

LA ARMONÍA AGREGADA EN EL FUTURE HOUSE

Por:

Lorenzo Vélez Escobar

Propuesta de Trabajo de Grado presentada para optar al título de profesional en Artes de
la Grabación y Producción Musical

Facultad de Artes y Humanidades

Artes de la Grabación y Producción Musical



Institución Universitaria

Medellín, Colombia

2024

LA ARMONÍA AGREGADA EN EL FUTURE HOUSE

Por:

Lorenzo Vélez

Asesor: Juan Esteban Herrera

RESUMEN

Este trabajo plantea el desarrollo de una producción musical enfocada en el subgénero *future house* a través del uso de armonía agregada y técnicas de producción y mezcla modernas que emplean artistas relevantes del subgénero. Una de las búsquedas del presente proyecto se enfoca en diversificar la sonoridad del *future house* en Medellín, debido a que se ha detectado un uso conservador, dentro del subgénero, con respecto a la implementación de progresiones armónicas por parte de productores y DJs locales, lo cual puede generar una tendencia hacia la monotonía y a la estandarización de este. El objetivo general del trabajo es producir un EP de *future house* que utilice armonía agregada sin perder la estética del subgénero. Para abordar el problema, se propone analizar canciones representativas de *future house* que utilizan armonía agregada y que han tenido repercusión global en términos de audiencia, tomando como referencia plataformas como Beatport, Spotify y YouTube. A partir de estas muestras, se identifican las principales características estéticas en base a la composición y producción, para producir un EP de cuatro canciones que reflejen estas referencias estilísticas. En los antecedentes se analizan diversas fuentes teóricas y artísticas relevantes para el estudio, destacando trabajos académicos que exploran diferentes técnicas de producción de música electrónica y la evolución del *house music* y el *future house*, como las obras de Curtis Roads, Tadych, y el trabajo del maestro Juan José Arango sobre armonía agregada. También se mencionan artistas y canciones representativas del subgénero que han sido referentes para la producción del EP. El diseño metodológico del trabajo involucra un enfoque mixto que combina investigación documental y creación. En el desarrollo del presente proyecto se realiza un análisis detallado de las canciones

de referencia, seguido de la producción del EP, que se divide en composición, escritura de letra, grabación, edición, mezcla y máster.

Términos Clave/Keywords: *Future House*, Armonía Agregada, Música Electrónica, Producción Musical

Tabla de contenido

RESUMEN	3
INTRODUCCIÓN	8
PLANTEAMIENTO DE LA PROPUESTA	9
ANTECEDENTES	11
Estudios sobre el <i>house</i>	11
¿Qué es el future house?	12
Artistas importantes en la escena	12
Estudios sobre la armonía agregada.....	14
METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN.....	15
REFERENTES TEÓRICOS Y ARTÍSTICOS	16
Referentes teóricos.....	16
Referentes artísticos	18
CONFORMACIÓN DEL EP.....	25
Composición	25
Escritura de letras.....	30
Grabación y Edición	32
Mezcla y Máster.....	33
RESULTADOS.....	37

CONCLUSIONES 39

BIBLIOGRAFÍA 41

Índice de ilustraciones y tablas

Ilustración 1	19
Ilustración 2	19
Ilustración 3	20
Ilustración 4	22
Ilustración 5	23
Ilustración 6	28
Ilustración 7	29
Ilustración 8	30
Ilustración 9	33
Tabla 1	38
Tabla 2	38

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación-creación consiste en buscar e incorporar armonía agregada en la música electrónica de club, para encontrar soluciones a su estandarización de producción hoy en día en la ciudad de Medellín. Más específicamente, se investiga cómo implementar armonía agregada en el *future house* (subgénero de la música electrónica), sin que pierda su estética y características.

Este documento empieza hablando de la motivación para hacer este proyecto, y explica la razón por la que se consideró importante explorar armonías agregadas en el subgénero. Luego, se mencionan documentos y artistas que tienen una relación estrecha con la temática, dividiéndolos en tres categorías; estudios sobre el *house*, estudios sobre la armonía agregada y artistas importantes en la escena. Siguiendo este apartado, se comparten las metodologías de investigación que se usaron para darle respuesta a la pregunta problematizadora, incluyendo diseños de investigación documentales. Después de esto, se explica la relevancia de referentes teóricos, incluyendo libros sobre armonía, de producción de música electrónica y algunas tesis de grado sobre la producción del subgénero *future house*. A su vez, se realizan un análisis de canciones y técnicas de producción de tres productores musicales relevantes para el subgénero. Finalmente se presenta cómo se dio el desarrollo del trabajo; el paso a paso de la pre-producción, producción y post-producción del EP.

PLANTEAMIENTO DE LA PROPUESTA

La música electrónica de club se ha convertido en un fenómeno cultural en la vida nocturna en Medellín en los últimos años, ganando cada vez más seguidores y consolidándose como una opción de entretenimiento y diversión para los jóvenes y adultos de la ciudad. Medellín ha presenciado el paso de reconocidos DJs como Martin Garrix, David Guetta y Oliver Heldens, y ha sido sede de festivales de talla internacional como el Freedom Festival y el Road to Ultra Colombia, posicionándose como un epicentro clave para la música electrónica en Colombia. Uno de los subgéneros predominantes en la escena es el *future house*, por su sonido energético y bailable. Sin embargo, a pesar de que en general se caracteriza por ser experimental e innovador, muchos productores y DJs locales del género han mantenido un enfoque conservador en cuanto a la utilización de progresiones armónicas en sus producciones. Esta situación puede generar una tendencia innecesaria a la estandarización. Por lo tanto, el problema de investigación que se plantea en el presente trabajo es, cómo introducir progresiones con armonía agregada en las prácticas musicales del *future house*, sin perder las dinámicas y características propias del género. Como posible respuesta a esta pregunta, se ha producido un EP de cuatro canciones el cual evidencia el uso de armonía agregada en el subgénero, siendo un proyecto musical de la ciudad de Medellín.

