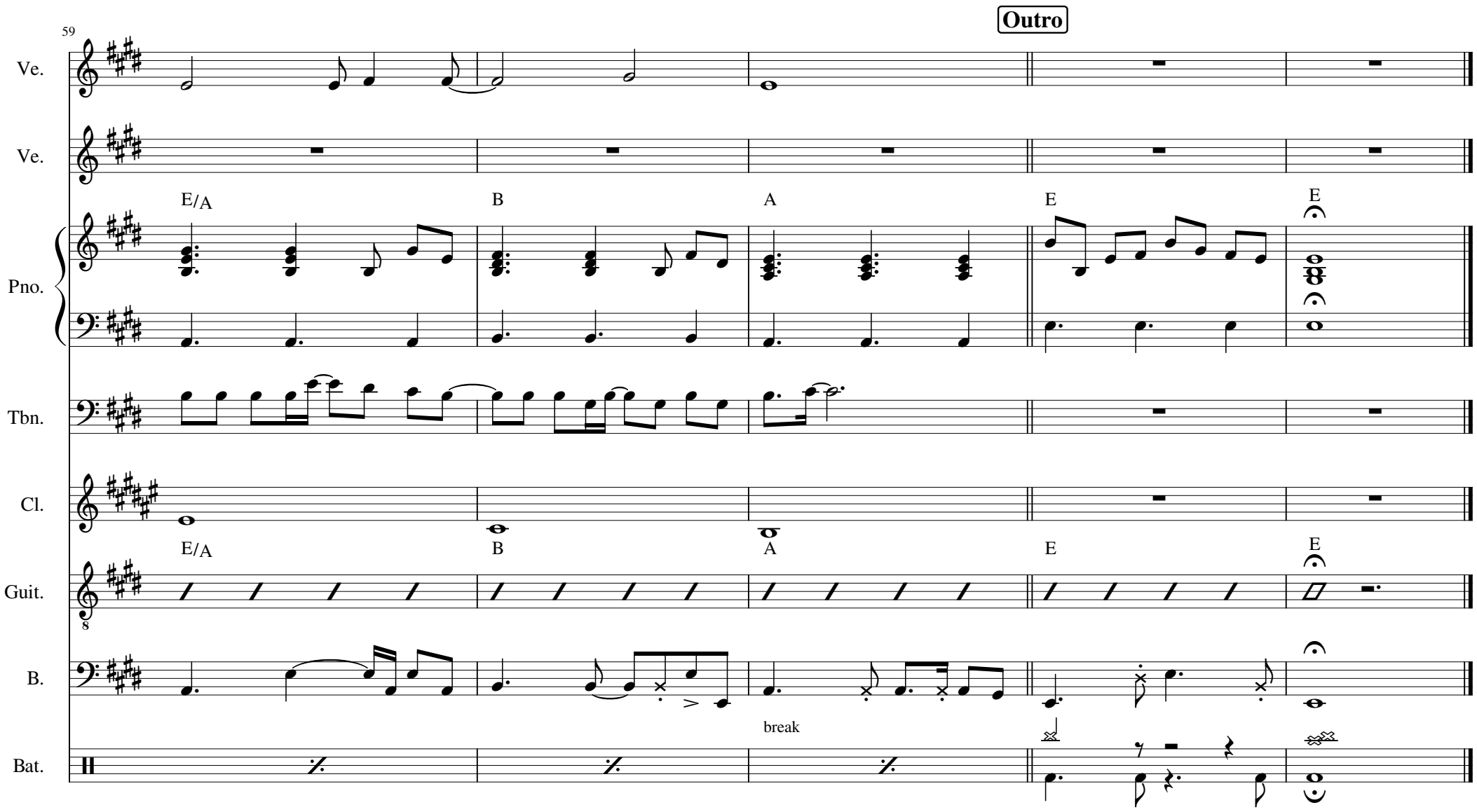

A'
30
Ve.
mp
Ve.
E
Asus2
B
A
Pno.
mp
Tbn.
Cl.
Guit.
8
B.
mp
simile
Bat.
mp


34
Ve.
Ve.
Pno.
Tbn.
Cl.
Guit.
B.
Bat.
1.
2.
E
Asus2
B
A
B
A
break


Bridge 1
B
40
Ve.
Ve.
A
B
E
E/A
B
A
Pno.
mf
Tbn.
mf
Cl.
mf
E
E/A
B
A
Guit.
8
mf
B.
bass fill
mf
simile
break
Bat.
mf


