

The sound that I wish



Pseudònim: vida

**La música, en la seva essència, és el
que ens porta records.
I quan més temps hagi existit
una cançó en les nostres memòries,
més records tenim d'elles**

Stevie Wonder

Abstract

CATALÀ

En aquest treball de recerca s'hi exposa la meva investigació sobre com realitzar un arranjament musical, inspirant-se en una cançó d'un artista mundialment conegut. A la part teòrica hi trobarem la recerca sobre la cançó, l'artista, el gènere i estil i el context en el qual es va crear la cançó original. També hi he afegit tots els coneixements teòrics sobre música, concretament sobre harmonia, per poder explicar correctament què és el que passa harmònicament en la meva versió de la cançó. De fet, a la part pràctica hi trobem precisament això: l'aplicació de la teoria a la meva composició. A més, hi he inclòs l'anàlisi de l'estil, els instruments que he utilitzat i tot el que em va inspirar a crear aquesta versió. Finalment, s'explica com es va gravar la versió i els processos de gravació i muntatge del vídeo. Com a conclusions, he après molt (objectiu principal i primordial) tant a nivell personal com musical, i estic molt orgullosa de com ha quedat la gravació. Podríem afirmar, doncs, que he complert els objectius proposats.

CASTELLANO

En este trabajo de recerca se expone mi investigación sobre cómo realizar un arreglo musical, inspirándose en una canción de un artista mundialmente conocido. En la parte teórica encontraremos la recerca sobre la canción, el artista, el género y estilo y el contexto en el cual se creó la canción original. También he añadido todos los conocimientos teóricos sobre música, concretamente sobre armonía, para poder explicar correctamente qué es lo que ocurre armónicamente en mi versión de la canción. De hecho, en la parte práctica encontramos precisamente esto: la aplicación de la teoría a mi composición. Además, he incluido el análisis del estilo, los instrumentos que he usado y todo lo que me inspiró a crear esta versión. Finalmente, se explica cómo se grabó la versión y los procesos de grabación y montaje del vídeo. Como conclusiones, he aprendido mucho (objetivo principal y primordial), tanto a nivel personal como musical, y estoy orgullosa de como ha quedado la grabación. Podríamos afirmar, pues, que he cumplido con los objetivos propuestos.

ENGLISH

In this research project, there is exposed my investigation about how to create a musical arrangement, getting inspired by a song of a worldwide known artist. In the theoretical part we will find the research about the song, the artist, the genre and style and the context in which the original song was created. I have also added all the theoretical knowledge about music, especially about harmony, so as to explain properly what happens harmonically in my version of the song. Actually, in the practical part we find precisely this: the application of the theory in my composition. Furthermore, I have included the analysis of the style, the instruments that I have used and all that has inspired me to create this version. Finally, it is explained how the version was recorded and the processes of recording and mounting the video. As for the conclusions, I have learned a lot (which was the first and most important objective), as a person and as for the music, and I am really proud of my work, so we could say that I have achieved the proposed aims.

Índex

Introducció	9
Teòrica	11
1. Arranjament vs. Versió.....	13
2. Cançó original.....	17
2.1: Songs in the key of life	17
2.3: Gènere i estil de la cançó original.....	19
2.4: «I Wish»	21
3. Bases harmòniques	25
Lectura en xifrat americà.....	25
Alteracions	26
Distància entre notes.....	26
Intervals	27
Espècies d'acords	27
Tonalitat	28
Escala	30
Modes	32
Funcions tonals	33
Pràctica.....	35
4. Aplicació de les bases teòriques al meu arranjament.....	37
Tonalitat	37
Anàlisi harmònic (acords i escales)	38
Compàs.....	43
5. I Wish, la meua versió.....	45
Influències	45
Estil i gènere	46
Instruments utilitzats.....	47
6. Gravació de l'arranjament.....	53
Material	53

Gravació i muntatge	53
Vídeo	55
Crèdits.....	56
Conclusions	57
Glossari	59
Webgrafia	63

Introducció

El meu treball de recerca gira al voltant de la música, ja que és la meva passió i m'agradaria dedicar-m'hi en un futur. He decidit fer un arranjament per diversos instruments moderns, ja que vaig pensar que m'ajudaria a saber escriure partitures a ordinador, a analitzar harmònicament cançons i a aprendre nous conceptes tant de rítmica com d'harmonia. A més, ha estat un treball ideal per desenvolupar la meva creativitat, habilitat que crec que s'ha de treballar i potenciar sempre, encara que un no es dediqui a la música o a una feina creativa.

Vaig començar a estudiar música als 6 o 7 anys, de manera lúdica i extraescolar. Als 7 anys vaig començar a tocar el piano, sempre en un format bastant clàssic, interpretant estudis que millorarien la meva tècnica i tocant algunes obres de grans compositors clàssics (Mozart, Bach...) adaptades al nivell que tenia aleshores. Fa uns 4 anys, em vaig submergir en la música moderna, que em va donar una nova perspectiva del món de la música, del meu instrument, i m'atreviria a dir que de la vida en general. Ha estat durant aquests últims anys que me n'he adonat que la música m'apassiona, que sóc incapaç d'estar dos dies seguits sense tocar el piano, que cada dia tinc ganes de posar-me els auriculars una estona per desconnectar, que tinc curiositat per descobrir nous estils i sensacions cada dia, i que és una cosa que em fa realment feliç.

Degut a aquest descobriment, he decidit dedicar el meu treball a un dels millors artistes dels últims anys, una persona que ha estat tota una inspiració per mi i que m'ha fet gaudir de la música com mai havia gaudit. Stevie Wonder no és només un gran teclista i compositor, sinó que ha donat als teclats i al piano una actualització bestial, i un paper dins de la música moderna que ha servit d'inspiració a altres grans artistes més actuals (Cory Henry, Chick Corea...). El seu so de *Rhodes* tan característic és identificat arreu del món, i actualment encara esta sent un dels sons més utilitzats i imprescindibles en els teclats electrònics.

El tema que he escollit i del qual he fet l'arranjament és el famós *I wish*, tret primer com a single i publicat posteriorment en l'àlbum *Songs in the key of life*,

l'any 1976. He triat aquest tema perquè és una cançó que, des de la primera vegada que la vaig escoltar, em va fer vibrar, em va fer començar a seguir el ritme amb cos i ànima, així com molts altres temes d'aquest mateix artista. Com que ja havia tocat altres cançons d'aquest autor i aquesta encara no, vaig pensar que fer-ne un arranjament seria una experiència nova i emocionant. I, efectivament, així ha estat.

Pel que fa a la part pràctica, també va suposar una experiència nova a nivell personal. Sí que havia participat en molts projectes de molta gent, sempre tocant o el piano o la guitarra (el meu segon instrument). Però mai a la vida havia encetat jo un projecte, i mai havia hagut de dirigir jo als músics per tal que toquessin com jo volia les partitures que jo els havia fet. El dia de la gravació va ser un dia molt intens; vam haver de superar diversos entrebancs (el camí mai és fàcil), abans, durant i després de la gravació, però tant jo com tots els que em van acompanyar aquell dia en aquesta aventura estem molt satisfets del resultat obtingut.

Només em queda agrair a tots els músics i mestres que m'han ajudat a que això pogués seguir endavant i que m'han donat suport al llarg de tot el procés tant de composició com de gravació. Gràcies a ells, puc estar orgullosa de la meva feina i puc presentar un molt bon enregistrament d'una molt bona cançó. Desitjo que us agradi i que gaudiu escoltant la cançó tant com vam gaudir tocant-lo.

Part

Teòrica

1. Arranjament vs. Versió

QUÈ ÉS UN ARRANJAMENT?

Segons el DILC¹ i el IEC²: adaptar (una composició musical) a veus o instruments per els quals no havia estat originalment escrita.

Segons GDLC³: composició sobre una melodia o una obra musical donada. Adaptació per a veus o instruments diferents dels de l'obra original.

Segons Viccionari⁴: resultat de fer petits canvis en una composició musical per adaptar-la a un altre estil o altres veus.

La majoria de diccionaris coincideixen en que el sinònim més adient per «arranjament» és «adaptació». Tot i que els diccionaris catalans només mencionen el fet d'adaptar-lo a nivell de veus (harmònic), Viccionari afegeix que també es pot fer un arranjament per adaptar-lo a un estil (és a dir, adaptar-lo tant harmònicament com rítmicament). Un arranjament implica que hi hagi partitures escrites que evidencin i reflexin els canvis que ha sofert la cançó i els instruments que han variat.

I wish (TDR)

The image shows a musical score for the song 'I wish (TDR)'. It features five staves: Violin (Viol.), Guitar (Guitar), Piano (Piano), Bass (Bass), and Drums (Drums). The score is divided into an 'Intro' section and a 'Break' section. The guitar staff has several chords written above it: Eb7, D#7, B, Ab7, and Eb7. The piano staff has a 'mp' (mezzo-piano) marking. The drums staff has a 'Break' marking. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

La partitura que engloba tots els instruments que han participat a la meua gravació (versió) seria l'arranjament (score).

¹Diccionari Invers de la Llengua Catalana

²Institut d'Estudis Catalans

³Gran Diccionari de la Llengua Catalana

⁴Diccionari pertanyent a la plataforma "Wikipedia"

QUÈ ÉS UNA VERSIÓ?

Segons DILC i IEC: estat d'un film, obra literària, artística... que ha sofert modificacions.

Segons GDLC: Cadascuna de les interpretacions d'un tema artístic, d'una composició musical, etc.

A l'hora d'escriure un arranjament, es poden tenir diversos objectius, depenent de la versió que vulguem realitzar. Podem versionar una cançó de diverses maneres, però cal distingir dos tipus de versions.

- Si intentem imitar la cançó original tant com puguem (simplement canvia l'intèrpret), estarem parlant més aviat d'un cover que d'una versió, ja que per "cover" entenem una interpretació molt lligada a la original, que no acostuma a necessitar arranjaments escrits i que en la majoria de vegades es duen a terme per un sol intèrpret que toca un sol instrument.
- Si busquem modificar-la tant com es pugui per crear, a partir de l'original, una cançó completament nova i diferent, estarem versionant la cançó i fins i tot podem arribar a comercialitzar amb ella, ja que la creació ha estat nostra i només hem buscat inspiració o idees en la cançó original.

A vegades no està del tot clar si una cançó és una versió o una cover (tampoc és essencial saber distingir-los a la perfecció) i fins i tot poden arribar a utilitzar-se com a sinònims sense cap problema, ja que no hi ha una línia clara i determinada entre aquests dos conceptes. El que sí que puc assegurar és que el meu treball de recerca no consisteix en tornar a escriure una cançó prèviament inventada, sinó més aviat busca inspirar-se en ella, aportar les meves pròpies idees creatives i crear un tema nou, diferent i únic, sense perdre de vista l'essència de l'original però a la vegada sense intenció d'imitar-lo.

Per tant, estaríem parlant més aviat de versió que de cover (a nivell acústic). Cal especificar que, en ambdós casos, es poden necessitar compondre o escriure partitures. A nivell d'escriptura, sigui cover i versió, estem parlant d'arranjament. Per tant, tant en una versió com en una cover hi podem trobar arranjaments. En el cas de la versió és més freqüent trobar arranjaments, ja que sovint compta amb la participació de més d'un instrument i cal indicar-los quin és el seu paper en la versió, però no hi ha res que sigui exclusiu per a cap

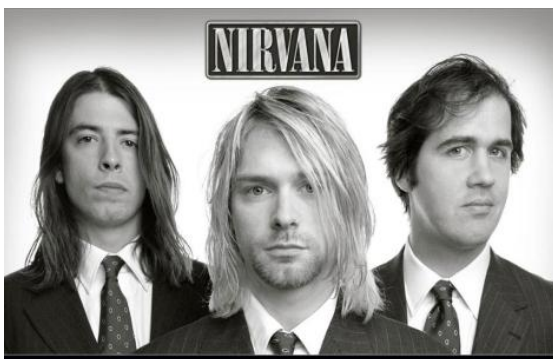
gènere musical. L'enregistrament musical i la interpretació de l'arranjament donarà lloc a una versió/cover de la cançó que haguem agafat com a model. Alguns exemples de versions completament diferents a la cançó original amb els que em vaig inspirar podrien ser:

Billie Jean → Michael Jackson // Chris Cornell



Mentre que tots coneixem la rítmica i ballable cançó “Billie Jean” de Michael Jackson, el cantant de heavy metal Chris Cornell la va versionar en directe amb únicament una guitarra acústica, transformant la cançó en pràcticament una balada, amb molta força i potència de veu.