Justificación

La intención de este trabajo sale de mi gusto, como productor musical, por las tímbricas de la música electrónica y por la música en general. Haber estudiado la carrera de artes de la grabación y producción musical, me ha permitido aprender sobre armonía agregada, y de allí nace mi curiosidad por aprender a componer y producir a nivel profesional en mi subgénero

favorito. Este trabajo es pertinente para la escena electrónica ya que diversifica la sonoridad del género en la ciudad de Medellín, y a su vez, incentiva a usar progresiones armónicas diferentes, con acordes extendidos. Además, ayuda a entender cuándo funcionan ciertos grupos de acordes juntos, sin necesidad de salirse del género, logrando con esto un sonido moderno que diversifica la creación musical del subgénero en la ciudad, lo cual puede ser interesante para los seguidores del *future house*.

Objetivo general

Implementar recursos de armonía agregada en la composición de canciones de *future house*, logrando progresiones más complejas en su armonía, sin que pierda la estética y el estilo del subgénero.

Objetivos específicos

- Analizar cinco canciones representativas de *future house* que hagan uso de armonía agregada para identificar características como estructura, timbre, ritmo y demás elementos que hacen que no pierdan la estética del subgénero.

- Componer cuatro canciones, a partir de las analizadas anteriormente, para la creación de un EP de *future house* que hagan uso de armonía agregada y de progresiones armónicas avanzadas. Esto implica a su vez, escribir las letras de las canciones a partir de la conceptualización del álbum, teniendo en cuenta las temáticas más abordadas generalmente en el subgénero escogido y grabar a los cantantes e instrumentistas necesarios para la producción del EP en un *home studio*.

- Mezclar y masterizar las canciones producidas para la distribución y finalización del EP.

ANTECEDENTES

Esta sección tiene como propósito dar insumos suficientes para analizar la relación entre la armonía agregada y el *future house*, con el fin de comprender las bases para los análisis que se harán posteriormente. Los antecedentes que se presentan a continuación se clasifican en estudios del *future house*, referentes históricos del mismo género y estudios sobre la armonía agregada y su pertinencia en la música contemporánea popular.

Estudios sobre el *house*

Los libros *House Music The Real Story* (Saunders, 2007), *Dance Music Manual: Tools, Toys, and Techniques* (Snoman, 2009) y *Composing Electronic Music: A New Aesthetic* (Roads, 2015) son antecedentes para este trabajo porque hablan sobre la música *House*, su origen, sus técnicas de producción y características para describir el género. El primer libro mencionado le da contexto y fondo a este trabajo como antecedente, el siguiente está enfocado en DJs y en cómo utilizar esta música para conectar con el público, y, el de Roads, habla sobre la composición de música electrónica como género separado de los acústicos y/o tradicionales a través de las herramientas de la tecnología de audio y sus posibilidades creativas.

De manera similar, los trabajos de grado *Clasificador de subgéneros de música electrónica* (Caparrini López y Pérez Molina, 2017) y *The Production Techniques of Two House Music Subgenres Used in Theory and Practice* (Tadych, 2020) definen claramente las características del *future house* y sus diferencias con los demás subgéneros del *house*. El trabajo de López y Molina es un antecedente importante porque define el subgénero y aclara las diferencias con los demás subgéneros de la música electrónica y el trabajo de Tadych contiene

técnicas de producción del *future house*, ejemplos y analiza a fondo cómo se logra en la teoría y en la práctica.

¿Qué es el *future house*?

Un antecedente adicional, importante para describir las características y la historia del subgénero, es el artículo de la institución Recording Arts Canada *Evolution of Future House* (2020). En el artículo dicen que este subgénero fue originado por el productor *Tchami*, quien acuñó el término "*future house*" en uno de sus lanzamientos en 2013. Su intención al utilizar este nombre era evitar encasillar su música en cualquiera de los subgéneros existentes del *EDM*. Posteriormente, el productor holandés *Oliver Heldens* comenzó a crear música similar a la de *Tchami*, lo que llevó a que, para 2016, este estilo ya fuera reconocido como un subgénero oficial bajo el nombre de *future house*. El artículo describe la sonoridad de este subgénero como una mezcla de voces inspiradas en géneros como el *soul* y el *electropop*, sintetizadores y melodías propias del *big room*, y patrones rítmicos que recuerdan al *dutch* y al *fidget house*.

En otras palabras, el *future house* se caracteriza por una mezcla distintiva de elementos sonoros. Las voces en este subgénero suelen ser melódicas y expresivas, llenas de emoción. Los sintetizadores son estridentes y elásticos, creando una sensación de amplitud y dinamismo. Las percusiones presentan un marcado *swing*, con ritmos que elevan el ánimo y generan una energía contagiosa, utilizando patrones sincopados que añaden complejidad y movimiento a las composiciones.

Artistas importantes en la escena

Los artistas *Oliver Heldens* y *Martin Garrix* son productores claves que han aportado al desarrollo del subgénero *future house*, siendo *Heldens* el pionero o creador con su sencillo *Gecko*

(2013), que impactó en la escena de música electrónica por sus bajos únicos y patrones rítmicos que no se habían utilizado anteriormente, y *Garrix* el más famoso DJ/productor de este subgénero. *Garrix* alcanzó su popularidad con su sencillo de *big room*¹, *Animals* (2013), llevándolo a tocar en los festivales de música electrónica más grandes del mundo como lo son *Ultra* y *Tomorrowland*.