46
B''
Ve.
f
Ve.
E
E/A
B
A
E
E/A
B
Pno.
Tbn.
Cl.
E
E/A
B
A
E
E/A
B
Guit.
B.
simile
Bat.

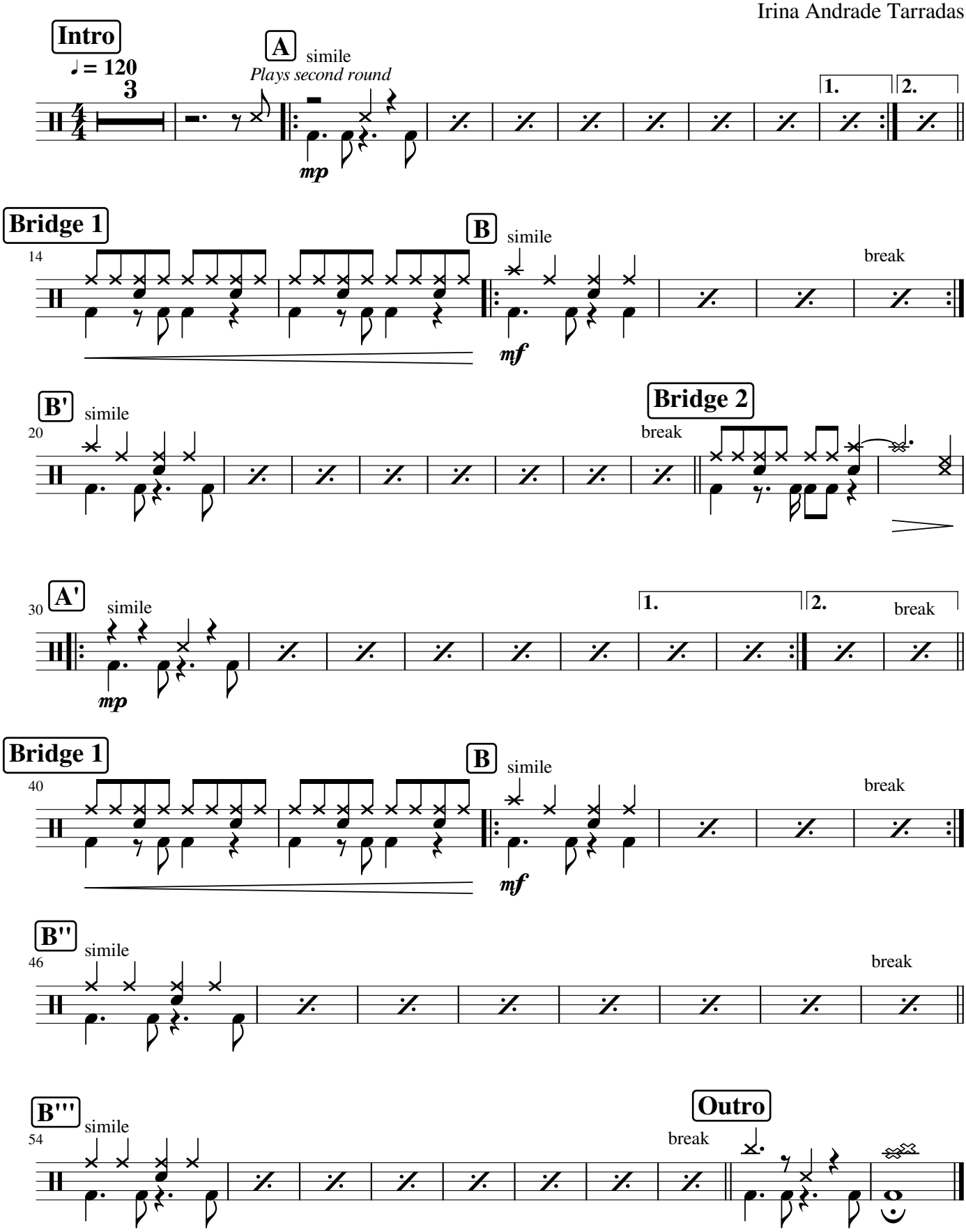

53
B'''
Ve.
Ve.
A
E
E/A
B
A
E
Pno.
Tbn.
Cl.
A
E
E/A
B
A
E
Guit.
B.
break
simile
Bat.


Outro
59
Ve.
Ve.
E/A
B
A
E
E
Pno.
Tbn.
Cl.
E/A
B
A
E
E
Guit.
B.
break
Bat.