Smells like teen spirit → Nirvana // The bad plus



El gran èxit del heavy metal de Nirvana ha estat versionat per un trio de jazz contemporani, “the bad plus”, que sense guitarra ni distorsions aporten una nova perspectiva harmònica i tímbrica de la coneguda cançó

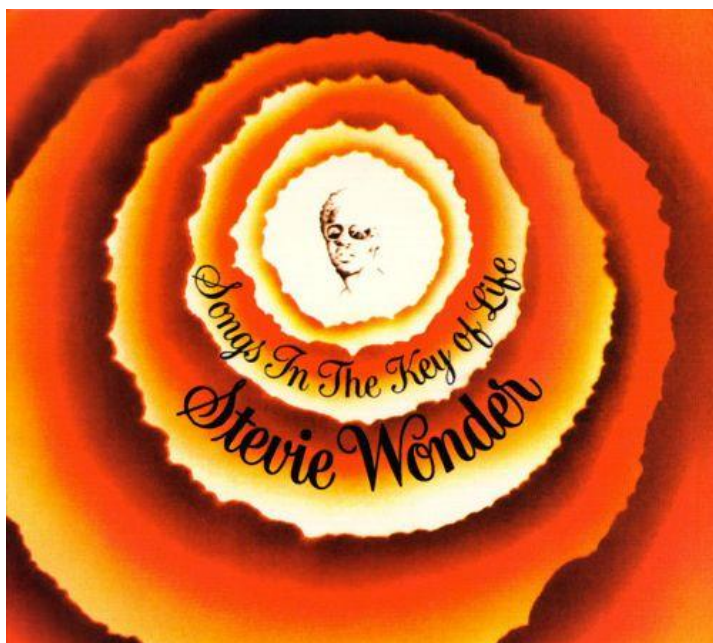
2. Cançó original

La cançó *I Wish* d'Stevie Wonder va sortir a la llum com a single, l'any 1976, i va ser inclosa en l'àlbum *Songs in the key of life*, publicat el mateix any.

2.1: SONGS IN THE KEY OF LIFE

Tal com el mateix autor afirma, l'objectiu de l'àlbum era parlar sobre la vida i parlar d'alguns aspectes de la vida relacionats amb les vivències i experiències de l'autor.

De fet, si s'escolta el disc de principi a fi, es pot comprovar d'una manera molt clara que la música transporta a l'oient en un viatge per la vida. Stevie va agafar les seves experiències personals i les va transformar en cançons, en melodies. Cada cançó té una lletra i un significat especial que relaciona vivències de l'Stevie amb aspectes i valors fonamentals a la vida, com poden ser l'amor pel naixement d'una filla (*Isn't she lovely*), la denúncia a les diferències socials entre les persones (*Village Ghetto Land*), el bon record de la seva infantesa (*I wish*)... Tot i que cada cançó es diferent, es pot apreciar a la perfecció que totes tenen alguna cosa en comú, totes juntes parlen de la vida d'una forma diferentment homogènia.



Caràtula del disc "Songs in the key of life"

Al principi, Stevie es va posar a prova a sí mateix i va escriure sobre tots els temes i aspectes de la vida sobre els quals li agradaria parlar en el seu disc. Va ser una primera exploració tan musical com intrapersonal. De fet, en aquest disc hi trobem molt de treball musical, però el treball mental i introspectiu és també una part importantíssima del disc (m'atreiria a dir que és la seva essència). Sense això, l'àlbum no seria el que és.

El títol del disc no només va suposar un repte per l'Stevie, sinó que va donar-li la oportunitat d'expressar tots els seus sentiments personals sobre la vida i sobre totes les seves experiències.

Ell va compondre totes i cadascuna de les cançons del disc, i va participar en les gravacions com a cantant, teclista principal i bateria. A més, va involucrar-se molt seriosament en la producció, puguent així donar-li a l'àlbum i a cada cançó el seu toc personal especial.

El disc es va grabar en dos estudis diferents de manera simultània, un a Los Angeles i l'altre a Nova York. Tot i que a cada cançó hi havia músics o cantants convidats (diferents en cada cançó), hi havia un conjunt de músics «fixes» que van grabar la majoria de les cançons, sobretot elements de base (bateria, baix, guitarres...). Alguns d'aquests músics que van participar de manera més rellevant en el disc van ser:

- Nathan Watts – baix
- Dean Parks – guitarra acústica
- Larry Gittens – trompeta
- Raymond Pounds – bateria
- Ben bridges – guitarra
- Hank Redd – saxòfon alt
- Ronnie Foster – teclats
- Mike Sembello – guitarra
- Trevor Lawrence – saxòfon tenor
- Isiah «Greg» Brown – percussió/bateria

- Steve Madaio – trompeta
- Raymond Maldonado – trompeta/percussió

Ha estat un dels discs més ben valorats tant per les crítiques com pels oients, va ser molt esperat en la seva època, i cançons com *Sir Duke* o la mateixa *I wish* sonaven simultàniament a totes les ràdios.

Context històric

Va ser un disc molt revolucionari en l'època, ja que no havia sorgit una idea i una música similar fins aleshores. Va trencar completament amb tota la música que s'havia publicat anteriorment

Tot el conjunt retrata molt bé la societat americana de principis dels anys 70. Parlar tan clarament d'una època i relatar acuradament un conjunt de situacions tan relacionades amb la realitat del dia a dia a través de la música és molt complicat, però l'Stevie ho va aconseguir d'una manera brillant. No només estava expressant sentiments a través de la seva música, sinó que va aconseguir que moltíssima gent l'escoltés i ballés les seves cançons, ja que aquestes eren úniques.

Stevie havia tret tres discs en tres anys consecutius³, i va estar treballant durant 2 anys per treure *Songs in the key of life* (doble àlbum).

2.3: GÈNERE I ESTIL DE LA CANÇÓ ORIGINAL

La cançó és una barreja/fusió d'estils entre el funk, el soul i, segons alguns crítics, pop. Anem a veure més d'aprop les arrels d'aquests tres estils per poder comprendre millor quines característiques té la cançó de cadascun.

Funk i soul:

“Funk is a music genre that originated in African-American communities in the mid-1960s when African-American musicians created a rhythmic, danceable new form of music through a mixture of soul music, jazz, and rhythm and blues (R&B)”.⁴

³Talking book (1972), Innervisions (1973) i Fullfillingness' First Finale (1974)

⁴ “El funk és un gènere musical que es va originar en les comunitats Afro-Americanes a mitjans del 1960, on músics afroamericans van crear una nova forma de música ballable rítmica, mitjançant una barreja de soul, jazz i rhythm and blues (R&B).”⁴

“**Soul music** (often referred to simply as **soul**) is a popular music genre that originated in the African American community in the United States in the 1950s and early 1960s. It combines elements of African-American gospel music, rhythm and blues and jazz”.⁵

En essència, tant el funk com el soul provenen del blues i del jazz, que a la seva vegada van néixer de les cançons de treball que entonaven els esclaus africans portats des de l'Àfrica als Estats Units, ja des de l'època colonial, al segle XVI. Ambdós estils estan fortament arrelats a la cultura afroamericana; ja des de finals del s.XIX, els negres feien els seus propis balls i les seves pròpies festes on improvisaven amb instruments rudimentaris de la època. Va ser en aquesta època quan van començar a popularitzar-se els ragtimes, primeres expressions de música negra on ja s'apreciava un caràcter sincopat i un interès especial en la improvisació. De la popularització del ragtime i per influències del blues (música rural també arrelada a la cultura negra), en va néixer i va anar evolucionant el jazz. Així doncs, tant el funk com el soul podrien definir-se com a “evolucions” del blues i el jazz, com a formes més modernes, evolucionades i actuals de música negra.



Esclaus negres treballant en un camp als Estats Units. Les cançons de treball que cantaven van tenir un paper clau en el naixement del jazz i del blues

⁵ “El soul és un gènere de música popular originada en les comunitats AfroAmericanes durant els anys 50 i principis dels 60. Combina elements de gospel Afroamericà, jazz i Rhythm and blues (R&B).

Podem afegir que, com a característiques generals, a *I Wish* trobem clarament un ritme sincopat, unes poderoses línies de baix, patrons de bateria molt rítmics que fan que la cançó sigui fàcilment ballable (groove, downbeat...), una harmonia típica en blues, frases de pregunta i resposta entre instruments i veu, etcètera.

Pop

"[...]and in turn the second side starts with a bouncy, horn-heavy (but keyboard-driven) pop song in "I Wish," where Stevie reminisces about the simpler days of his childhood [...]"⁶

El crític John McFerrin (cal mencionar que no és un expert en la matèria) li dona a la cançó una connotació de música pop. Té les seves raons per fer-ho (moltes vegades, les línies que delimiten els diferents estils són fàcilment traspassables), sobretot si tenim en compte que posseeix bastantes característiques d'aquest gènere: estructura simple i molt marcada, música molt popular durant la seva època, molt de ritme, fàcilment ballable i una harmonia i melodia enganxoses i simples, fàcils de recordar i de cantar pels oients. Com remarcarem en diverses ocasions, en la música costa molt dir si alguna cosa és correcta o incorrecta, ja que són termes molt subjectius. Alguns crítics poden considerar-ho pop i alguns no. Tenint en compte que les etiquetes entre estils es separen mitjançant una línia molt fina, podem considerar que té una part de pop, tot i que no és l'estil més remarcable de la cançó ni el més distintiu d'aquesta. Fonamentalment, és un tema molt arrelat a la cultura afroamericana, al jazz, blues, funk i soul.

2.4: «I WISH»

Lletra:

Looking back on when I
Was a little nappy headed boy
Then my only worry
Was for Christmas what would be my toy
Even though we sometimes
Would not get a thing
We were happy with the

⁶ i la segona cara del disc comença amb una cançó "bouncy", "horn-heavy" (però conduïda pel teclat) pop a "I Wish," on Stevie recorda els dies més senzills i simples de la seva infància

Joy the day would bring
Sneaking out the back door
To hang out with those hoodlum friends of mine
Greeted at the back door
But thought I told you not to go outside
Tryin' your best to bring the
Water to your eyes
Thinkin' it might stop her
From woopin' your behind
I wish those days could come back once more
Why did those days ever have to go
I wish those days could come back once more
Why did those days ever have to go
'Cause I love them so
Brother says he's tellin'
'Bout you playin' doctor with that girl
Just don't tell I'll give you
Anything you want in this whole wide world
Mama gives you money for Sunday school
You trade yours for candy after church is through
Smokin' cigarettes and writing something nasty on the wall (you nasty boy)
Teacher sends you to the principal's office down the wall
You grow up and learn that kinda thing ain't right
But while you were doin'it-it sure felt outta sight
I wish those days could come back once more
Why did those days ever have to go
I wish those days could come back once more
Why did those days ever have to go

La lletra de la cançó parla dels dies de la infantesa de l'Stevie; ell la recorda com a bons temps, i es pregunta per què va passar tan de pressa aquella època on tot era fàcil, divertit i nou per ell. Tan el ritme com l'harmonia de la cançó tenen aquest esperit nostàlgic, però alhora animat, lletra i música s'uneixen meravellosament i formen un tàndem perfecte, ja que tan la música

com la lletra expressen el mateix sentiment. De fet, molts dels col·laboradors de l'Stevie que van participar tan en la gravació del disc com en la seva producció, afirmen que, escoltant aquest tema, han tingut també ganes de tornar als temps feliços de la seva infantesa. Per això és una cançó tan única, perquè no només la lletra expressa sentiment, sinó també la música que l'acompanya, i aquest cas demostra que la música és més que mai un llenguatge; no tan sols serveix per divertir-se, escoltar-la i ballar-la, sinó per evocar records, sentiments i emocions.

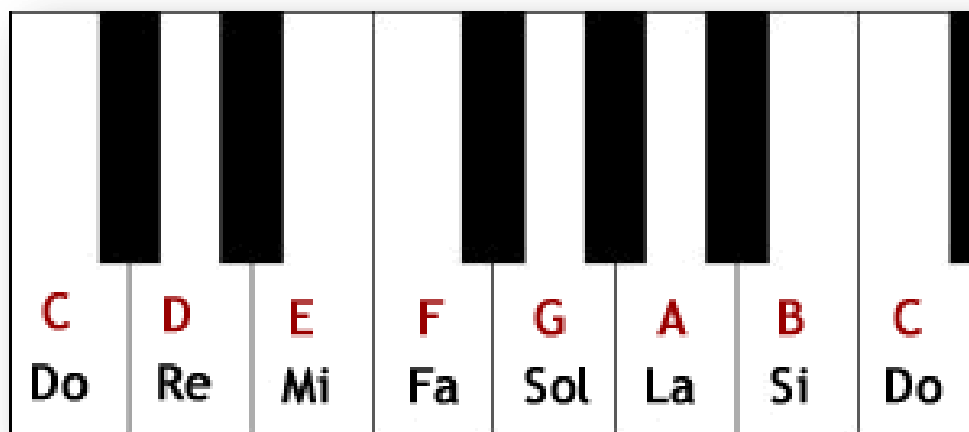
3. Bases harmòniques

En aquest apartat presentarem els conceptes més teòrics necessaris per entendre i interpretar què passa (musicalment parlant) en el meu arranjament.

LECTURA EN XIFRAT AMERICÀ

A Europa en general, el sistema de referència estàndard establert per ordenar les notes musicals comença per do (do, re, mi, fa, sol, la, si i do; és l'ordre amb el qual ens hem après l'escala musical). Per altra banda, a Amèrica, atribueixen a cada nota de l'escala una lletra de l'alfabet, començant pel la. Així, el la serà la A, el si serà la B... és una altra manera d'ordenar-ho.