Por otro lado, *Curbi* y *Mesto* son otros dos artistas importantes de la escena *del future house* y tienen una gran relevancia para este proyecto porque han utilizado armonía agregada en muchas de sus producciones, como *Don't Worry* (Mesto, 2019) y *Lied to* (Curbi y Jess Ball, 2020), las cuales se analizarán profundamente más adelante para el proceso de producción del EP.

Tiesto, *Don Diablo*, *Brooks* y *David Guetta* son otros antecedentes del proyecto por sus éxitos mundiales de *future house*, que ayudaron al crecimiento del subgénero a nivel mundial. Canciones como *Long Time* (Brooks, 2020), *Chemicals* (Tiesto & Don Diablo, 2015) y *Titanium* (David Guetta, 2011), por nombrar solo unas, son éxitos que han llegado al primer lugar en la lista de Beatport².

¹ Subgénero de música electrónica caracterizado por ser tocado en los salones más grandes de cada festival por su atractivo masivo.

² Tienda virtual más grande del mundo para DJs, dónde se compran las canciones para descargarlas y tocarlas en eventos.

Estudios sobre la armonía agregada

Más allá de Do y segunda de Do (Arango, 2017) es el antecedente fundamental sobre la armonía agregada porque explica de donde nace, es un gran referente con respecto a los acordes utilizados en la armonía agregada y explica claramente en que contexto se puede o debe usar cada acorde.

Los libros *The Jazz Theory Book* (Levine 2011) y *The Berklee Book of Jazz Music* (Mulholland y Hojnacki, 2013) son referentes teóricos que explican el funcionamiento de la armonía agregada en el jazz, género musical caracterizado por su complejidad en acordes agregados, útil para este trabajo por todo el estudio que tiene sobre la teoría de la armonía agregada.

El último antecedente sobre armonía agregada es el informe de la revista musical Chilena AM Aravena (2020) *¿Influencia del Jazz?*. Esta fuente habla sobre cómo se ha incorporado la armonía agregada en la música contemporánea y popular en los últimos años, y por ende es antecedente para entender y replicar cómo fusionar esta armonía con géneros contemporáneos, como lo es el *future house*.

METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN

El trabajo se realizó a través de un diseño de investigación mixto, que usa métodos documentales y cuantitativos. Se distribuyeron en dos momentos: el análisis de las canciones usadas como referentes del trabajo, y la producción del EP.

Primer momento

“La investigación documental se refiere a la detección, acopio, análisis e interpretación de materiales como libros y revistas, registros de audio como vinilos y CDs, o multimedia como DVDs, páginas web, etc.” (López-Cano & San Cristóbal, 2014, p. 83-84). En el análisis de las canciones referentes fue necesario estudiar su armonía, ritmo, textura y sus letras a fondo, para tener una base clara y concisa sobre cómo se diferencia el *future house* a los demás subgéneros del *house*, y buscar cuáles son los aspectos en común de estas producciones que las hacen mantener sus características esenciales. Se hizo después un análisis de los resultados y conclusiones sobre las características en común de las canciones referentes en esta etapa.

Segundo momento

A su vez, López Cano y San Cristóbal con respecto a la investigación del proceso de producción musical agregan que “en muchos proyectos se emplean artículos y libros de (etno)musicología, historia o teoría de la música. Con ellos se fundamentan a nivel académico algunos aspectos de la investigación. Una parte importante de proyectos parten de hallazgos realizados por la musicología y teoría musical con repercusiones en la práctica.” (López-Cano & San Cristóbal, 2014, p. 86). En base a lo anterior, y en respecto a los referentes teóricos y artísticos los cuales se mencionan en la siguiente sección del presente texto, se realizó la composición, la escritura de las letras, la grabación, edición, mezcla y máster en esta etapa.

REFERENTES TEÓRICOS Y ARTÍSTICOS

Referentes teóricos

El primer referente teórico será el libro de Juan José Arango *Más allá de Do y segunda de Do*, el cual habla de armonía desde lo más básico hasta los acordes agregados más complejos, explicando el contexto en el que funciona cada acorde. Arango define la armonía agregada como acordes de cuatro notas o más, conformadas por terceras adyacentes o no adyacentes superpuestas sobre una triada, donde las tensiones o extensiones (séptimas, novenas, oncenas y treceñas) se usan para complementar la sonoridad total de un acorde. En su libro, utiliza el término “armonía extendida” como sinónimo de este concepto.

El libro profundiza en las funciones de los acordes de cuatro o cinco notas y en las razones por las cuales algunos de los acordes funcionan y enriquecen la sonoridad mientras que otros no son tan tolerables para muchas personas. Según Arango (2017), las cinco cualidades que pueden tener los acordes, acompañadas de sus notas características son “Acorde mayor: el grado 3 (3M)”, “Acorde menor: el grado 3b (3m)”, “Acorde dominante: los grados 3 y 7 (3M y 7m [t])”, “Acorde medio disminuido: todas sus notas (3m, -5 [t] y 7m)” y “Acorde disminuido: todas sus notas (tres intervalos de 3m [dos t])”. Esto ayuda a entender la sensación que causa cada acorde en el oyente y es una guía para construir progresiones armónicas.

El siguiente referente es el trabajo de Tadych, *The Production Techniques of Two House Music Subgenres Used in Theory and Practice*, que será la base para definir el subgénero *future house*. Según Tadych (2022), el *future house* oscila entre 125 y 128 bpm³ y se caracteriza por el

³ Se refiere a cuantos pulsos hay en un minuto. *Beats Per Minute*.

uso de síntesis FM (frecuencia modulada) para crear bajos elásticos, grandes y que abarquen gran parte del espectro frecuencial (p. 12). En este estudio, el productor resume el proceso de producción de sus canciones de *future house* y *tech house*. Tadych explica que comenzó creando melodías y progresiones directamente en Logic Pro-X, el *D.A.W*⁴ que utilizó, con instrumentos virtuales. Luego, añadió *samples* de percusiones para probar y generar diferentes patrones rítmicos hasta sentirse cómodo con uno. Una vez logrado esto, estructuró la canción y se enfocó en la selección de sonidos específicos, un paso que considera crucial para obtener un sonido competitivo en el mercado.