Bateria

1969

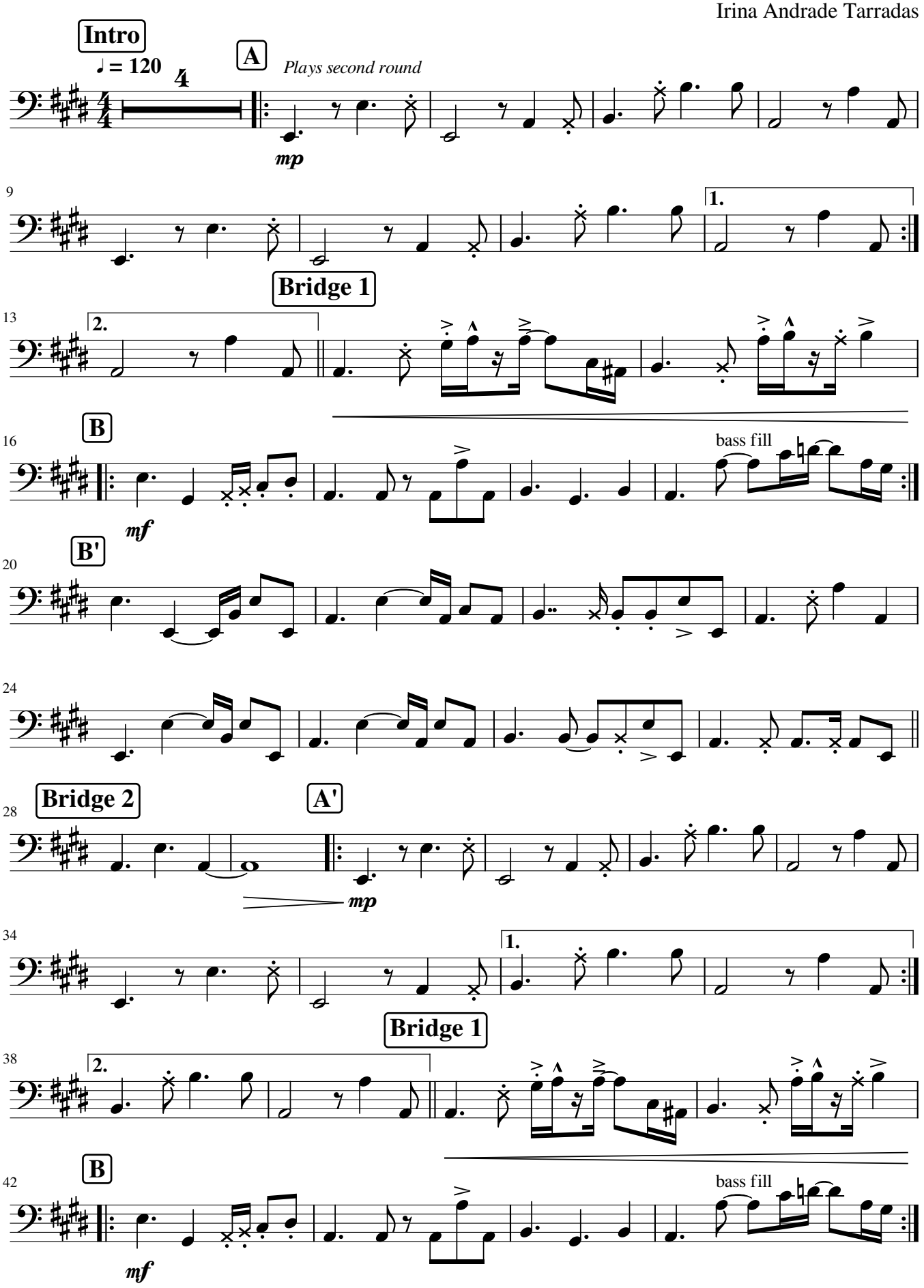
Irina Andrade Tarradas

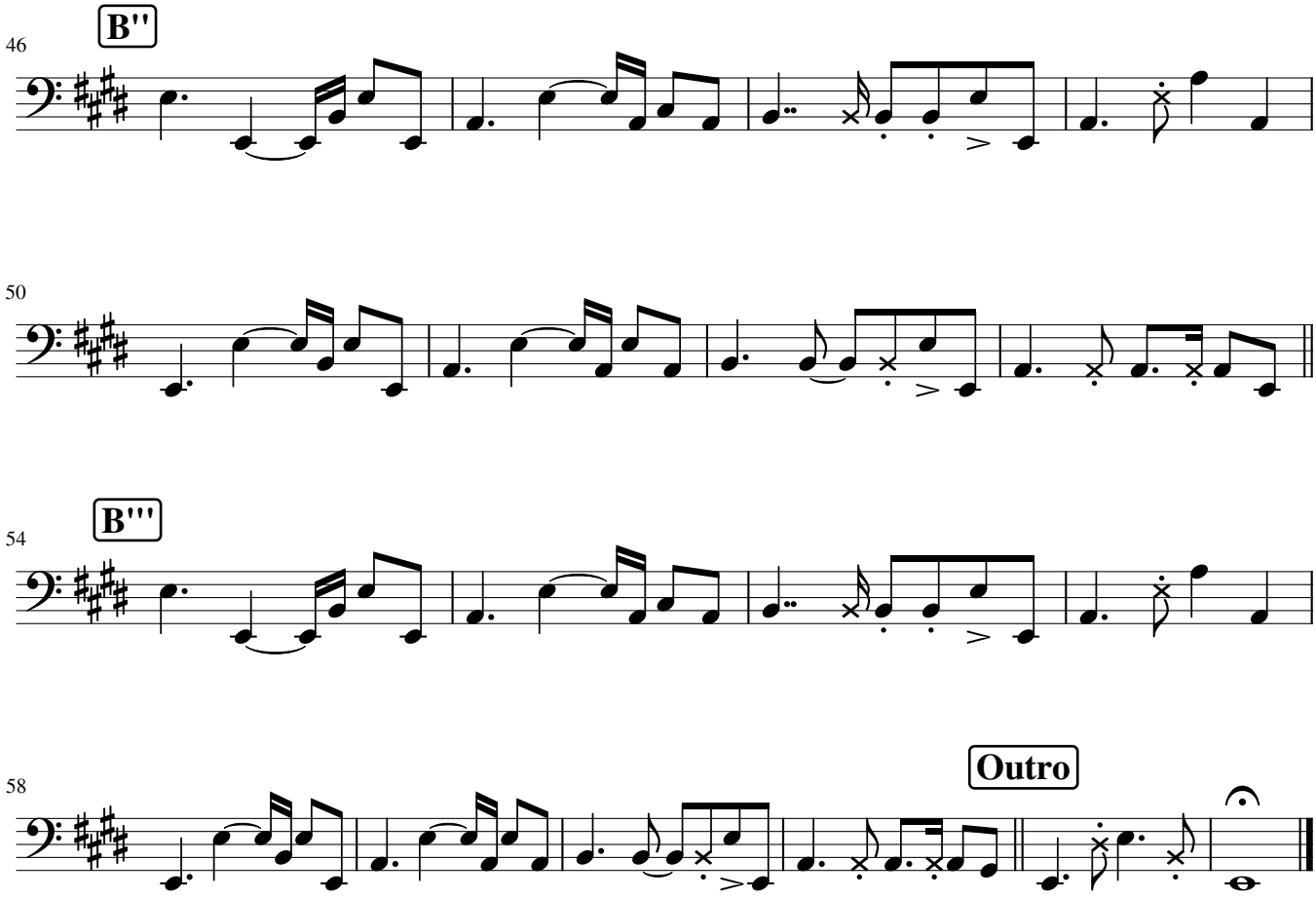


Baix

1969

Irina Andrade Tarradas