Simplement ens hem d'aprendre aquesta equivalència, ja que és molt més fàcil



i ràpid identificar i interpretar els acords en xifrat americà que en la nostra nomenclatura. De fet, és la nomenclatura que he utilitzat a l'hora d'escriure els acords per la guitarra, i a més de ser fàcilment interpretables, donen una informació ràpida, exacta i precisa de l'harmonia que s'està succeint a la partitura en aquell moment.

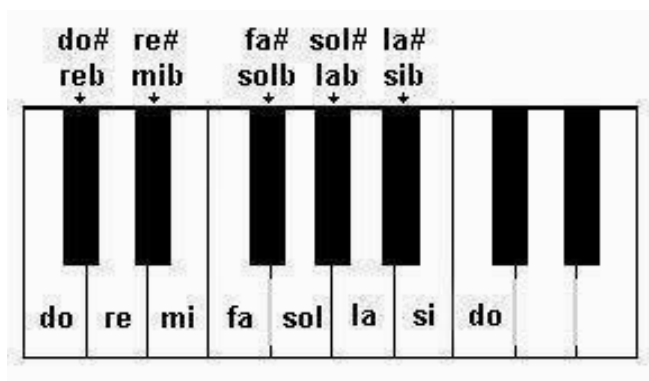
ALTERACIONS

Una alteració és un símbol que es posa davant d'una nota per modificar-ne el seu so. Hi ha tres tipus d'alteracions:

- Sostinguts: augmenten un semitò la nota a la que acompanyen
- Bemolls: disminueixen un semitò a nota a la que acompanyen
- Becaires: anul·len els efectes de qualsevol sostingut i/o bemoll



Sostingut, bemoll i becaire



Si alguna nota porta una alteració, direm el nom de la nota i l'alteració que porta. En el piano, trobem que les notes alterades han passat a ser notes amb les mateixes característiques que les no alterades.

DISTÀNCIA ENTRE NOTES

Entre nota i nota, hi ha una variació de so que, depèn de quina nota partim i en quina nota caiguem, pot ser de dos tipus. A la distància més llarga l'anomenarem to i a una més curta, l'anomenarem semitò. Si hi ha més d'un to de distància entre dues notes, comptarem el nombre de tons i semitons que hi ha de distància.

És com si el to equivalgués a 1, i el semitò equivalgués a $\frac{1}{2}$. Si agafem unes notes entre les quals la distància és superior a 1, l'expressarem com a 1 to i mig, 2 tons, 5 tons i mig, depenent de la distància de la qual estiguem parlant.



INTERVALS

Quan toquem una nota seguida d'una altra, es genera un interval. Atenent al que hem explicat anteriorment, depenent de la distància que hi hagi entre la primera nota i la segona, tindrem diferents tipus d'interval.

Intervalos	Justos (J)	Menores (m)	Mayores (M)
Unísono	0t		
2ª		0,5t	1t
3ª		1,5t	2t
4ª	2,5t		
Tritono	3t		
5ª	3,5t		
6ª		4t	4,5t
7ª		5t	5,5t
8ª	6t		

ESPÈCIES D'ACORDS

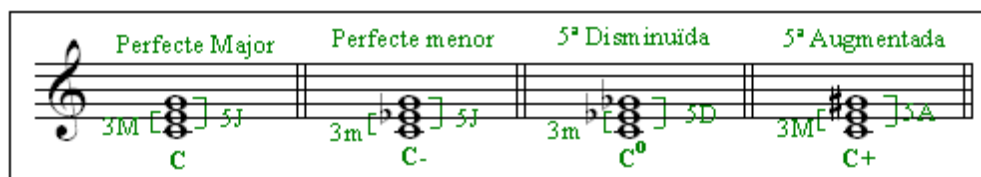
Un acord és un conjunt de notes tocades simultàniament. L'acord porta el nom de la nota base o tònica, en xifrat americà. Subdividirem els acords en tres grups:

- Acords tríades: són aquells acords formats només per tres notes (Tònica, 3a i 5a)
- Acords quatríades: són aquells acords formats per quatre notes (tònica, 3a, 5a i 7a)
- Acords amb tensions: són acords que, a més de les notes de l'acord, porten certes notes addicionals anomenades tensions (9, 11 i 13) (Els explicarem més endavant).

Tipus d'acords tríades

- Major: acord amb una 3a major i una 5a justa
- Menor: acord amb una 3a menor i una 5a justa
- Augmentat: acord amb una 3a major i una 5a augmentada
- Disminuït: acord amb una 3a menor i una 5a justa

Exemple:



Tipus d'acords quatriades

Hi ha molts tipus d'acords quatriades, però com que en l'arranjament només n'apareixen uns quants, aquests seran els que analitzarem.

- Menor sèptima (m7): acord amb una 3a menor, una 5a justa i una 7a menor
- Sèptima (7): acord amb una 3a major, una 5a justa i una 7a menor
- Mac set (Maj7): acord amb una 3a major, una 5a justa i una 7a major
- Augmentat sèptima: acord amb una 3a major, una 5a augmentada i una 7a menor

TONALITAT

Entenem per tonalitat una jerarquia entre els sons, que serveix per fonamentar una cançó i donar-li estabilitat musical i auditiva. És com si fos un eix central entorn el qual hi giren un conjunt de sonoritats més inestables. Pot ser major o menor, i es pot representar mitjançant l'escala major (jònica) o menor (eòlica). És necessari remarcar que la tonalitat pot variar, canviar o modular al llarg d'una mateixa cançó, és a dir, no té perquè mantenir-se fixa.

Per tal que la tonalitat es mantingui, hi ha d'haver certes "normes" que hem de seguir. Una d'elles és l'armadura, que trobem situada després de la clau de cada pentagrama, i que ens marca quines notes escrites a la partitura estan permanentment alterades i quines no.

L'armadura ens indica en quina tonalitat ens trobem, ja que cada tonalitat té una armadura determinada, és a dir, unes determinades notes alterades.

Sostenidos

DO

SOL

RE

LA

MI

SI

FA#

DO#

Bemoles

FA

SIb

MIb

LAB


REb

SOLE

DOb

SEGUN LOS SOSTENIDOS Y BEMOLES
 TENEMOS LA TONALIDAD
 CORRESPONDIENTE
 F#=Gb
 Db=B
 Gb=F#

Armadura de clave



Estructura del compás

Alteraciones de la tonalidad

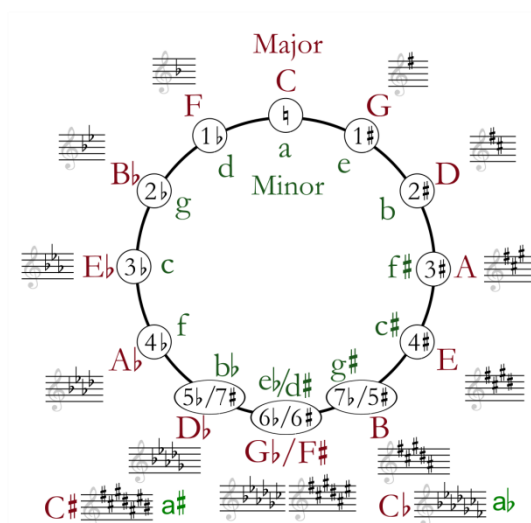
Clave

ARMADURAS
 TONALIDADES

Aquestes són les armadures que porten totes tonalitats majors.

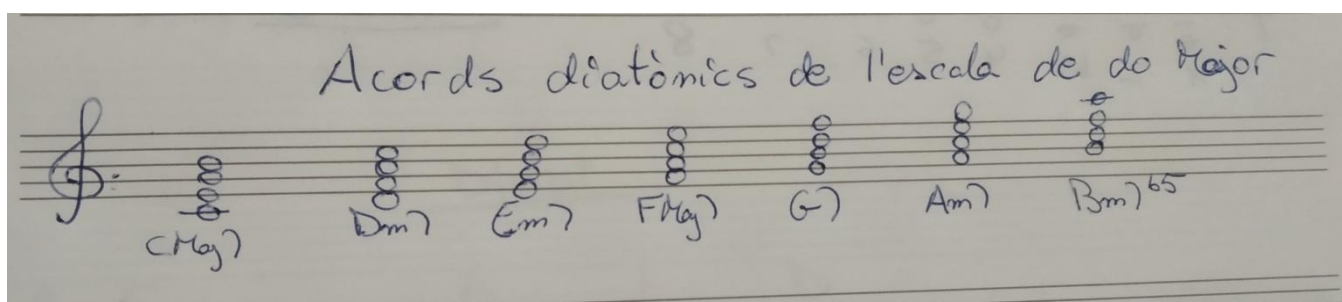
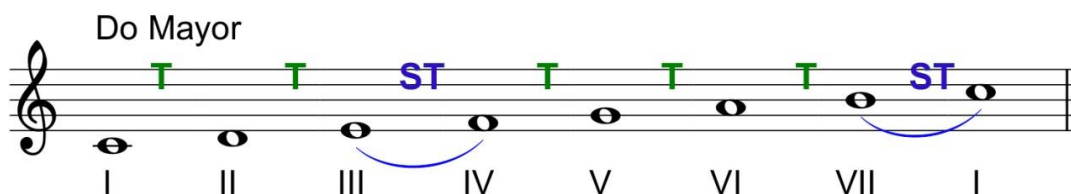
Tonalitats relatives

Ja hem vist que cada tonalitat major té una armadura determinada. Doncs el mateix passa amb cada tonalitat menor. Com que les armadures que hi ha a la imatge anterior són totes les que existeixen, una armadura pot representar una tonalitat major o una tonalitat menor, és a dir, cada tonalitat major té una armadura concreta i té una tonalitat menor amb la mateixa armadura. Quan una tonalitat major i una menor tenen la mateixa armadura, direm que són tonalitats relatives. Per tant, si diem que la tonalitat de do major i la menor són relatives, voldrà dir que les dues tonalitats major i menor tenen la mateixa armadura (en aquest cas concret, cap nota alterada).



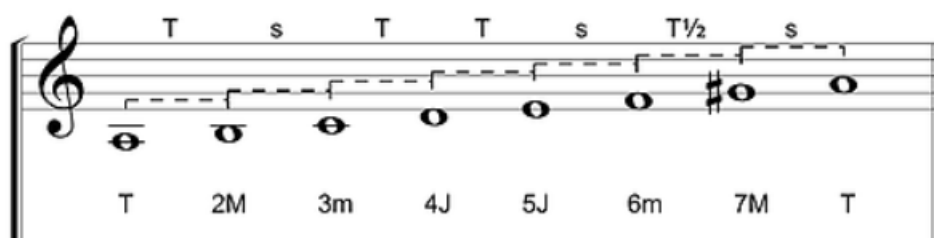
Acords diatònics d'una escala major

Són els acords que es formen amb les notes de la tonalitat, partint de cada nota de l'escala major. Se'n diuen diatònics perquè, al formar-se amb notes del to, no surten d'aquest. Tot seguit els analitzarem i en determinarem les espècies.



ESCALES

Anomenem escala musical a una successió concreta de notes, entre les quals hi ha unes distàncies concretes, determinades i estandarditzades. Cada escala té un so característic, molt lligat a la cultura, la tradició i el folklore que les ha utilitzat més en les seves cançons populars i tradicionals. Per posar uns exemples, tots podríem afirmar que l'escala major és una escala "alegre" i que la escala menor és una escala "trista", encara que ningú no ens ho hagi ensenyat com a tal. Es tracta d'una associació arbitrària que dependrà de la nostra cultura i tradició. També passa això amb altres escales musicals; acostumem a associar la pentatònica amb un aire oriental (xinès), la menor harmònica amb la cultura aràbiga, les pentatòniques del blues amb la cultura americana, i un llarg etcètera.



Aquesta és l'escala menor harmònica. La diferència entre aquesta i l'escala menor natural (la més habitual per nosaltres) rau en el to i mig de distància que hi ha entre la 6a menor i la 7a major, que li dona una sonoritat molt típica de la cultura àrab.

Perquè una escala pugui anomenar-se d'una manera determinada, ha de tenir uns intervals concrets, propis de cada escala. Les escales van molt lligades als acords: cada acord porta una escala associada a ell, depenent de l'espècie de l'acord i del grau que ocupi dins l'escala del to en el qual ens trobem, un acord portarà una escala o una altra.

Escales diatòniques d'una escala major i la seva relació amb els acords diatònics

En la imatge que hi ha a continuació hi ha totes les escales que podem formar amb les notes de la tonalitat (do major, en aquest cas) i l'acord al qual van lligades. A sota de cada nota hi ha l'interval que la separa de la primera nota de l'escala (la tònica de l'acord). Cada escala té un nom diferent segons els seus intervals, i cada escala té un so únic, com ja hem remarcat anteriorment. Si ens fixem únicament en les notes, veurem que totes les escales porten les mateixes (és més, en el mateix ordre), però la tònica és diferent en cada acord, i això fa variar els intervals que hi ha entre les diferents notes de l'escala.

The image shows handwritten musical notation for seven diatonic scales from C major, each with its corresponding mode name and fingerings. The scales are arranged in two columns and four rows. Each scale is written on a staff with notes and fingerings, and the interval from the tonic is indicated below each note.