Otro referente es el libro de Virgil Moorefield *The Producer As Composer: Shaping the sounds of Popular Music*, que explica la distinción del productor como compositor. Moorefield destaca la evolución del estudio de grabación, señalando que el estudio se ha convertido en un instrumento musical en sí mismo, permitiendo a los productores y compositores manipular el sonido de maneras que antes eran inimaginables (p. 45). Esta perspectiva es relevante en la producción del EP, dado que mi rol no solo será de productor, sino también de compositor.

El último referente teórico es el libro de Curtis Roads *Composing Electronic Music*, donde Roads habla detalladamente sobre cuáles son los fundamentos de la música electrónica y expone ejemplos y técnicas sobre su creación. En el texto se presentan similitudes entre la música electrónica y la tradicional. Roads dice que la música electrónica hereda siglos de pensamiento musical, no hay ningún tipo de aspecto de la teoría musical tradicional (escalas,

⁴ *D.A.W* se refiere a *Digital Audio Workstation*. Software utilizado para grabar, editar y mezclar archivos de audio.

melodías, armonías, ritmos) que la música electrónica no pueda explotar, si un compositor así lo elige (p. 27). Este libro sirve de guía y de evidencia para demostrar que la armonía agregada puede hacer parte de la música electrónica, pero no se queda ahí, ya que también el texto expone el uso de las herramientas electrónicas para desarrollar aspectos del sonido como el timbre, la textura y la espacialidad. por lo tanto, es un referente de alta relevancia para este trabajo.

Referentes artísticos

Progresiones armónicas de Curbi

El productor inglés *Curbi* es uno de los referentes artísticos importantes por su sonoridad. Además de tener un estilo único en sus producciones, el productor ha utilizado armonía agregada y progresiones poco comunes en varias de sus canciones. A continuación, se hará un análisis sobre las progresiones que utiliza en tres diferentes canciones.

Lied To

En esta canción *Curbi* hace una progresión armónica que se repite durante toda la pieza conformada de cuatro acordes, en donde cada acorde dura un compás. La progresión que utiliza es Abm7 – Ebm – Db – Cb Maj7 (iv7 – i – VII – VI Maj7), poco común por empezar con el cuarto grado de la escala, volviendo inmediatamente al primero, generando tensión con el séptimo y luego yendo al sexto grado con séptima mayor, que no resuelve completamente. La función que cumple el último acorde en la progresión es ser el sustituto del primer grado, ya que el Cb Maj7 comparte tres notas con el Ebm. El movimiento de voces que hace el sintetizador principal durante las estrofas se muestra a continuación (**Ilustración 1**).

Nota. Elaboración propia

Seeing is Believing

En esta obra *Curbi* usa nuevamente la armonía agregada implementando acordes con séptimas mayores y menores. La canción se basa en un *loop*⁵ de cuatro compases que repite los mismos acordes durante su mayor parte. La progresión de acordes que hace el piano en esta producción son Bbm – Gb Maj7/Db - Gb - Bbm – Ebm7 (i – VI Maj7 – VI – i – iv7). Lo que hace que los acordes funcionen en la canción y no suenen monótonos es el movimiento que hacen las voces intermedias y el bajo, como se puede ver en la siguiente partitura (**Ilustración 3**).

Ilustración 3

Seeing is Believing (piano)

The musical score for 'Seeing is Believing (piano)' is presented in a four-measure loop. The tempo is marked as 126. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score is written for piano, with a treble clef on the right hand and a bass clef on the left hand. The right hand plays chords, and the left hand plays a bass line. The chords in the right hand are Bbm, Gb Maj7/Db, Gb, and Bbm. The bass line in the left hand consists of a sequence of notes: Bb, Gb, Fb, and Bb.

Nota. Elaboración propia

⁵ La palabra *loop* se refiere a un bucle, una sección que se repite continuamente.

Como lo demuestran las tres canciones analizadas anteriormente, *Curbi* logra una sonoridad distintiva, característica de su estilo como productor y se diferencia de los demás productores de *future house* al no limitarse al uso repetitivo de cuatro triadas sencillas. El productor hace uso de los acordes con séptima con dos fines específicos, donde el primer objetivo es usar los acordes con extensiones como acordes sustitutos, y el segundo es generar tensiones con acordes dominantes y usarlos como acordes de paso.

Extensiones usadas por Mesto

Otro referente artístico para este proyecto es el productor holandés *Mesto*, quien ha colaborado con los artistas más grandes del género como lo son *Martin Garrix*, *Tiesto*, *Oliver Heldens*, y *Mike Williams*. Este referente es otro productor que hace uso de la armonía agregada en sus canciones, pero la usa de una manera diferente al artista analizado anteriormente. A continuación, se hará un análisis de cómo *Mesto* utiliza la armonía agregada en dos de sus canciones.

Don't Worry (feat. Aloe Blacc)

Esta canción parte de un piano que hace una progresión armónica en la escala de *C#m* que tiene un ritmo que les permite a los acordes cambiar constantemente y hacer de un acompañamiento rítmico-melódico contrapuntístico a la melodía principal de la voz en el coro. Los acordes que se usan en esta canción son *C#m7 – G#m(b13) – A – Asus2 – A – E/G# – A – B(11) – C#m – B (i 7 - v(b13) – VI – VI sus2 – VI – III – VI – VII(11) – i - VII)*. Aquí *Mesto* usa las extensiones en sus acordes agregados para añadir textura generando intervalos de

segundas menores en las voces superiores e intermedias, como se puede demostrar en la

Ilustración 4.