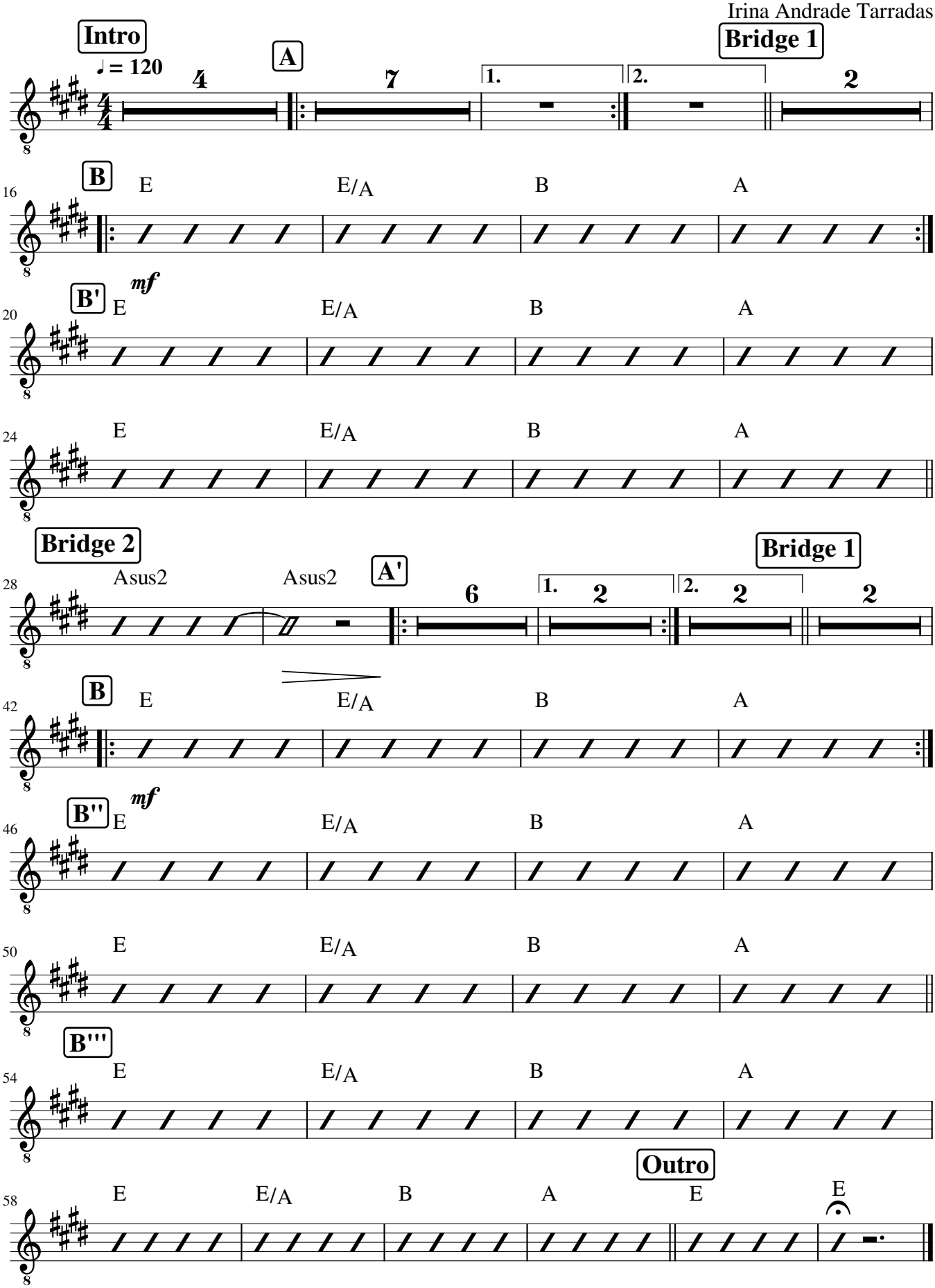



46
B''
50
54
B'''
58
Outro

Guitarra

1969

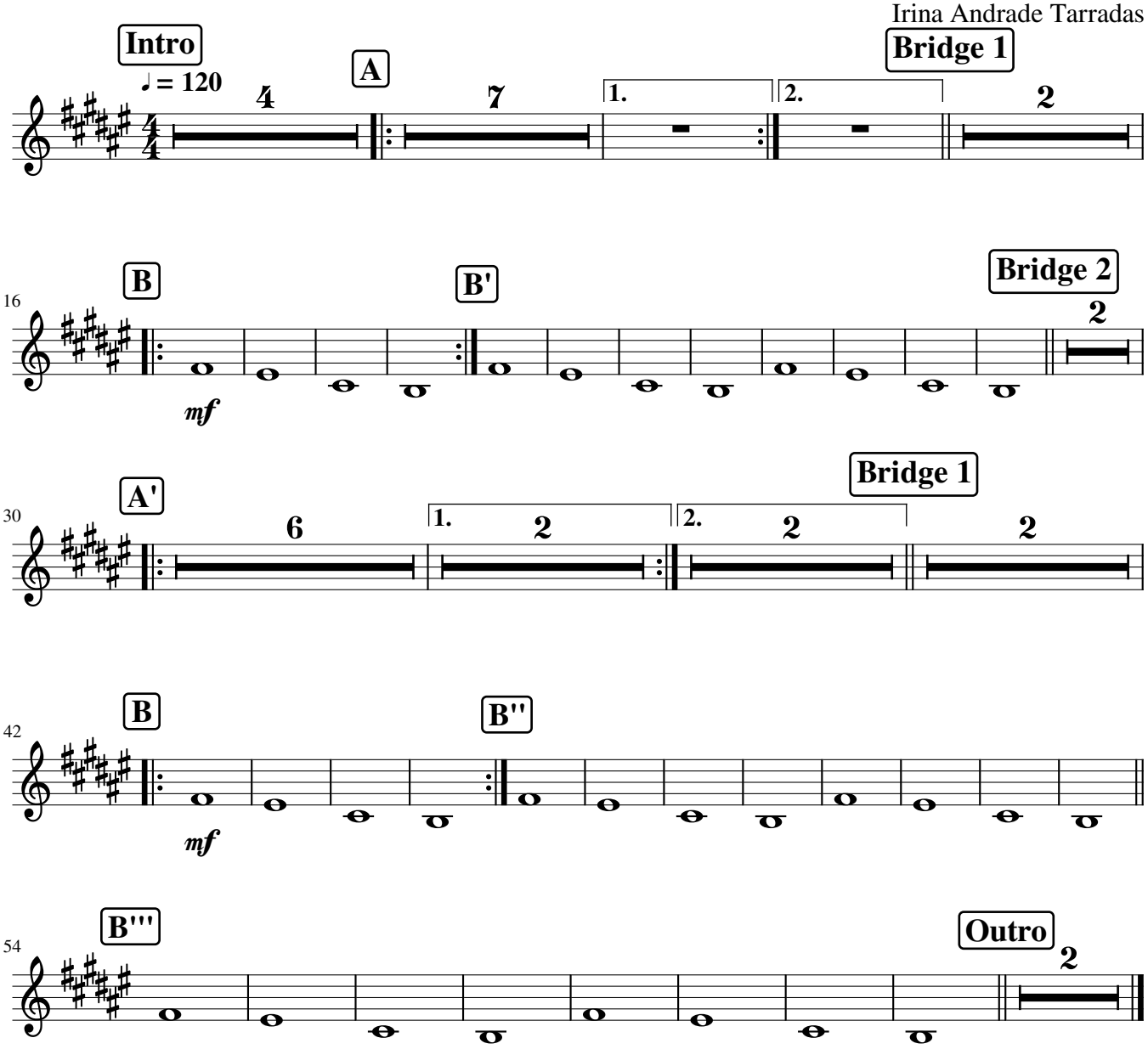
Irina Andrade Tarradas