- C Major 7 (Jònica) (Major)**: Notes C-D-E-F-G-A-B-C. Intervals: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8.
- Dm 7 (Dòrica)**: Notes D-E-F-G-A-B-C-D. Intervals: 1, 2, b3, 4, 5, 6, b7, 8.
- Em 7 (Frìgia)**: Notes E-F-G-A-B-C-D-E. Intervals: 1, b2, b3, 4, 5, b6, b7, 8.
- F Major 7 (Lidìa)**: Notes F-G-A-B-C-D-E-F. Intervals: 1, 2, 3, 4#, 5, 6, 7, 8.
- G7 (Mixolìdia)**: Notes G-A-B-C-D-E-F-G. Intervals: 1, 2, 3, 4, 5, 6, b7, 8.
- Am 7 (Menor / eòlica)**: Notes A-B-C-D-E-F-G-A. Intervals: 1, 2, b3, 4, 5, b6, b7, 8.
- Bm 7(b5) (Locrìa)**: Notes B-C-D-E-F-G-A-B. Intervals: 1, b2, b3, 4, b5, b6, b7, 8.

MODES

És una successió d'acords en la qual s'hi pot apreciar el so característic de les escales. Normalment, tenen la nota més greu (tònica) fixa en una sola nota (d'aquest fenomen se'n diu pedal). Degut a que les escales i els acords estan molt lligats, els modes s'anomenen igual que les escales, és a dir, si en un fragment d'una cançó predominen els acords que porten l'escala frígia, direm que el mode és el frigi.



Exemple de pedal. Com podem observar, la mà esquerra del piano (baix) manté permanentment la nota "la". Com que estem en la tonalitat de la major, podem determinar que es tracta del mode jònic (o major).

***No confondre modes amb escales!**

Una escala és una successió ordenada de notes, mentre que el mode és una successió d'acords, una «clímax» que es crea, és el conjunt de tota l'harmonia (perquè ens entenguem, com una petita tonalitat), el conjunt de la sonoritat que adopta un fragment o tota una cançó. A vegades es poden prestar confusions degut a que les escales i els modes porten els mateixos noms, però no és el mateix una escala menor que el mode menor. Dins del mode menor (format per acords que porten les notes de l'escala menor) s'hi pot apreciar un so menor, però s'han de tenir molt clares les diferències entre «escala» i «mode» i saber diferenciar els dos conceptes, ja que no sempre són equivalents.

Quan en una cançó o estil de música hi predomina un mode en concret, parlem de música modal.

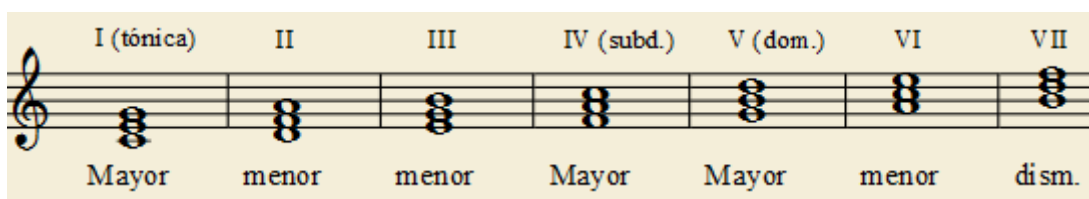
FUNCIONS TONALS

En l'apartat següent deixarem de banda els conceptes més tècnics de la música en si i ens centrarem a parlar d'un aspecte fonamental en la música i que és tant o més important que els conceptes teòrics i tècnics de l'harmonia.: la sonoritat. . De fet, l'objectiu de la música és provocar sensacions en l'oient a través del so, d'altra banda, no tindria sentit ni fer ni escoltar música. És tan essencial que portem parlant implícitament de sonoritat i de so des de que hem explicat el concepte de tonalitat, i els següents punts, o sigui que cal tenir molt present que tot el que aquí s'explica no té sentit si no s'escolta..

Les funcions tonals tenen a veure amb el que nosaltres sentim quan escoltem un acord o bé un altre, és a dir, les sensacions que ens produeix l'harmonia en si Per posar un exemple, tots nosaltres captem perfectament quan s'ha acabat una cançó i quan no. A vegades no en som del tot conscients, però si acabéssim una cançó amb un acord que no és el que la nostra orella espera, no tindríem la sensació de que la cançó realment ha acabat. Per tant, dins la tonalitat hi haurà acords més inestables i acords més estables. L'estabilitat absoluta (és a dir, l'acord concloent d'una cançó) seria el de la tonalitat en la que ens trobem (si estem en do major, l'acord concloent seria el de do major).

Degut a aquestes sensacions que ens provoca la música, existeixen unes jerarquies, distingim tres tipus d'acords segons la força que tinguin dins la tonalitat. Està clar que no tots els acords tenen la mateixa força a l'hora de resoldre una cançó o frase (auditivament parlant). Hi ha acord més dèbils, que necessiten caure sobre un acord més fort per tal que la nostra orella senti la frase o l'harmonia (també anomenada cadència) resolta. Aquesta "força" que té cada acord dins la tonalitat s'anomena funció tonal.

Cada grau de l'escala de la tonalitat en la qual ens trobem tindrà una funció tonal o una altra.



- Els acords de tònica (graus I, III i VI) són els que més força tenen dins la tonalitat i, per tant, els més concloents.

- Els acords de dominant (graus V i, de vegades, VII) són els més inestables i els que exigeixen una resolució cap a un acord més fort.
- Els acords de subdominant (graus II i IV) no són ni excessivament forts ni dèbils, es troben entremig de les dues funcions anomenades anteriorment. Poden resoldre sobre un acord de tònica o un de dominant.

Nota: en la música no hi ha res que estigui ni bé ni malament, simplement hi ha acords o maneres de distribuir-los que ens poden sonar més o menys familiars. Com que els termes de “millor” i “pitjor” són molt subjectius, evitarem utilitzar-los per designar conceptes auditius. Les funcions tonals i la tonalitat només reflexen el que la nostra oïda troba més “normal” o habitual, però això no vol dir que siguin unes normes universals i intransgredibles.

Part

Pràctica

4. Aplicació de les bases teòriques al meu arranjament

Ara que ja coneixem tots els conceptes teòrics que necessitem, anem a analitzar harmònicament el meu arranjament per saber què hi passa realment, (quins acords hem utilitzat, quines escales porten...).

TONALITAT

Començarem identificant-ne la tonalitat. Per fer-ho, ens fixarem en l'armadura, que és la següent:

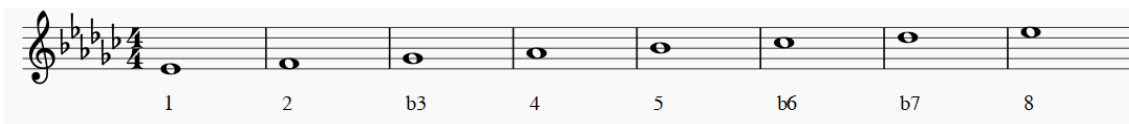


Les notes alterades en el meu arranjament són: si, mi la re sol i do

Això fa que la tonalitat sigui la de Eb menor, tonalitat relativa de Gb major. Per saber si la tonalitat és major o menor, hi ha diverses maneres de determinar-ho.

Podem senzillament escoltar la cançó i fixar-nos en la seva sonoritat o podem donar un cop d'ull a l'harmonia o partitura i fixar-nos en quin acord o nota acaba, per exemple. Com que el final ha de ser concloent i acabar amb l'acord de tònica, si l'últim acord és major estarà en major i, si és menor, estarà en menor. En aquest cas en concret, si observem la partitura veurem que no hi ha cap acord de Gb major, o sigui que és impensable que estigui en Gb major, estarà en Eb menor.

L'escala d'aquesta tonalitat és la següent:

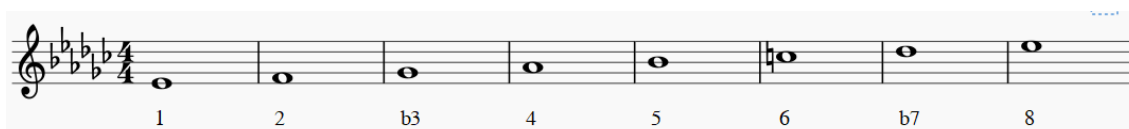


ANÀLISI HARMÒNIC (ACORDS I ESCALES)

A continuació, hem d'analitzar quin grau ocupen els acords en aquesta tonalitat i atribuir-los-hi una escala

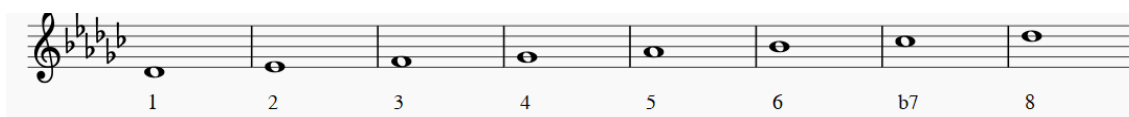
Acords de la part A

Escala dòrica de Eb (sobre l'acord de Eb-7, primer grau de la tonalitat de Eb menor)

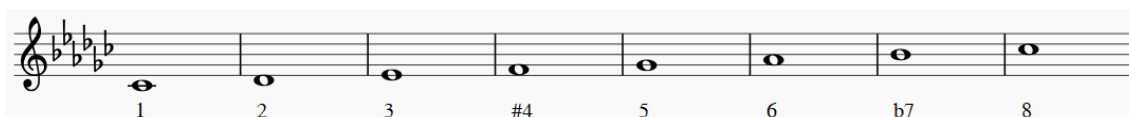


El do pot ser becaire o no. Si és becaire, serà l'escala dòrica, però si no porta becaire i tenim un do bemoll, l'interval no serà de 6a major, sinó de 6a menor, i l'escala no serà la dòrica, sinó que serà la eòlica o menor. Aquest acord pot portar dues escales, ja que no he especificat si la 6a ha de ser major o menor).

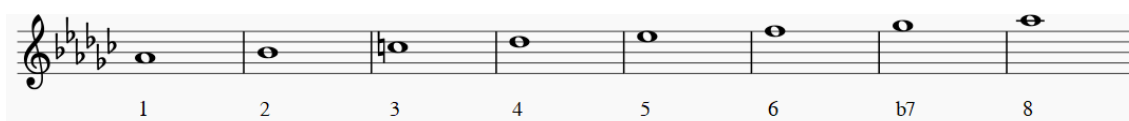
Escala mixolídia de Db (sobre l'acord de Db7, grau bemoll set)



Escala lidia de B o de Cb (sobre l'acord de Cb, grau bemoll sis)



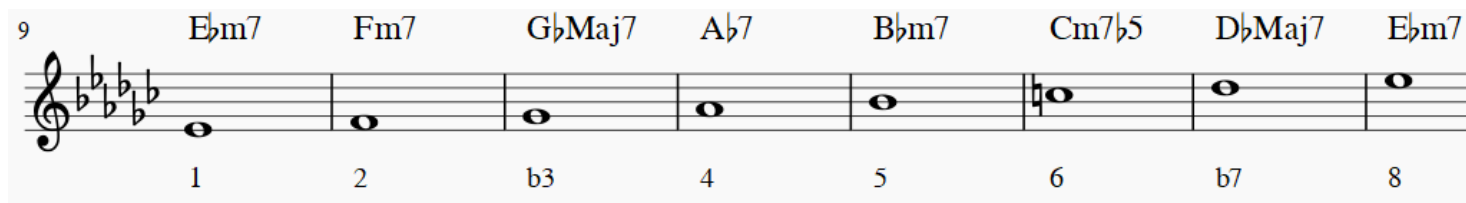
Escala mixo de Ab (sobre l'acord de Ab7, acord que no és del to)



Aquest acord de Ab no pertany a cap grau de l'escala. A més, inclou la nota "do becaire", que no forma part del to, per tant, no el podem analitzar de la manera convencional 8és a dir, com un acord de la tonalitat, indicant el grau que ocupa. A més, no porta cap escala diatònica).

Aquest acord és un acord d'intercanvi modal. L'intercanvi modal es produeix quan agafem un acord d'una escala paral·lela⁷ a la de la tonalitat a la que ens trobem i l'incloem en aquesta tonalitat.

Aquest acord en concret l'hem agafat de l'escala dòrica de Eb

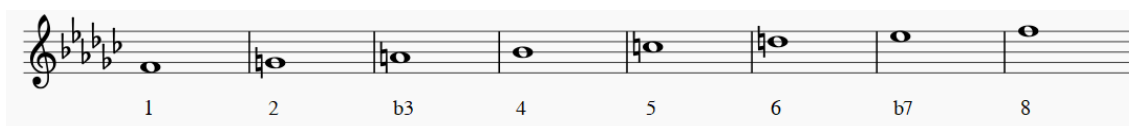


Aquesta és l'escala de Eb dòrica i els acords diatònics que es formen. L'acord de Ab7 l'hem agafat d'aquesta escala i l'he posat a la meua versió, que està en la tonalitat de Eb menor. Això fa que l'acord Ab7 no sigui del to en el qual ens trobem, però ha de quedar clar que aquest acord no canvia la tonalitat. Es troba fora d'aquesta, però no la canvia.