Ilustración 4

Partitura Don't Worry (voz principal y piano)

The image shows a musical score for the song 'Don't Worry'. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The tempo is marked as 128 bpm. The vocal line is written in a treble clef and consists of a series of eighth and quarter notes. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) and features a steady eighth-note bass line and a more complex chordal structure in the right hand.

Nota. Elaboración propia.

Looking Back

Aunque esta canción no pertenezca al subgénero del *future house* por tener un *bpm* mucho más lento, tiene características muy similares y vale la pena analizar su armonía. *Mesto* usa una progresión sencilla de I – V – ii – III en blancas, pero, haciendo uso de extensiones y suspensiones, hace que la armonía suene más rica en matices y complejidad armónica . La progresión de acordes que hacen los pads es F# - C#(11) – G#(4-7) – B(9) (I – V (11) – ii (4-7) – IV (9)) logrando así que el primer y quinto grado se repitan durante toda la canción y generen una sensación de reposo y tranquilidad junto a las tensiones, como se muestra en la

Ilustración 5.

Ilustración 5

Partitura Looking Back (pads)



Nota. Elaboración propia

Estos dos ejemplos muestran que *Mesto* usa la armonía agregada para añadirle textura a los acordes haciendo uso de las séptimas, novenas, oncenas y treceñas. Se podría concluir que el productor, al igual que *Curbi*, logra su sonoridad haciendo uso de los intervalos de segunda mayor y menor en sus voces superiores e intermedias, pero se diferencia del inglés, encontrando texturas diferentes con el uso de las extensiones más lejanas.

Técnicas y trucos de producción de Brooks

El último referente artístico es el productor, también holandés, *Brooks*, por el sonido característico agresivo y grande que tiene en los *drops* (concepto que se desarrolla en el capítulo de conformación del EP) de sus canciones. En sus redes sociales ha sido abierto explicando muchas de sus composiciones, al igual que los otros dos referentes mencionados anteriormente, y produce videos tipo tutorial como herramienta para enseñarle a sus seguidores a producir música

como él. *Brooks* produce en *FL Studio* y usa instrumentos virtuales como *Spire* de *Reveal Sound* y *Serum* de *Xfer Records* junto a otros *VST* nativos del propio *D.A.W.*

En su video de YouTube (2018) *Brooks Masterclass at Dancefair 2017(making of Brooks & GRX* ⁶- *Boomerang*), el productor muestra estos instrumentos mencionados anteriormente y revela muchas de sus técnicas y trucos. Menciona como usar la reverberación, en su caso el *Fruity Reeverb*, junto con otro *plug-in* llamado *Fruity Peak Controller*, y lograr un efecto de *sidechain* en donde la reverberación se activa cuando no suena el instrumento, en este caso, el sintetizador principal del coro. En el mismo video dice que su truco para lograr sonidos grandes es juntando muchas capas de sonidos simples para poder llenar todo el rango de frecuencias necesario para cada sonido. El productor hace uso de ambos trucos en sus canciones *Boomerang*, *Quantum*, *Better When You're Gone* y muchas más.

⁶ Seudónimo de *Martin Garrix*

CONFORMACIÓN DEL EP

Para producir el EP de manera eficiente, se siguieron estos pasos: se realizaron sesiones de composición durante seis semanas para crear las maquetas de las cuatro canciones, luego se escribieron las letras y se grabaron los cantantes e instrumentistas en un período de tres semanas. Después, se realizó el proceso de mezcla y máster durante siete semanas.

Composición

En la música electrónica de club, o *EDM*⁷, usualmente no se utilizan términos propios de la música popular para denominar las fases o estructura de una canción como verso, estrofa, pre-coro y coro. En su lugar, se habla de "caída", o "*breakdown*", para indicar la disminución de la intensidad, "subida", o "*buildup*", para el aumento progresivo y "clímax", o "*drop*", para el punto más intenso de la canción. Estos términos describen cómo se construye la tensión y la emoción en la música electrónica, enfocándose en la progresión de la energía sonora en lugar de la estructura lírica tradicional y para efectos del presente trabajo han sido implementados en el texto para poder abordar con propiedad el proceso compositivo. El autor Curtis Roads, en su libro, *Composing Electronic Music*, aborda la fabricación de estados de tensión, relajación y clímax y emplea el término "Narrativa" para la composición en la música electrónica a través del uso creativo de la producción, mezcla y herramientas de la tecnología de audio (Roads, 2015, p. 318).

⁷ *Electronic Dance Music*, género dentro de la música electrónica, caracterizado por ser bailable y estar dirigido para clubs o festivales.

Para la composición de cada canción, se empezó ajustando el *bpm* a 128, ya que es el más común en el subgénero. Se escribió la armonía, probando diferentes progresiones con el controlador MIDI *Arturia Keylab Essential 49* hasta encontrar la progresión deseada. Para buscar los acordes, se tocaron primero las triadas sin extensiones, se escribieron en el MIDI del *D.A.W Fl Studio 21.2.1* y luego se escogieron cuáles extensiones funcionaban mejor para cada caso, teniendo en cuenta el análisis hecho anteriormente.

Después de haber decidido la armonía, se empezó a crear la melodía del *lead*⁸ principal para el clímax de la canción. Para este paso, se utilizaron *presets* de *Xfer Serum* o *Reveal Sound Spire*, o se crearon los sonidos desde cero con los mismos *VST*. Para esto último, se empezó con formas de onda diente de sierra y se modificaron mediante síntesis substractiva, de frecuencia modulada y utilizando *LFOs*⁹ para modular diferentes componentes del sonido. A partir de ello, se hicieron capas con otros *leads* en unísono.