Clarinet

1969

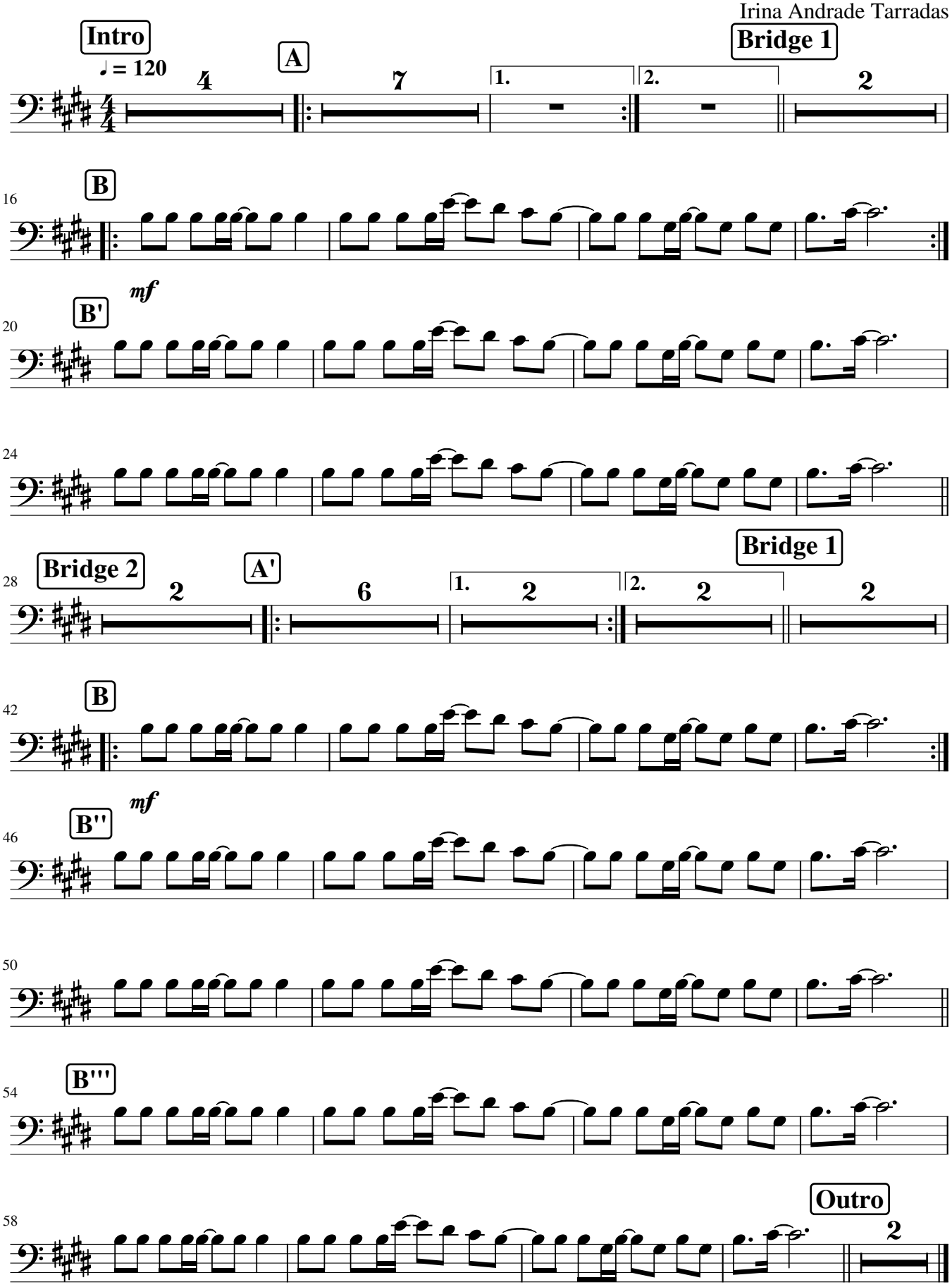
Irina Andrade Tarradas



Trombó

1969

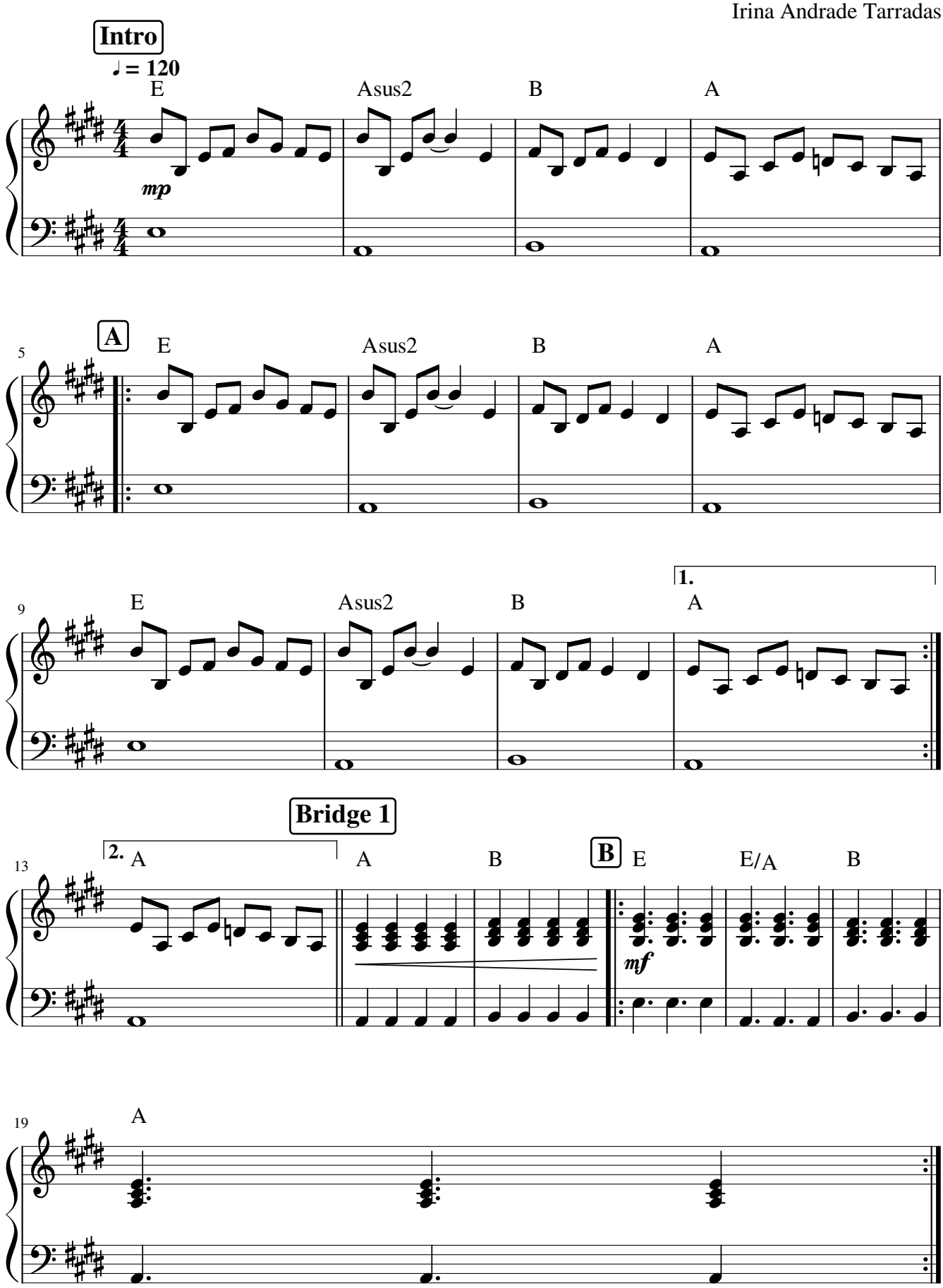