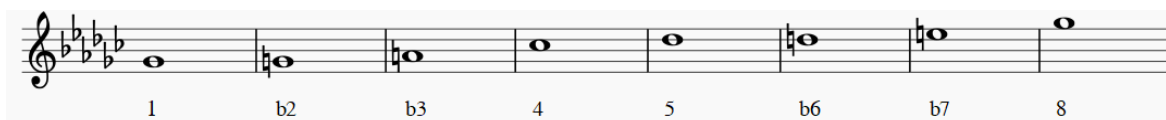
En aquesta part A, hem començat amb l'acord de tònica (Eb-7) i hem anat baixant de to en to amb acords de la tonalitat (Db7, Cb). La roda d'acords acaba en Ab7, acord d'intercanvi modal (anomenat quart grau de blues, per ser molt típic en progressions de blues), que és l'acord que també utilitza l'Stevie. És una roda de quatre acords que es va repetint, a diferència de la cançó original de l'Stevie, repeteix una roda de dos acords (Ebm7, acord de tònica, i Ab7, quart grau de blues). La meua rearmonització ha consistit en afegir dos acords "de pas" per anar del Ebm7 al Ab7.

Acords de la part B

Escala dòrica de F (sobre Fm7)



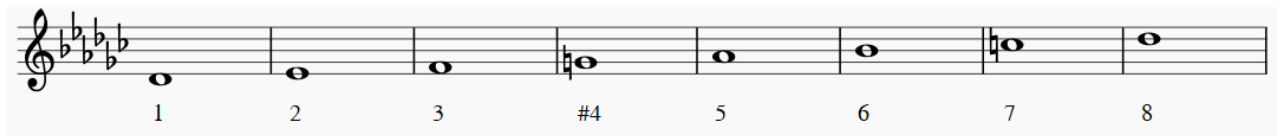
Escala frígia de G (sobre Gm7)



⁷ Una escala dues escales són paral·leles quan tenen la mateixa tònica, però diferent estructura. Per exemple: do major i do menor són paral·leles, però l'escala menor portarà certes notes de l'escala diferents a les de la major, ja que cada escala ha de complir amb la seva estructura per tal de ser d'un tipus o un altre (major, menor, lídia, frígia...).

El sol i el re poden ser tots dos becaires o poden no ser-ho, ja que no són notes que pertanyin a l'acord i no està especificat si la segona i la sisena han de ser majors o menors. En el cas de la frígia, són menors, però si fossin majors, estaríem parlant de l'escala dòrica de G, que també podria anar associada a aquest acord.

Escala lídia de Db (sobre l'acord de DbMaj7)

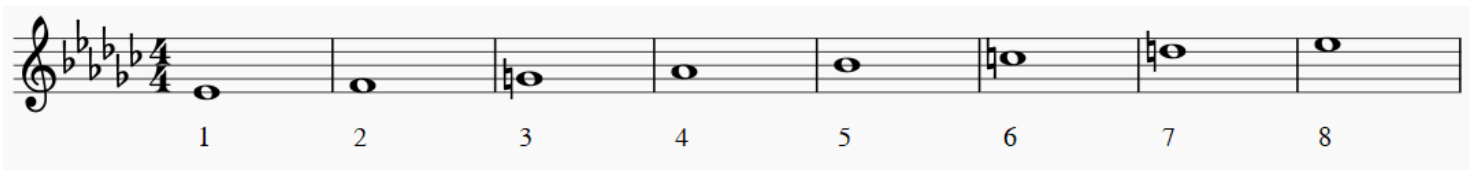


L'acord de BMaj7 o CbMaj7 porta associada l'escala lídia de B o Cb, de la qual ja hem parlat en el tercer acord de la part A.

Escala lídia de Bb (sobre l'acord de Bb+7)



En aquesta part B no he posat el grau que ocupen els acords dins de l'escala perquè no es ceneixen al patró de l'escala de Eb menor. Com hem dit abans, la tonalitat pot canviar o modular en alguns casos. Doncs aquest és un d'ells. Mentre que en la part A ens trobàvem en Eb menor, en aquesta part B la tonalitat ha modulat cap a Eb major, que no és la tonalitat relativa de Eb menor, sinó que és la tonalitat major que parteix de la mateixa nota que la tonalitat menor en la que ens trobàvem anteriorment. L'escala de Eb major és la següent:



Per tant:

- Fm7 és el segon grau de l'escala (per això porta l'escala dòrica)
- Gm7 és el tercer grau de l'escala, (per això porta l'escala frígia o la dòrica, com ja hem explicat anteriorment)
- Db7 és un acord d'intercanvi modal, que és el setè grau bemoll de l'escala eòlica de Eb (que és la tonalitat a la que ens trobàvem anteriorment).

- BMaj 7, en aquest cas, és un acord d'intercanvi modal. És cert que ens l'hem trobat en la part A i l'hem qualificat com a acord del to, però com que en aquesta part B la tonalitat ha modulat, en aquest context serà un acord d'intercanvi modal, concretament el sisè grau bemoll de l'escala eòlica de Eb

Tot i que la tonalitat hagi modulat temporalment (només durant els dos primers acords de la B), el tercer i quart acord de la primera volta torna a la tonalitat original (Eb menor o eòlic, que preval sobre la modulació). Resumint, en aquesta part B ha passat el següent:

- Veníem de la tonalitat de Eb menor, on prevalia l'escala eòlica de Eb
- Ens hem trobat els acords de Fm7 i Gm7, que pertanyen a un altre mode de Eb (el jònic o major)
- Finalment, hi ha els acords de Db7 i BMaj7, que estan novament en la tonalitat de Eb menor

Si tenim en compte que, al començar la part B, hem passat d'una tonalitat menor a una de la major i considerem que Fm7 i Gm7 estan dins de la nova tonalitat major, aquests dos acords seran del to (Eb major) i els altres dos acords seran intercanvis modals (com ho he explicat anteriorment).

També podríem considerar-ho a la inversa: que la tonalitat no varia. En aquest cas, Fm7 i Gm7 serien acords fora del to (considerant-los acords d'intercanvi modal) i els acords de Db7 i BMaj 7 serien acords del to (igual com els hem analitzat a la part A).

Pel que fa a l'acord de Bb+7, és senzillament un acord que ens serveix per unir la part B amb la A i retornar definitivament a la tonalitat de Eb menor. En la part del chorus, que conté els mateixos acords que la part A, l'he utilitzat també per passar del chorus cap al bridge (que no és res més que un pedal en Eb menor. Degut a la versatilitat d'aquest acord i a que ens serveix per passar tant de la B a la A, com de la A (chorus), al bridge, direm que és un acord pivot, ja que fa de pont entre dues parts de la cançó i té la capacitat d'unir-les. . Com que és un acord que només és aquí per fer aquesta funció determinada, no el qualifiquem ni com a intercanvi modal ni com a acord del to (ja que no ho és). De fet, l'escala que li correspon (lídia) és purament orientativa i, en aquest cas, no té gaire importància).

Acords amb tensions

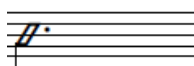
Com hem dit en l'apartat dels acords, poden ser tríades o quatríades i es caracteritzen per portar certes notes addicionals, anomenades tensions. Per no confondre les notes dels acords amb les tensions, anomenem les tensions amb el número que li correspon per sobre de la octava, és a dir, la segona nota de l'escala que li toca a l'acord passarà a ser la novena tensió; la quarta nota passarà a ser la novena tensió i la sisena nota passarà a ser la tretzena tensió (la resta de notes formen part de l'acord).

Dórico	T	T9	b3	T11	5	s6	b7	T
Frigio	T	sb2	b3	T11	5	sb6	b7	T
Lidio	T	T9	3	T#11	5	T13	7	T
Mixolidio	T	T9	3	s4	5	T13	b7	T
Eólico	T	T9	b3	T11	5	sb6	7	T

Aquestes són totes les tensions que poden portar els diferents tipus d'escala que he utilitzat en el meu arranjament. Les notes a sobre de les quals hi ha escrites les lletres "sb", vol dir que són notes a evitar, no considerades tensions, ja que es troben a mig to de la nota anterior i això crea una dissonància.

En el meu arranjament, la majoria d'acords són sense tensions. A la part B, el piano inclou tensions en els acords escrits (tot i que no estiguin escrits en xifrat). La majoria d'aquestes tensions són novenes (9).

Db7



En l'acord Db7 de la part A, el piano hi inclou un Eb, que seria la novena tensió d'aquest acord.



En els acords de Fm7 i Gm7 (en la part B), el piano toca les notes “sol” i “la”, en cada acord respectivament. Aquestes notes són les novenes dels dos acords.

En el bridge de la cançó, la guitarra té indicat un 9, que vol dir que ha d'incloure la

novena en aquest acord (seria la nota “fa”. El piano també la inclou en el primer acord del 2n compàs del bridge. La sisena és nota de l'acord, com s'indica en el xifrat, per tant no és una tensió (no és la 13a tensió), sinó que és la sisena, ja que forma part de l'acord.

COMPÀS

La paraula “compàs” pot fer referència a dos conceptes:

- El compàs que fa referència a la rítmica, una mesura per controlar el pas del temps i dividir-lo en so i pausa, formant així el concepte de ritme. És la indicació que trobem després de l'armadura, i que ens diu quants temps caben en una fracció concreta de temps
- El compàs que fa referència a un espai de temps concret. Una cançó està formada per un determinat nombre de compassos, en els quals s'hi distribueixen els ritmes, les notes i les duracions d'aquestes, juntament amb les pauses (silencis)

Ara, però, ens centrarem en el primer concepte de compàs i explicaré quin compàs he utilitzat en el meu arranjament i com interpretar-lo.

He utilitzat un compàs de 12/8. Aquest 8 que hi ha sota el 12 ens indica que és un compàs compost, no simple. El compàs compost es caracteritza per la subdivisió a tres corxeres que hi ha en cada temps. El 12 ens indica que a cada compàs hi caben 12 corxeres. Si a cada temps hi caben 3 corxeres (ja que es

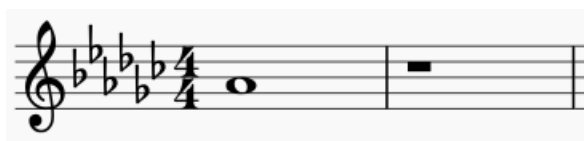
tracta d'un compàs compost) i a cada compàs hi caben 12 corxeres, realitzem la divisió de 12/3 i ens surten 4 temps per compàs. Com a conclusió, doncs, el 12/8 és un compàs compost quaternari (de quatre temps).

Els accents estan distribuïts de la manera següent:



Cada grup de 3 corxeres és un temps. Hi ha quatre temps en cada compàs. Com que volia donar-li un aire diferent a la meua versió, no només vaig canviar de compàs simple a compàs compost, sinó que vaig decidir que volia que la primera corxera de cada temps estigués accentuada (és a dir, sonés més fort, més marcada que la resta de corxeres).

Per saber interpretar i llegir ritmes, és important conèixer les figures rítmiques i saber el seu valor⁸:



La rodona equival a 4 temps simples



La blanca equival a 2 temps simples



La negra: equival a 1 temps simple



La corxera: equival a ½ temps simple

Si trobem una figura acompanyada d'un punt, hem de sumar a la figura afectada la meitat del seu valor.



Negra amb punt equivaldria a 1 temps i mig

⁸ A les imatges apareixen primer la figura de la nota i després la figura del silenci.

5. I Wish, la meva versió

INFLUÈNCIES

Quan vaig decidir enfocar el meu treball de recerca cap a la música i vaig decidir versionar aquesta cançó de l'Stovie podríem dir que no sabia ben bé per on començar, ja que mai havia fer res semblant i tampoc sabia ben bé en què volia convertir el tema original. Se'm va passar pel cap la idea d'intentar simplement imitar la cançó original, però finalment vaig decidir intentar anar una mica més enllà i fer treballar la meua creativitat.

Aquesta qualitat, però, no és com una mena d'inspiració divina, que t'agafa un bon dia per sorpresa i et truca a la porta. La creativitat es potencia agafant referències, intentant imitar als millors, agafant idees d'altres persones i utilitzant-les. I a partir d'aquestes idees, tu pots desenvolupar-les i crear-ne de noves. Es tracta d'agafar el que més t'agradi de cada artista i incloure-ho dins de la teua música. I és aquí on rau la meua creativitat a l'hora de crear aquest arranjament.

Si volia crear una peça nova a partir d'una altra, havia d'agafar la original i començar a canviar-li coses. I una de les primeres coses que volia canviar és el compàs. L'Stovie utilitza un compàs a 4/4 (és a dir, un compàs simple, on en cada compàs hi caben quatre temps, comptant que cada temps és una negra). Per canviar-li completament l'enfoc, vaig pensar que la meua versió podia tenir també quatre temps, però en comptes de ser un compàs simple, seria un compàs compost. Jo ja havia sentit diverses cançons que estaven escrites en un compàs compost de 12/8, però sobretot em va influenciar la cançó de "21st century blues", del grup Americà "Toto".



Caràtula del disc "Toto XIV", on s'hi troba la cançó "21st century blues"

Altres cançons que havia escoltat en aquest compàs són “Dangerous”, o “The way you make me feel” de Michael Jackson, “Please hold on”, de Chicago, entre molts d’altres.