Luego, se escribieron los bajos, donde tocan la fundamental de cada acorde, haciendo saltos de octava generando un contrapunto rítmico por momentos con la melodía principal. Para los sonidos del bajo, también se utilizaron los mismos *VST*, juntando entre cuatro y cinco sonidos diferentes, o *layers*, y añadiendo por momentos *samples* encontrados en *Splice*¹⁰ para acentuar ciertos puntos de la canción.

⁸ Este término se refiere al sintetizador principal, que generalmente hace la melodía.

⁹ Este término se refiere a un oscilador de baja frecuencia (*low frequency oscillator*).

¹⁰ Splice es una aplicación y página web que vende librerías, incluyendo *samples*, *acapellas* y *presets*.

La creación de las percusiones en el clímax se basó en los patrones comunes del subgénero, donde el bombo hace negras, los aplausos y redoblantes tocan cada segundo y cuarto tiempo, y los platillos a contratiempo. Para cada canción, se pensó en diferentes *samples* de percusión dependiendo del estilo de cada una de ellas, con bombos más distorsionados en unas y unos más limpios en otras. Se utilizaron *samples* de librerías como *Dropgun Samples*, *Going Deeper: Future House* y *Dropgun Samples, Vluarr Melodic Bass House*.

Hasta este punto de la composición, se trabajó en un *loop* de 8 compases para la sección del clímax. Después de tener esto terminado, se volvió a la sección de la caída, donde también se trabajó en un *loop* de 8 compases. Se escogieron los sonidos para hacer el acompañamiento, empleando los mismos *VST* ya mencionados anteriormente. Se utilizaron *plucks*, que podemos definir como sonidos que tienen ataques, *decay* y *sustain* de tiempos cortos, pianos y *pads*, los cuales son sonidos que en su envolvente de amplitud mantienen un *sustain* con tiempos más largos, para hacer la mayor parte de la caída, junto con atmósferas y texturas para llenar el espacio frecuencial. La última sección en la que se trabajó fue la subida, la cual se conformó de redoblantes doblando su velocidad cada cuatro tiempos, efectos de ruido blanco o de otros tipos de *risers*, un tipo de sonido muy empleado en el género para evocar una subida de amplitud, y de instrumentos repitiendo su motivo rápidamente. En esta sección se utilizaron efectos de tiempo, espacio, filtros y alteraciones de *pitch* con automatizaciones para crear tensión antes del clímax.

En el momento en que todos los instrumentos tenían la música escrita y terminada, se estructuraron las canciones, añadiendo modificaciones cada 8 compases para evitar monotonía y agregar variedad. La estructura de ellas fue caída – subida – clímax – caída – subida – clímax,

donde las caídas duraron entre 16 y 24 compases, las subidas 8 compases y el clímax, también, 24 compases.

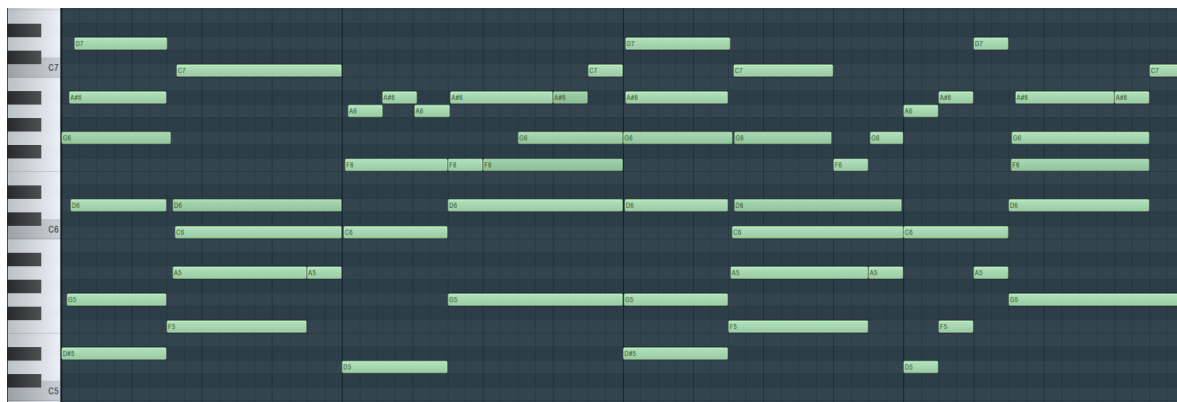
Caso de estudio “Running Back”

En este *track*, durante el proceso compositivo los acordes resultantes fueron VI Maj7 – VII add 13 – v7 – i7 (Eb Maj7 – F add13 – Dm7 – Gm7) como se puede evidenciar en la

Ilustración 6.

Ilustración 6

MIDI piano (Running Back)