Irina Andrade Tarradas

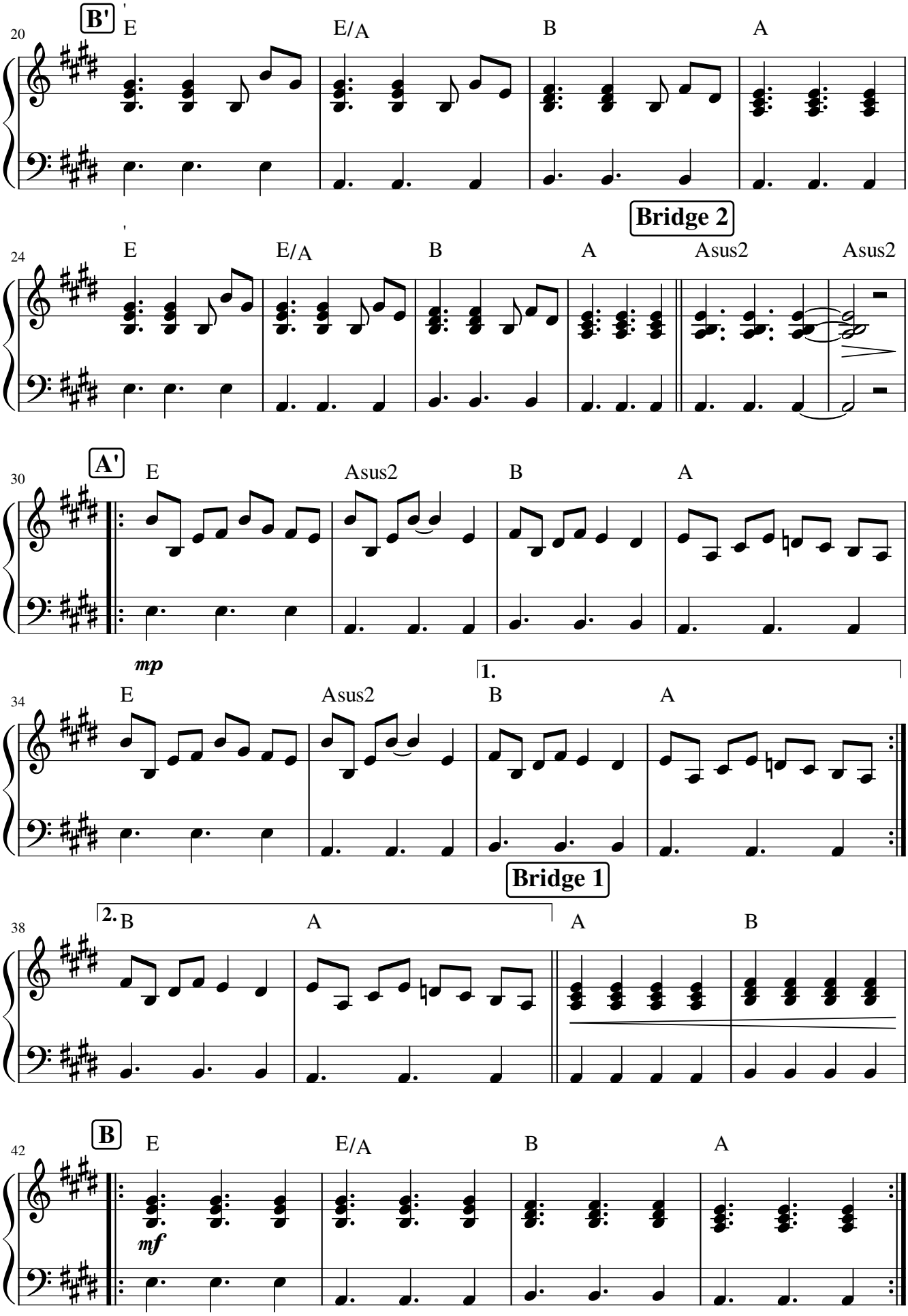


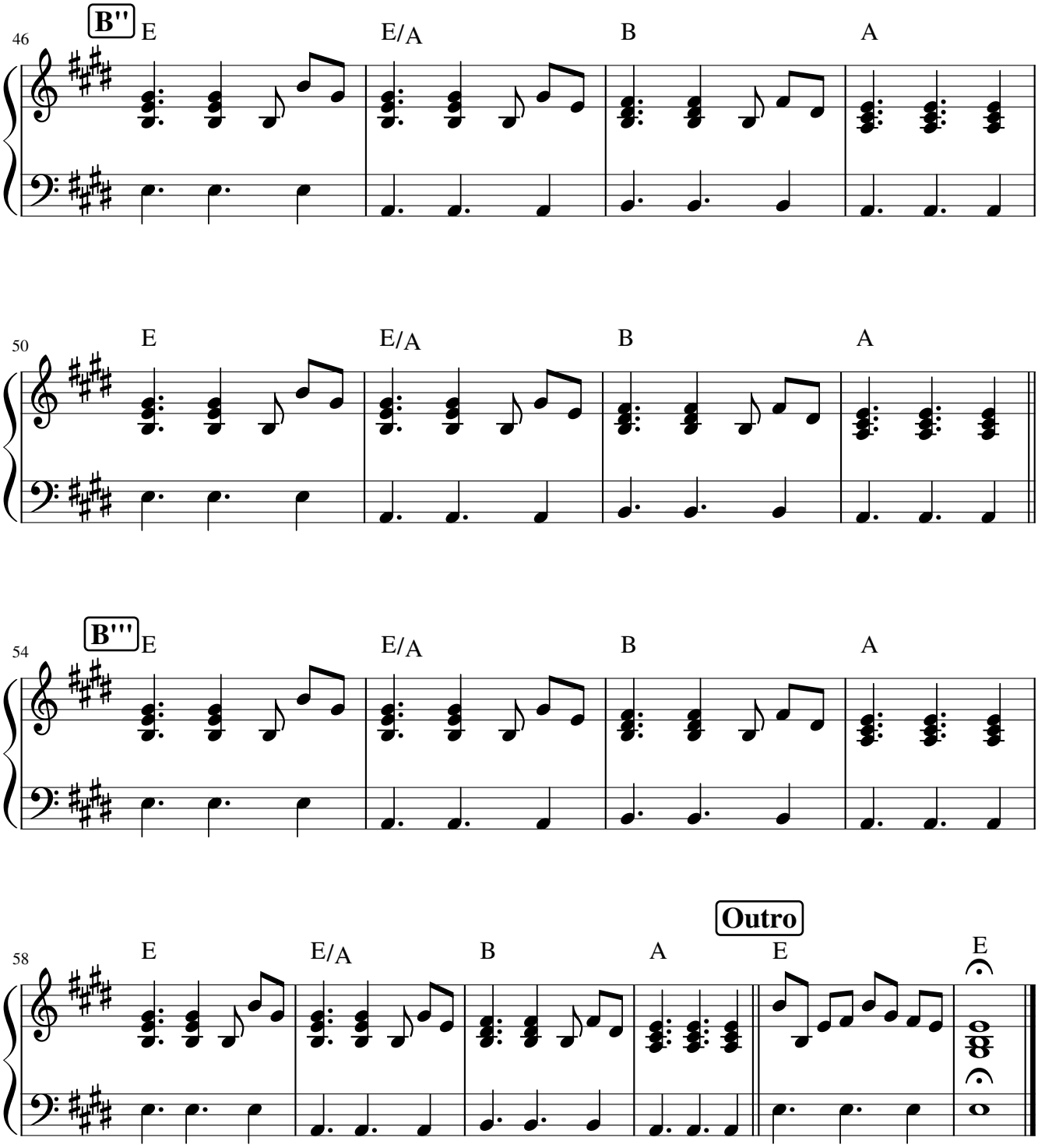
Piano

1969

Irina Andrade Tarradas