Pel que fa a l’harmonia, és força típica en diversos temes que havia escoltat i que són força coneguts. Em trobava davant d’una tonalitat menor, que en aquell moment no havia estudiat gaire en profunditat, però que havia tocat en innumerables cançons. Agafant de referència cançons potents com podrien ser “Seven nation army” dels “White Stripes”, “Stayin’ alive” dels “Bee Gees”, “How long” de Charlie Puth, i moltíssimes altres cançons i artistes que han influït en la meua música de manera indirecta, però molt efectiva, vaig provar de realitzar aquesta baixada per tons (en el baix i l’harmonia en general) en la part A, i mantenir el 4t grau de blues (utilitzat en la cançó original de l’Stvie, seria l’acord de Ab7) per no anar-me’n totalment de la cançó original i recuperar-ne una mica l’harmonia.



Membres del grup
“White Stripes”: Jack
White i Meg White

ESTIL I GÈNERE

Si la cançó de l’Stvie seria qualificada com a una cançó més de funk, pop i soul, la meua versió gira més al voltant del món del blues, amb un aire més melancòlic i trist, ja que, sobretot en la part A, em mantinc bastant dins de la tonalitat menor i això li dona un aire més trist a la cançó. A més, s’hi intueix una tendència a sincopar les notes, fruit del meu interès pel jazz i la influència que aquest estil ha tingut sobre mi. Si l’Stvie recordava amb alegria els temps passats, podríem dir que jo els recordo amb més enyorança, melancolia i

tristesa. Al canviar l'harmonia, també he canviat la perspectiva vers la vida, el plantejament i el propòsit emocional de la cançó. Tot i així, tampoc vaig voler que el tempo (velocitat) de la cançó fos massa lent, ja que aquesta tristesa no impedeix que no es pugui disfrutar de la vida sense els bons moments de la infantesa i que, malgrat que les coses no siguin com abans i les recordi amb enyor, la vida que porto actualment no em desagrada i no em priva de gaudir i (per què no?), ballar al ritme de la música de la vida.

INSTRUMENTS UTILITZATS

En la meva versió he utilitzat només 5 instruments: bateria, baix, piano, guitarra i violí. Vaig canviar també el plantejament de l'Stevie al no posar veu a la meva versió (per tant, tampoc lletra), i convertir-la en un tema instrumental. Això tenia els seus riscos: havia de fer que la peça no fos avorrida d'escollar per l'oient, o sigui que havia d'anar jugant amb les dinàmiques (forts i fluixos), els patrons de bateria, entrada i sortida d'instruments, frases ràpides i lentes, adaptar la melodia al nou compàs, i molts altres aspectes que vaig anar canviant per crear una peça el més dinàmica possible. A continuació analitzarem els instruments que van participar en la gravació i comentarem quin paper juga cadascun d'ells:

Bateria

Per poder entendre'ns, crec convenient deixar a continuació una imatge de la bateria identificant-ne les seves parts, i així sabrem de quin element de la bateria estem parlant en tot moment.



A la bateria vaig escriure-li diversos patrons diferents al llarg de la cançó. A la part A tenen un caire més d'estil "shuffle", molt centrar en accentuar bé cada primer temps del compàs compost i en mantenir bé el ritme. Si alguna cosa vaig tenir clara des del principi va ser que la bateria havia "d'empènyer" la cançó, havia de ser el motor de tot plegat, i el ritme havia de "caminar", havia d'incitar als que estiguessin escoltant la cançó a ballar i moure's al ritme de la música. En la part B, com a petita variació del patró original, en comptes de picar l'accentuació del primer temps sobre el "hit-hat", li vaig proposar marcar-les sobre un plat, concretament sobre la part superior, que té un so més metàl·lic i curt que picant sobre la superfície gran del plat en si. En la part del chorus volia baixar la dinàmica de la música, treure instruments i so en general. Al principi tenia la idea d'eliminar la subdivisió de corxeres de bateria i deixar únicament bombo, i caixa i "hit-hat" obert en moments molt puntuals. Finalment, però, el mateix dia de la gravació, el Joan, el professor que m'estava ajudant a tirar endavant tot el projecte em va donar la idea de fer una espècie de patró similar al del reggae, accentuant només la primera corxera dels temps 2 i 4.



També em va donar la idea de fer, en el bridge, un patró basat en mantenir el bombo a negres i picar sobre la caixa amb un ritme concret anomenat "càscara", típic de música llatina. Aquests patrons es van repetint al llarg de la cançó; en l'interludi i els solos, el patró és el mateix que en la part A. A la frase de sortida del final, la bateria empeny la sortida fent negres amb el bombo, caixa i goliat (o tom base).

Vaig deixar uns espais en blanc en la partitura de bateria i hi vaig indicar que fes un break. Hagués pogut escriure amb notes que el bateria fes el mateix break sempre, però el Joan em va recomanar que no ho fes, ja que com més llibertat donés al bateria a l'hora de fer patrons i breaks, millor seria el seu rendiment, i més autèntic quedaria tot plegat. Per això no he escrit els breaks ni vaig posar molt èmfasi en que toqués estrictament els patrons que hi havia escrits, sinó que volia donar la màxima llibertat possible per potenciar l'autenticitat de la interpretació.

Baix

El baix és un instrument molt similar a la guitarra, però amb cordes molt més gruixudes i un registre moltíssim més greu. El baix fa, en tota cançó, la funció d'unir el ritme de la bateria amb l'harmonia dels instruments polifònics sobre la qual es construeix tota la cançó, i hi reposa la melodia. En la meua versió vam utilitzar un baix de 5 cordes, a diferència dels més convencionals, que en tenen 4. La cinquena corda se li afegeix a la part superior, i passa a ser la més greu de totes, amb una afinació de la nota si. D'aquesta manera, el baix va poder tocar notes molt més greus de l'habitual, i la cançó va guanyaren gravetat i profunditat.



Baix elèctric de 5 cordes, marca Marcus Miller, model V3 5BK, el que vam utilitzar el dia de la gravació

Per al baix li vaig escriure una línia repetitiva de dos compassos per la part A. A la part B li vaig escriure una línia diferent, basada en anar pujant tant d'altura de notes com d'intensitat musical.

El baix també és el responsable d'efectuar el pedal del bridge. En l'interludi, el baix fa la mateixa línia que feia en la part A. I en els solos, no li he escrit res, ja que el baix, igual que la resta d'instruments, varien l'acompanyament en funció del que faci el solista en cada moment. En la part final, el baix fa una pujada seguint el mateix ritme a negres que fa la bateria, empenyent harmònicament també la frase de sortida.

Guitarra

És un instrument polifònic, que pot fer tant acords com melodies i solos,



Fender
Stratocaster,
model que
vam utilitzar
en la
gravació

Per la guitarra tenia pensat un paper basat en contrapunts rítmics, cops secs que aportessin més ritme encara a la cançó. A la part A i a l'interludi, la guitarra sempre entra anticipadament al compàs, i aguanta l'acord fins entrar anticipadament a l'acord següent. És a dir, entra en els temps 1 i 3 anticipadament, amb l'acord que toqui. En la part B, hi vaig escriure unes marques per omplir espais buits que hi poguessin haver entre la melodia i l'harmonia que manté el piano. En el bridge li vaig especificar a la guitarra que volia que toqués la novena tensió en l'acord que s'aguantava en el pedal, i també li vaig indicar (el dia de la gravació) que anés canviant les disposicions dels acords a cada rascada, per tal d'aportar una subtil diferència de sonoritat. La guitarra va participar en un solo, i l'acompanyament que va fer durant el solo de piano no està escrit, ja que, com hem dit amb el baix, es va modificant segons el que vagi fent el solista. Al final, juntament amb el piano i el violí, fa una frase de sortida que es basa en la pentatònica de Eb menor.

Piano

Teclat Nord electro 5 HP, utilitzat en la gravació



El piano, juntament amb la guitarra, s'encarrega de mantenir l'harmonia. Com que els dos instruments fan la mateixa funció, un d'aquests ha de fer una funció més rítmica i l'altra ha d'aguantar els acords d'una manera més passiva rítmicament. En la part A, el piano fa un ritme molt repetitiu i la guitarra entra anticipadament, però manté l'acord aguantat al llarg de tot el compàs. Per contra, a la part B, és el piano qui aguanta l'harmonia amb acords placats i és la guitarra qui té més llibertat rítmica. Al bridge, el piano té escrita la novena tensió i harmonitza la frase que fa el violí al final d'aquesta part. Al igual que la guitarra, el piano també fa un solo, i acompanya espontàniament al solo del guitarrista, tot adaptant-s'hi. Participa en la frase que es fa en uníson al final de la cançó, que serveix per acabar el tema.

Violí

El violí ha estat l'encarregat de tocar la melodia de la cançó i fer de fil conductor al llarg del tema. Vaig adaptar la melodia que canta l'Stevie al nou compàs compost de 12/8, o sigui que rítmicament li vaig donar molta llibertat.



No va participar en el solo ni va acompanyar-ne cap, ja que és molt difícil per a un violí fer acords. Es limita més aviat a fer melodies, contrapunts o notes soltes. A més de la melodia, fa també els contrapunts d'aquesta. A vegades no queda del tot clar què és un contrapunt o resolució i què és la melodia en si, cal haver escoltat el tema original i tenir-lo present quan s'escolta aquesta versió. No és essencial que es reconegui la melodia (de fet, la intencionalitat principal no era aquesta), però si s'ha escoltat prèviament la cançó original de l'Stieve, s'entendrà millor el procés de versionament i s'hi trobarà certa relació amb ambdues melodies.

6. Gravació de l'arranjament

MATERIAL

A més dels instruments, vam necessitar material específic de gravació per tal d'aconseguir un àudio decent, que se sentís nítidament i en el qual cada instrument estigués equilibrat a nivell de volum, greus, aguts, reverberacions...

La gravació la vam realitzar al barracó de l'escola de música Robert Gerhard de Valls, on ja hi havia amplificadors de l'escola, micròfons, bateria, cablejat i la gran majoria de material que necessitàvem. Aquest va ser el material que va utilitzar per gravar el so:

- Micròfon d'ambient unidireccional per gravar el violí
- Micròfon shure SM 57 per l'amplificador de guitarra
- Micròfon shure SM 57 per la caixa de la bateria
- Micròfon shure SM 58 per al bombo de la bateria
- Els respectius peus que subjectaven cada micròfon
- Els cables que connectaven tots aquests micròfons, el baix i el teclat elèctric a la taula de so
- Taula de so
- Gravadora que funciona com a micròfon d'ambient

GRAVACIÓ I MUNTATGE

El procés que es porta a terme en qualsevol gravació és: gravació, edició, mescla i remasterització. Anem a explicar cadascun d'aquests processos:

Gravació

Per gravar tots els instruments d'una forma nítida vam connectar-los tots cap a la taula de so, on podíem controlar el volum i la equalització de cada instrument. D'aquesta taula de so en sortia un cable que portava el so general (de tots els instruments que hi havia connectats) cap a dos altaveus més grans (baffles), per tal que ens poguéssim escoltar-nos a nosaltres mateixos mentre tocàvem. De la taula en sortia un segon cable, que anava cap a la gravadora, que emmagatzemava tot el so que sortia pels baffles d'una forma molt més nítida. Vam utilitzar micròfons pel violí, guitarra i bombo i caixa de bateria. El piano i el baix elèctric anaven directament endollats a la taula de so, o sigui que

no vam necessitar més que tres cables per connectar-los a taula (1 cable pel baix i 2 cables pel piano, que sortia en estèreo).

A més, la gravadora la vam situar a prop de la bateria i la vam fer funcionar com a micròfon d'ambient dedicat exclusivament a gravar la bateria. O sigui que, en resum, el so dels instruments va quedar emmagatzemat a la gravadora, a la vegada que aquesta emmagatzemava el so de la bateria funcionant com a micròfon d'ambient. O sigui que tot va quedar gravat a la bateria, que gravava el que sortia de la taula de so i la bateria en ambient simultàniament.

A l'hora de gravar ho vam fer completament en directe i per tomes, és a dir, vam gravar varies vegades la cançó sencera i després vam seleccionar la toma que més ens agradava, la que havia quedat millor.

Edició

La edició consisteix en editar l'àudio, anivellar el so de tots els instruments per tal que soni d'una manera homogènia i compacta. Aquest procés d'edició el vam fer en el moment abans de gravar, ja que un cop gravat el so, no es podia editar cada instrument per separat, sinó que teníem el so gravat de tots els instruments junts. Normalment s'edita una gravació quan es grava per pistes (és a dir, es grava cada instrument per separat i es pot editar cada instrument sense afectar als altres). En aquest cas, però, la gravació no va ser per pistes, o sigui que l'edició va consistir en anivellar els sons abans de gravar per tal que no calgués modificar-los més endavant.