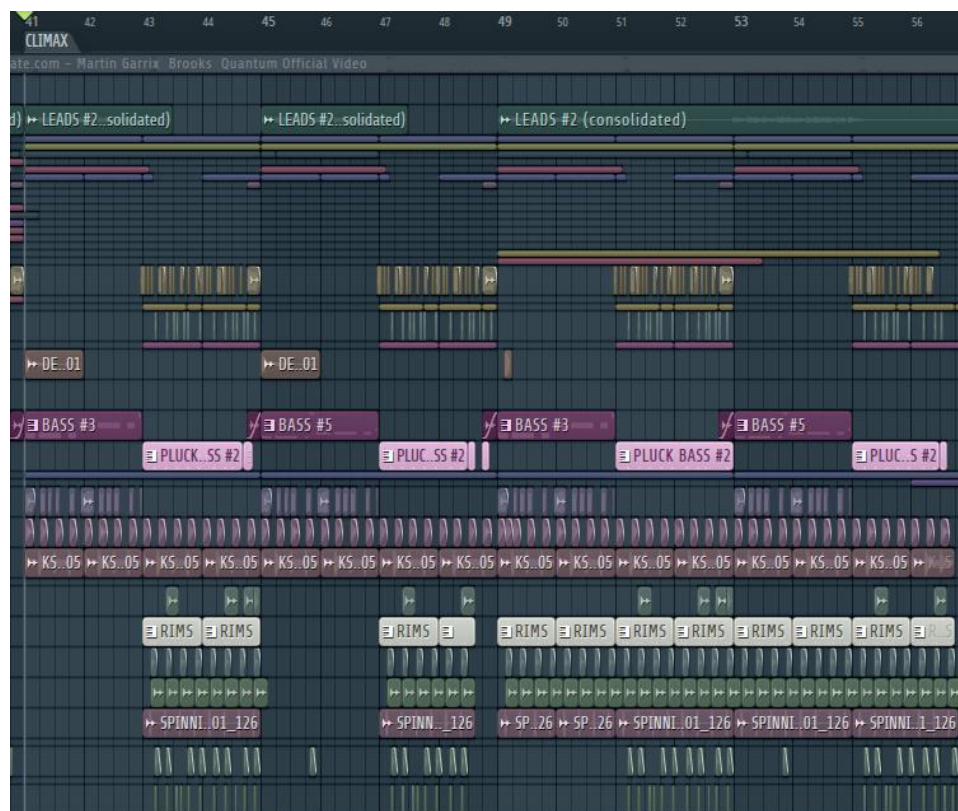
Nota. Elaboración propia - Captura de FL Studio.

Se pensó hacer el clímax de esta canción con una estructura A – B, donde cada motivo dura 2 compases y hacen la función de pregunta y respuesta. La parte A está compuesta por *leads* grandes, estridentes y abiertos en el campo estéreo; bajos largos, elásticos y agresivos; y su único elemento de percusión es el bombo con una capa de aplausos. Por otro lado, la parte B está compuesta por una vocal cortada, un *lead* estridente; bajos pulsados con un patrón rítmico sincopado; y diferentes elementos de percusión para generar movimiento. Se demuestra en la

Ilustración 7.

Ilustración 7

Climax (Running Back)

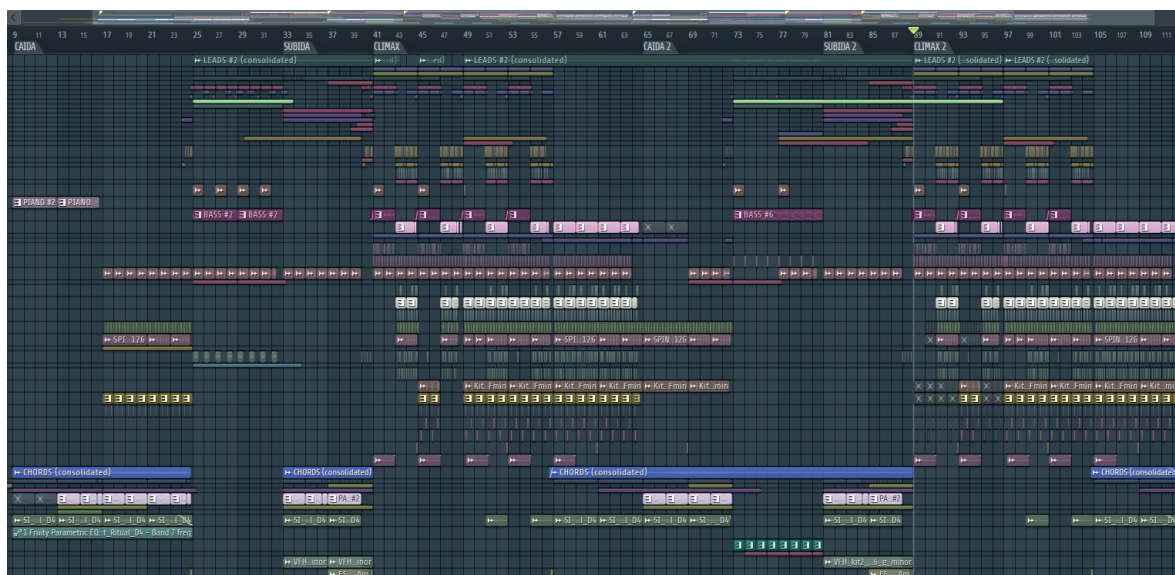


Nota. Elaboración propia - Captura de FL Studio.

Para su estructura, la primera caída dura 24 compases, la segunda 16, ambas subidas 8 y ambos clímax 24 (**Ilustración 8**).

Ilustración 8

Estructura (Running Back)



Nota. Elaboración propia - Captura de FL Studio.

Escritura de letras

Se escribieron las letras de dos de las cuatro piezas, mientras que las otras dos fueron *acapellas* royalty free sacadas de la página *Splice*. Para empezar con la escritura, se tocaron tres melodías diferentes en el controlador MIDI, tarareando cada una de ellas encima de la pista para ver cual funcionaba mejor.

Luego de escoger la melodía se pensó en la temática de la letra y se decidió hablar sobre amor y fiestas, las cuales son temáticas reiterativas en el subgénero. Se empezó a escribir la letra en inglés, buscando rimas con la ayuda de diccionarios de sinónimos en internet. Este proceso fue el más difícil porque muchos intentos fallaron, por ser una segunda lengua y no conocer a perfección el dialecto, se llegó a resultados que no funcionaban con la canción. Se tomó la

decisión de hacer las letras cortas y que se repitieran exactamente igual en la segunda mitad de la canción, característica que sigue manteniendo el estilo del subgénero, al ser muy común en este.