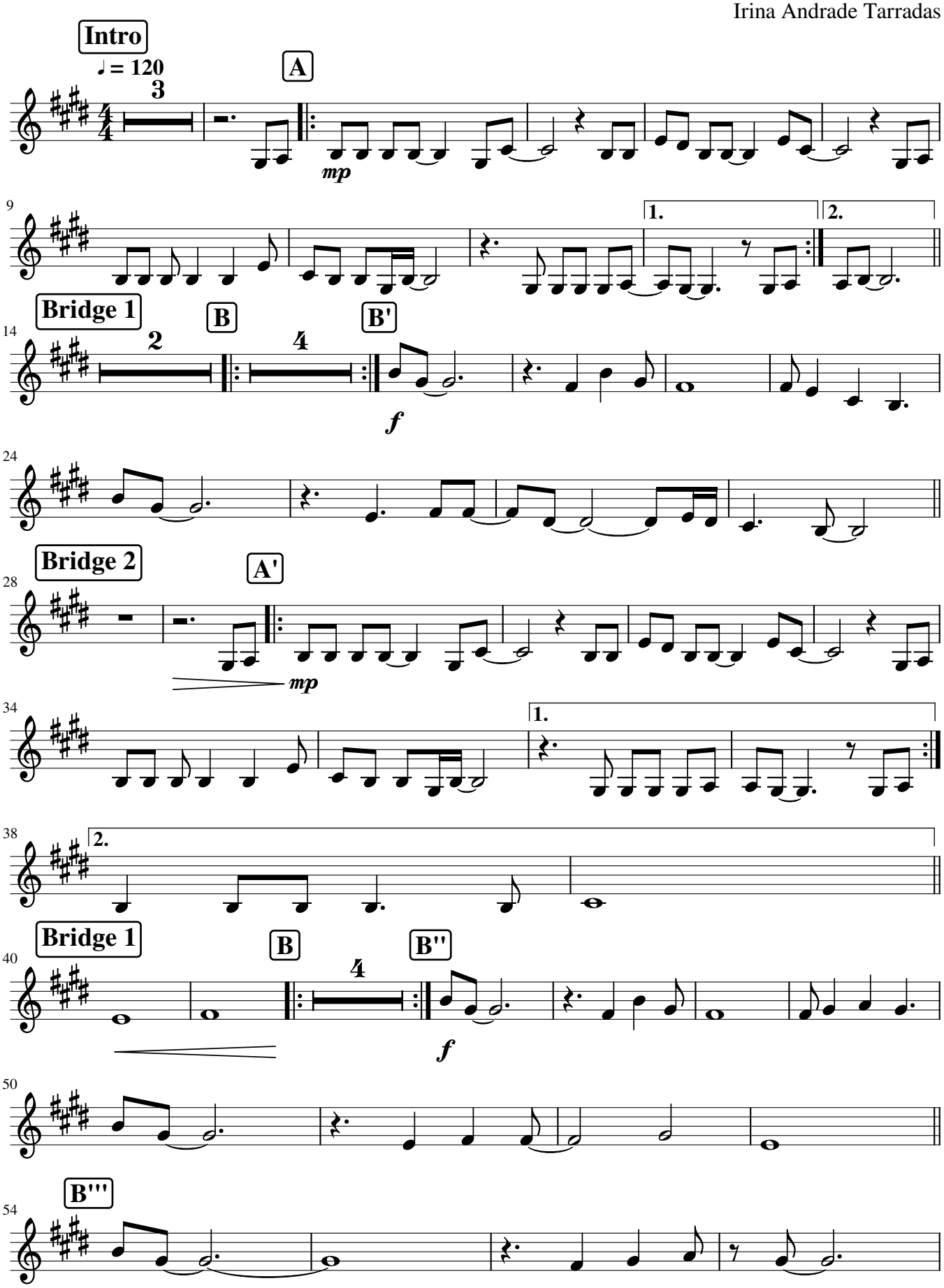

B'
20
E
E/A
B
A
Bridge 2
24
E
E/A
B
A
Asus2
Asus2
A'
30
E
Asus2
B
A
mp
34
E
Asus2
1.
B
A
Bridge 1
38
2.
B
A
A
B
B
42
E
E/A
B
A
mf