Mescla

Un cop vam haver gravat i vam haver decidit quina toma era la millor, vam procedir a mesclar. La mescla consistia bàsicament en equilibrar el que havia captat la gravadora pe micròfon d'ambient (és a dir, el so de la bateria) amb la resta d'instruments que havien estat passats per la taula de so. Per fer-ho, vam utilitzar el programa "Studio One", en el qual hi havia uns present preestablerts que anivellaven el so de l'ambient i de les entrades per taula. Vam modificar l'equalització general de la cançó, i li vam aplicar un compressor de so. També vam apujar el volum del piano en el moment del solo, ja que en comparació en la guitarra ens va quedar una mica fluix. També vam posar una mica de reverb en general, per donar volum a la cançó.

Remasterització

Aquest procés consisteix en fer que la gravació, ja gairebé acabada, soni el millor possible. Com que ja havíem buscat això mentre fèiem la mescla, no ens va caldre dur a terme aquest procés, que està més pensat per a les companyies discogràfiques o per si es vol treure una cançó al mercat (no és el meu cas, per tant, vam obviar aquest pas). O sigui que un cop acabada la mescla, ja vam tenir l'àudio desitjat.

VÍDEO

Per acompanyar el so, vaig pensar en fer un vídeo en directe on es veiés la comunicació real que hi ha entre els músics a l'hora de tocar. El mateix dia de la gravació vam gravar àudio i imatge simultàniament. Un cop vam tenir l'àudio acabat de mesclar, vam unir l'àudio amb les imatges reals, on se'ns veu a nosaltres tocant 100% en directe. Per gravar el vídeo vam disposar del material següent:

- Dues càmeres gopro (una pel pla de bateria i l'altra per al del piano)



- Una Cànon 700D per al pla de bateria + guitarra + baix
- Una Cànon 1200D per al pla de piano, baix i violí



Canon 1200D



Canon 700D

CRÈDITS

Vaig tenir la gran sort de poder comptar amb les següents persones, que van ser essencials per tal que el projecte pogués tirar endavant:

- El Marc Lopez va ser el violinista
- L'Arnau Benet va tocar el baix
- El Gabriel Llorach va tocar la guitarra en l'arranjament i va dur a terme tot el procés de muntatge de micròfons, edició i enregistrament de l'àudio.
- El Roger Recasens va tocar la bateria i es va encarregar de l'enregistrament i el muntatge del vídeo.
- El Joan Casellas em va ajudar a fer les partitures, em va resoldre els dubtes que tenia sobre harmonia i em va ajudar a organitzar i donar indicacions als músics el dia de la gravació.

No em cansaré mai d'agraciar-los tot el que van fer per mi. Sense ells, això no hauria estat possible.



Imatge de la gravació en directe (mentre tocàvem, s'estava gravant l'àudio). Vam gravar so i vídeo simultàniament a les instal·lacions de l'Escola Municipal de música Robert Gerhard d'aquí a Valls.

Conclusions

D'aquest treball de recerca n'he extret moltes conclusions tant a nivell musical com a nivell personal.

Musicalment parlant, m'ha ajudat a explotar la meva creativitat. També he après a fer servir un programa per fer les partitures (musescore 2), a escriure i interpretar millor notes, ritmes, el compàs, les dinàmiques, etcètera.

Les bases harmòniques i la teoria sobre harmonia i música moderna inclosa en aquest treball la vaig anar aprenent al llarg de tot l'any passat. Totes les definicions que apareixen en aquest treball (o si més no, la gran majoria), són originals meves, i he intentat evitar buscar-les per internet. Això m'ha ajudat a consolidar més fermament els conceptes teòrics i a resoldre dubtes sobre aquests, per tal d'oferir una definició el més precisa, real i verídica possible. Però aquestes bases teòriques només serveixen per explicar què hi passa en l'arranjament. Té la seva importància, però la part essencial del treball és que jo no vaig pensar en l'harmonia mentre estava composant i/o reharmonitzant el meu arranjament. Senzillament, jo em vaig deixar guiar per la meva intuïció, les meves influències musicals, la meva creativitat i inspiració, i d'aquí en va sortir l'arranjament. La teoria sobre això i el seu anàlisi corresponent venen després de la creació. L'essencial del treball és haver compostat una versió totalment diferent a l'original deixant-me guiar pel meu instint i els meus gustos musicals. De fet, el que més m'ha agradat d'aquest treball és la llibertat que m'ha donat a l'hora de tocar, imaginar, compondre, escriure i tocar el que jo volia com volia.

El dia de la gravació vaig convocar als músics que havien de tocar el meu arranjament per assajar la cançó, muntar-la, aclarir possibles dubtes que poguessin tenir pel que fa a la interpretació i, finalment, gravar el tema. Fer-ho tot en un dia era força arriscat, ja que, un matí per muntar la cançó sencera i gravar-la quan no l'havíem tocat mai tota tots junts, era molt poc temps. No hauria de sorprendre, doncs, que la gravació no hagi sortit perfecte, però malgrat les circumstàncies, els riscos i els entrebancs, vam aconseguir tirar el projecte endavant fins al final, i el resultat obtingut ha estat força digne; tots els músics que hi vam participar n'estem molt orgullosos.

Glossari

Arranjament: “conjunt de modificacions a què se sotmet una composició musical”⁹(es refereix sobretot a la composició que està escrita en paper, a la partitura que s’ha hagut de fer)

Bouncy: de la paraula “rebot” en anglès, en termes jazzístics es refereix al rebot amb el qual han de sonar les notes per tal de swingar, és a dir, per donar-li un fort caràcter sincopat a la interpretació del músic de jazz

Break (bateria): «Un pasaje improvisado, especie de cadencia breve, que interpreta un solista o grupo de instrumentos mientras el resto de la banda permanece callado durante unas pocas notas o compases.»¹⁰ En el meu arranjament, la bateria fa petits “breaks” espontanis que, al ser improvisats, no vaig escriure amb notes.

Cover: enregistrament musical no original que intenta assemblar-se o imitar a la versió original (similar o igual a versió)

Downbeat: terme en anglès que es refereix al primer temps de cada compàs. Es refereix també a la característica musical de marcar destacadament el primer temps de cada compàs en una peça musical, cosa que fa que una cançó amb downbeat (primer temps del compàs accentuat) sigui fàcilment intel·ligible, entenedora i amb un ritme fàcil de seguir i ballar.

Equalització: procés en el qual es compensen irregularitats en el so per tal que aquest se senti més nítid, o bé per potenciar-li unes característiques desitjades

Tonalitats relatives (major i menor): són dues tonalitats (una major i una menor) que porten la mateixa armadura (és a dir, tenen les mateixes notes alterades)

Estèreo: sistema de sortida de so amb la peculiaritat que, en comptes de sortir per un sol lloc (com podria ser un sol altaveu), surt dividit en dues sortides (amb diferents característiques) com podrien ser dos altaveus (una a la dreta i l’altre a l’esquerra). Això fa que l’àudio se senti molt millor i omple un ventall d’efectes amb els quals es pot jugar (fes que se senti només el dret, només l’esquerre, canviar propietats del so que donen una altra perspectiva sonora, etcètera.

⁹ Definició Viquipèdia

¹⁰ Segons la definició clàssica de Clayton i Gammond

Groove: és la sensació rítmica del swing, creada per la perfecta interacció i compenetració rítmica i harmònica de tots els músics que estan tocant (jazz) en aquell moment

Harmonia: " engloba tot el que es refereix a sons simultanis en la música" ¹¹ (quan sonen diverses notes a la vegada, es crea l'harmonia).

Horn-heavy: es refereix a la gran quantitat ("heavy") d'instruments de vent ("horn") que toquen a la vegada en la versió de l'Stovie i que li donen un so del tipus "horn-heavy" (carregat de vents metall), estrident, jazzístic...

Improvitzar: sobre uns acords o una estructura determinada, qualsevol instrument improvisa si crea melodies espontàniament, amb més o menys sentit, més o menys lligades a la tonalitat i als acords sobre els quals està tocant

Micròfon unidireccional: micròfon orientat específicament cap a una sola direcció



Ritme: engloba tot el que fa referència a la distribució a les notes en un espai o un temps determinat

Score: partitura "general", on hi apareixen en un mateix paper totes les notes escrites que han de tocar tots els instruments que participen en una orquestra, grup d'instruments (combo...)

Single: és un single una cançó llançada ella sola al mercat, sense pertànyer a cap disc ni grup de cançons

Swing: fa sobretot referència al fort caràcter sincopat que presenta el jazz

To i semitò: diferents distàncies que hi ha entre les notes. El semitò equival a ½ del to (que seria com 1 unitat)

¹¹ Definició Viquipèdia

Unisò: un unisò es produeix quan un grup d'instruments toquen les mateixes notes a la vegada

Versió: enregistrament musical no original amb la intenció d'innovar una cançó original d'un altre artista

Webgrafia

Diccionaris en línia consultats:

<http://dilc.org/arranjar/> (DILC)

<https://dlc.iec.cat/results.asp?txtEntrada=arranjar&operEntrada=0> (IEC)

<https://ca.wiktionary.org/wiki/arranjament> (Viccionari)

<http://www.diccionari.cat/lexicx.jsp?GECART=0012080> (GDLC)

Documental Songs in the key of life, pertanyent al programa televisiu

Classic albums:

<https://www.youtube.com/watch?v=pqKjpivQUfk>

Història del blues

<https://hmusicapop.wordpress.com/2015/06/20/inicios-del-blues/>

Blog del crític John McFerrin:

<http://www.johnmcferrinmusicreviews.org/wonder.htm#sitkol>

Annexos

I wish (TDR)

Intro

Violin

Guitar

Piano

Bass

Drums

mp

f

Break

Chords: $E\flat m7$, $D\flat7$, B

Vio.

Gtr.

Piano

Bass

Drums

Chords: $A\flat7$, $E\flat m7$, $D\flat7$, B , $A\flat7$, $E\flat m7$

A

Vio.

Gtr.

Piano

Bass

Drums

Chords: $D\flat7$, B , $A\flat7$, $E\flat m7$, $D\flat7$, B , $A\flat7$, $E\flat m7$, $D\flat7$, B

Vio.
 Gtr.
 Piano
 Bass
 Drums

A \flat 7 E \flat m7 D \flat 7 B A \flat 7

Vio.
 Gtr.
 Piano
 Bass
 Drums

B Fm7 Gm7 D \flat Maj7 B \flat Maj7 Fm7 Gm7 D \flat Maj7 B \flat +7 E \flat m7

Break

Vio.
 Gtr.
 Piano
 Bass
 Drums

A D \flat 7 B A \flat 7 E \flat m7 D \flat 7 B A \flat 7 E \flat m7

Vio. *Db7 B Ab7 Eb7 Db7 B Ab7*

Gtr.

Piano

Bass

Drums

B

Vio. *Fm7 Gm7 DbMaj7 BMaj7 Fm7 Gm7 DbMaj7 Bb+7*

Gtr.

Piano

Bass

Drums *Break*

Chorus

Vio. *Eb7 Db B Ab7 Eb7 Bb Cb Db Ebm Fm Gbm Ab Eb7 Db B Ab7 Eb7*

Gtr.

Piano

Bass

Drums

Bridge

Vio. Db B Bb^+7 $\text{Eb}_m^6/9$ $\text{Eb}_m^6/9$

Gtr.

Piano

Bass

Drums

1. 2.

Vio. $\text{Eb}_m^6/9$ $\text{Eb}_m^6/9$ Eb_m^7 $\text{Eb}_m^6/9$ Eb_m^7

Gtr.

Piano

Bass

Drums

Interludi

Vio. Db^7 B Ab^7 Eb_m^7 Db^7 B Ab^7 Eb_m^7

Gtr.

Piano

Bass

Drums

Solos

1. *Marca per canviar solista* 2. *Sortida solos*

Vio. *Ebm7 Ab7 Ebm7 Ab7 Ebm7 Ab7 Ebm7 Ab7 Ebm7 Bb+7 Ebm7 Bb+7*

Gtr. *Ebm7 Ab7 Ebm7 Ab7 Ebm7 Ab7 Ebm7 Ab7 Ebm7 Bb+7 Ebm7 Bb+7*

Piano

Bass *Ebm7 Ab7 Ebm7 Ab7 Ebm7 Ab7 Ebm7 Ab7 Ebm7 Bb+7 Ebm7 Bb+7*

Drums *Break Break*

Chorus

Vio. *Ebm7 Db B Ab7 Ebm7 Bb Cb Db Ebm Fm Gbm Ab*

Gtr. *Ebm7 Db B Ab7 Ebm7 Bb Cb Db Ebm Fm Gbm Ab*

Piano

Bass *Ebm7 Db B Ab7 Ebm7 Bb Cb Db Ebm Fm Gbm Ab*

Drums

Vio. *Ebm7 Db B Ab7 Db B Bb+7 Ebm7*

Gtr. *Ebm7 Db B Ab7 Db B Bb+7 Ebm7*

Piano

Bass *Ebm7 Db B Ab7 Db B Bb+7 Ebm7*

Drums

Coda

Marca per acabar...

Vio.

Gtr.