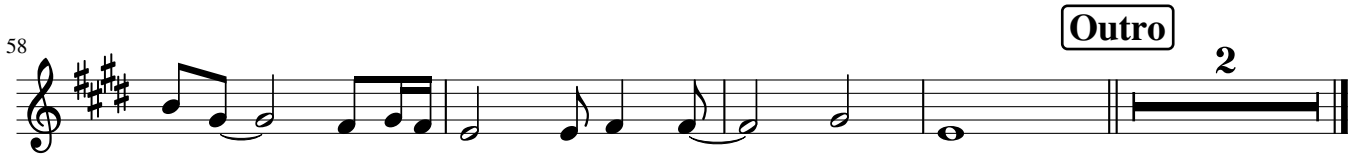

46
B''
E
E/A
B
A
50
E
E/A
B
A
54
B'''
E
E/A
B
A
58
E
E/A
B
A
Outro
E
E

Veu

1969

Irina Andrade Tarradas

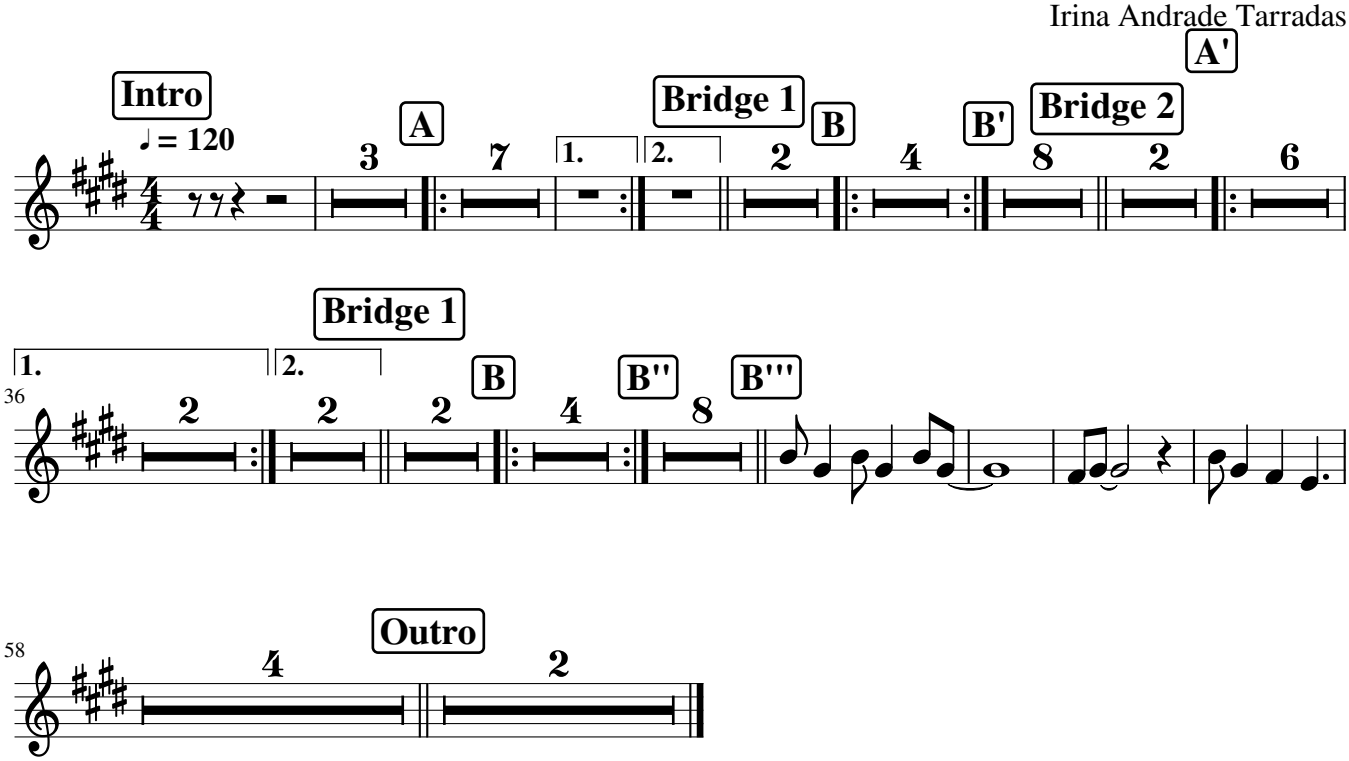



58
Outro
2

Veu 2

1969

Irina Andrade Tarradas



6. ANNEX 6: LLETRA AMB ACORDS *1969*

1969

[Intro]

E Asus2 B A

[Verse 1]

E Asus2

Entre núvols et veig brillar,

B A

i això ho vols mostrar més que mai.

E Asus2

M'enlluernes i balles apassionadament.

B A

Qui sap què vols fer...

[Verse 2]

E Asus2

I és que sota la teva llum,

B A

no s'entenen ni els meus sentits.

E Asus2

Jo t'intento comprendre; no sé com agafar-m'ho.

B A

No té cap sentit.

[Bridge 1]

A B

[Instrumental Pre-Chorus]

E E/A B A (x2)

[Chorus]

E E/A B A

Gira, ràpid, cuida'm; jo t'espero.

E E/A B A

Gira, vine amb mi.

[Bridge 2]

Asus2 Asus2

[Verse 3]

E Asus2

Em resguardes de tots els mals;

B A

protegida, sense dolor.

E Asus2

Intentant de no perdre'm; estic sota control.

B A

Deixa'm un segon.

[Verse 4]

E Asus2

Tothom parla de tu, avui;

B A

fins i tot el petit t'ha vist.

E Asus2

El fil entre vosaltres, l'eterna brillantor.

[Bridge 1]

B *A* *A* *B*

Tots estem units.

[Instrumental Pre-Chorus]

E *E/A* *B* *A* (x2)

[Chorus]

E *E/A* *B* *A*

Gira, ràpid, cuida'm; jo t'espero.

E *E/A* *B* *A*

Gira, vine amb mi. (x2)

[Outro]

E *E*

7. ANNEX 7: *1969* i maqueta *1969*

En els arxius adjunts, s'hi troba l'àudio de la maqueta de *1969* i un altre amb la cançó definitiva.