Piano

Bass

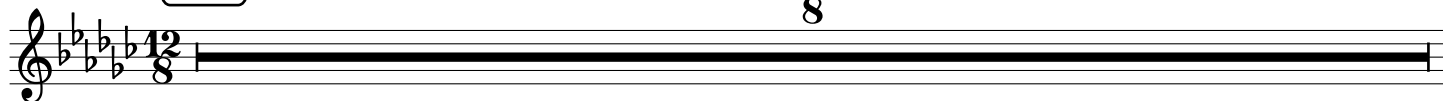
Drums

Break

The musical score is for a Coda section. It features five staves: Violin (Vio.), Guitar (Gtr.), Piano, Bass, and Drums. The key signature is three flats (Bb, Eb, Ab) and the time signature is common time (C). The guitar part has a series of chords: Db7, B, Ab7, Ebm7, and Db7. The drums have a 'Break' section. The section ends with a double bar line.

I wish (TDR)

8



1.



2.

Interludi



Solos

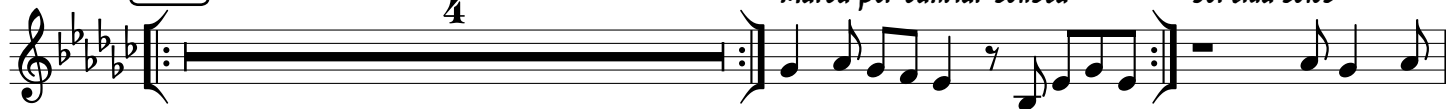
4

1.

Marca per canviar solista

2.

Sortida solos

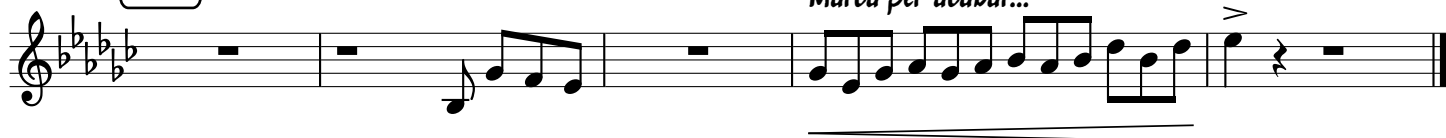


Chorus



Coda

Marca per acabar...



Guitar

I wish (TDR)

Intro

3

E^bm⁷ D^b7 B

A^b7 E^bm⁷ D^b7 B A^b7 E^bm⁷

A D^b7 B A^b7 E^bm⁷ D^b7 B A^b7 E^bm⁷

D^b7 B A^b7 E^bm⁷ D^b7 B A^b7

B F^m7 G^m7 D^bMaj⁷ B^{Maj}7 F^m7 G^m7 D^bMaj⁷ B^b+7 E^bm⁷

A D^b7 B A^b7 E^bm⁷ D^b7 B A^b7 E^bm⁷

D^b7 B A^b7 E^bm⁷ D^b7 B A^b7

B F^m7 G^m7 D^bMaj⁷ B^{Maj}7 F^m7 G^m7 D^bMaj⁷ B^b+7

Chorus E^bm⁷ D^b B A^b7 E^bm⁷ B^b C^b D^b E^bm F^m G^bm A^b

E^bm⁷ D^b B A^b7 E^bm⁷ D^b B B^b+7

Bridge Ebm6/9 Ebm6/9 Ebm6/9 1. Ebm6/9 Ebm7 2. Ebm6/9 Ebm7

Interludi Db7 B Ab7 Ebm7 Db7 B Ab7 Ebm7

Solos Ebm7 Ab7 Ebm7 Ab7 Ebm7 Ab7

Ebm7 Ab7 1. Ebm7 Bb+7 2. Ebm7 Bb+7

Chorus Ebm7 Db B Ab7 Ebm7 Bb Cb Db Ebm Fm Gbm Ab

Ebm7 Db B Ab Ebm7 Db B Bb+7 Ebm7

Coda Db7 B Ab7 Ebm7 Db7

Piano

I wish (TDR)

Intro

First system of the Intro section. It consists of two staves in 12/8 time with a key signature of five flats. The melody in the right hand features eighth and quarter notes, while the left hand provides a steady bass line with eighth and quarter notes. The dynamic marking *mp* is placed below the first staff.

Second system of the Intro section. The right hand continues the melodic line with some rests, and the left hand maintains the bass line. The dynamic marking *f* is placed below the first staff.

Third system of the Intro section. The right hand features more complex chords and rests, while the left hand continues the bass line. The dynamic marking *f* is placed below the first staff.

A

First system of section A. The right hand continues the melodic line, and the left hand provides a steady bass line. The dynamic marking *f* is placed below the first staff.

Second system of section A. The right hand continues the melodic line, and the left hand provides a steady bass line. The dynamic marking *f* is placed below the first staff.

The first system of musical notation consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has five flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, G-flat). The melody in the treble clef features a series of chords and eighth notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of quarter and eighth notes.

B

The second system, labeled 'B', continues the piece. It features more complex chordal textures in the treble clef, including some triplets, and a more active bass line with eighth notes and rests.

A

The third system, labeled 'A', shows a return to a simpler melodic structure in the treble clef, with a consistent accompaniment in the bass clef.

The fourth system continues the musical piece with a similar pattern of chords and eighth notes in the treble clef, supported by the bass line.

The fifth system of musical notation maintains the established harmonic and rhythmic patterns, with a clear distinction between the melodic lines in the treble and the accompaniment in the bass.

B

The sixth system, labeled 'B', concludes the page with a final system of chords and eighth notes, mirroring the complexity seen in the second system.

Chorus

Musical score for the Chorus section, featuring a piano accompaniment in E-flat major with a 4/4 time signature. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The section consists of two systems of four measures each.

Bridge

Musical score for the Bridge section, featuring a piano accompaniment in E-flat major with a 4/4 time signature. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The section consists of two systems of four measures each, with a first ending bracket over the final two measures of the second system.

2.

Interludi

Musical score for the Interludi section, featuring a piano accompaniment in E-flat major with a 4/4 time signature. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The section consists of two systems of four measures each, with a repeat sign at the beginning of the second system.

Musical score for the Interludi section, featuring a piano accompaniment in E-flat major with a 4/4 time signature. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The section consists of two systems of four measures each, with a repeat sign at the end of the second system.

Solos

E \flat m7

A \flat 7

E \flat m7

A \flat 7

E \flat m7

A \flat 7

Musical score for the Solos section, featuring a piano accompaniment in E-flat major with a 4/4 time signature. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The section consists of three systems of four measures each, with a repeat sign at the beginning of the first system.

$E^b m^7$ $A^b 7$ $^1 E^b m^7$ $B^b + 7$ $^2 E^b m^7$ $B^b + 7$

The introduction consists of six measures of piano accompaniment. The first two measures are marked with $E^b m^7$ and $A^b 7$. The next two measures are marked with $^1 E^b m^7$ and $B^b + 7$. The final two measures are marked with $^2 E^b m^7$ and $B^b + 7$. The music is in a key with five flats (Bb major/Cb minor) and features a steady eighth-note bass line in the left hand and a treble staff with rests.

Chorus

The chorus section begins with four measures of piano accompaniment. The treble staff contains whole rests, while the bass staff features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, primarily using the notes Gb, Ab, and Bb.

The second part of the chorus continues with four more measures. The treble staff now contains chords and single notes, while the bass staff continues with the established rhythmic pattern of eighth and quarter notes.

Coda

The coda section consists of four measures of piano accompaniment. The treble staff features a melodic line with eighth and quarter notes, while the bass staff continues with the rhythmic pattern of eighth and quarter notes.

The final section of the piece consists of two measures. The first measure contains a melodic line in the treble staff and a rhythmic line in the bass staff. The second measure features a final chord in the treble staff and a whole note in the bass staff, marked with an accent (>).

Bass

I wish (TDR)

Intro

4

8

Musical notation for the bass line of 'The Rose Tree'. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. The notation is written on a single staff.

A

Musical notation for Example 6-8, showing a bass staff with a key signature of three flats and a common time signature. The melody consists of eighth and quarter notes with rests.

Musical notation for the bass line of 'The Rose Tree'. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. The notation is written on a single staff.

Musical notation for the bass line of 'The Rose Tree'. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The melody is written on a single staff. The notes are: G2 (quarter), A2-B2 (eighths), C3 (quarter), B2-A2 (eighths), G2 (quarter), F2 (quarter), E2 (quarter), D2 (quarter), C2 (half). The final note is a whole note C2.

B

A

Musical notation for the bass line of 'The Rose Tree'. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with rests. The notation is on a single staff.

Musical notation for Example 6-8, showing a bass staff with a key signature of three flats and a common time signature. The melody consists of eighth and quarter notes with some rests.

B

Musical notation for the bass line of 'The Rose Tree'. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The melody starts on a whole note G2 (marked with an 8), followed by eighth notes A2-B2, C3-B2, A2-G2, and a quarter note F2. The pattern then repeats with eighth notes G2-A2, B2-A2, C3-B2, and a quarter note A2. The piece concludes with a quarter rest.

Chorus



Bridge



2.

Interludi



Solos

$E\flat m7$ $A\flat7$ $E\flat m7$ $A\flat7$ $E\flat m7$ $A\flat7$



$E\flat m7$ $A\flat7$ $^1 E\flat m7$ $B\flat+7$ $^2 E\flat m7$ $B\flat+7$



Chorus



Coda



Drums

I wish (TDR)

Intro

2

Break

f

A

B

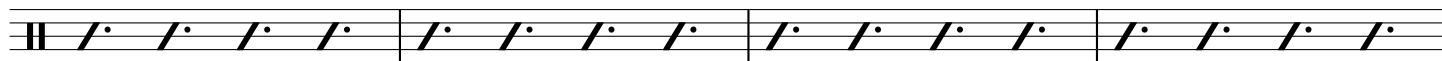
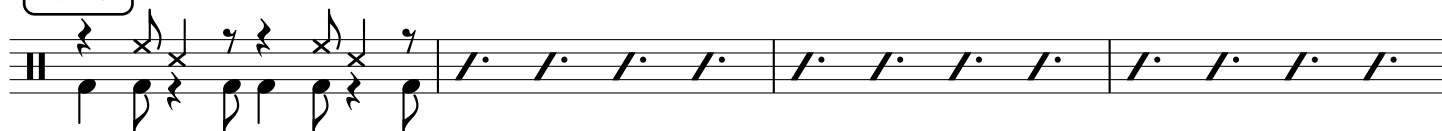
Break

A

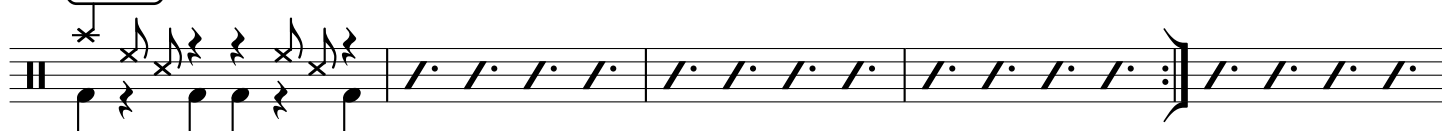
B

Break

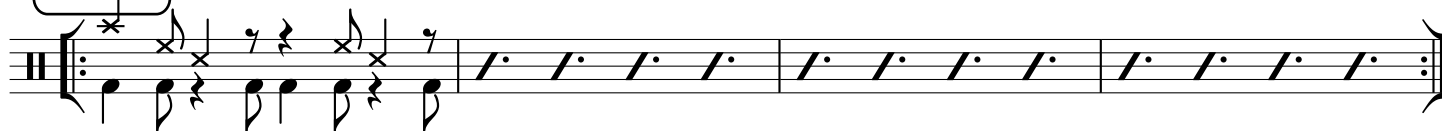
Chorus



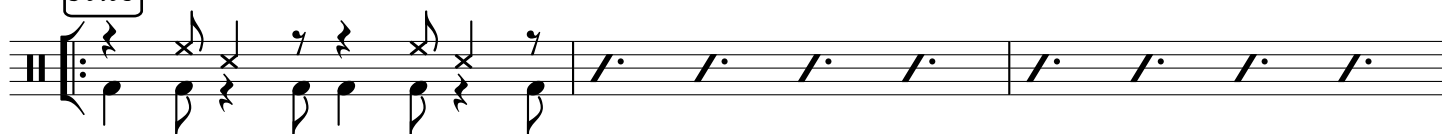
Bridge



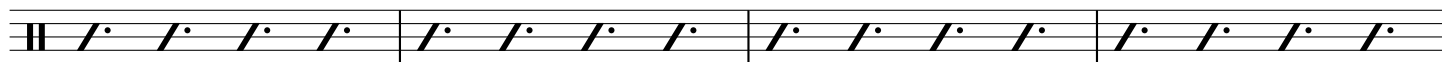
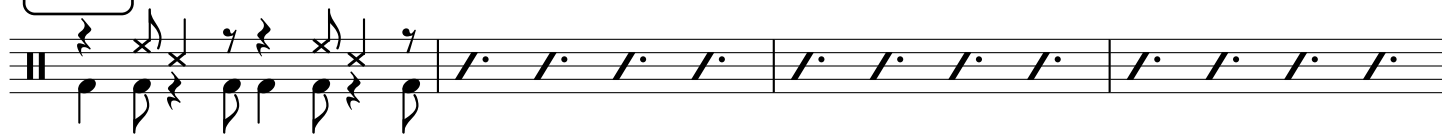
Interludi



Solos



Chorus



Coda