Caso de estudio “Give it a try”

La letra de este *track* habla sobre una mujer que le canta a un hombre diciéndole que olvide a su pareja actual y disfrute la vida de soltero junto a ella. La letra es la siguiente:

*“Losing your game alone
You’re better on your own
Just let me know
Don’t worry ’bout a thing my love
I know it’s been rough
That you’ve been feeling off
Tonight just open up
So we can dance by the moon and
Fly
You and I
Don’t be shy
So baby let’s give it a try”*

Se escribió pensando que las rimas consonantes se repitieran cada frase, en grupos de cuatro, exceptuando la número 8 (*So we can dance by the moon and*), que cumple el rol de transición para cambiar de una sección melódica a otra.

Grabación y Edición

En la construcción del EP, hubo pocos instrumentos que necesitaban grabación por medio del uso de micrófonos o instrumentos electroacústicos, ya que la mayoría de los sonidos son sintetizados o *samples*. No obstante, se grabaron dos cantantes y un guitarrista en la producción de este.

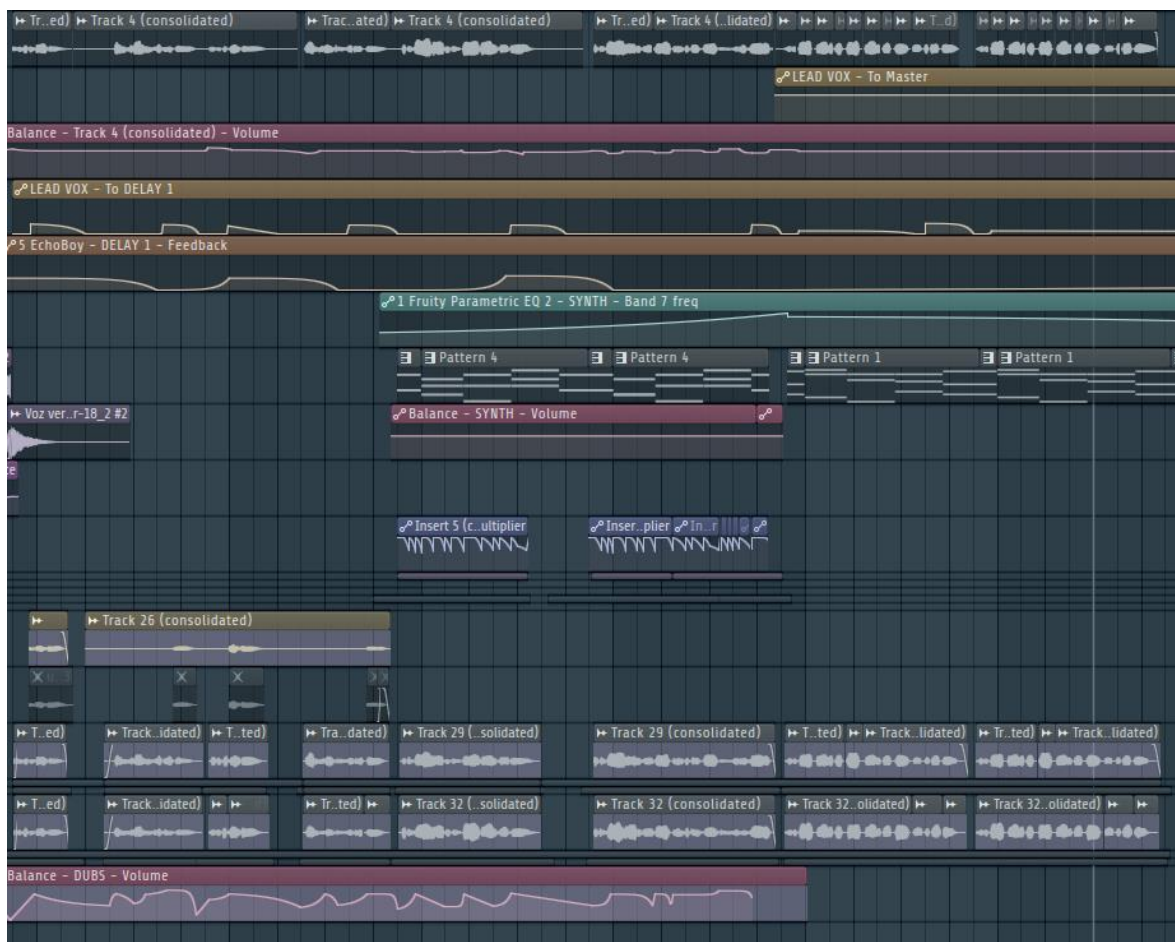
Caso de estudio “Morning Lights”

Se grabó una guitarra electroacústica por línea directa hacia la interfaz *Focusrite Clarett+ 2Pre*. En esta parte, desde mi rol como productor en el disco, aporté grabando las guitarras, y luego se editaron estas capturas. Posteriormente, se cuantizó, y posteriormente se trató con emulación de amplificadores (*Ampeg SVT Suite*), junto a otros efectos de reverberación, delay y distorsión.

Para las voces, se grabó en un proyecto aparte sobre el *render* de la maqueta (para ahorrar CPU) con un micrófono *AKG P120*. Se grabaron más de 10 veces a la cantante para más adelante poder hacer el proceso de *comping*, donde se escogieron las mejores partes de cada una de las capturas de audio. El proceso de edición de estas tomas fue más largo, hubo problemas de sincronización y afinación con la cantante aún después de haber escogido las mejores capturas. Se hizo un proceso de cuantización, cortando cada toma para que estuviera a tiempo y de afinación, usando *Melodyne* para la voz principal, los *overdubs* y las armonías. Luego, se automatizaron los volúmenes y efectos de cada toma para lograr consistencia en la suma de todas las capturas, como se muestra en la **Ilustración 9**.

Ilustración 9

Automatizaciones Voces (Morning Lights)



Nota. Elaboración propia - Captura de FL Studio.

Mezcla y Máster

Para la mezcla del EP se exportaron los canales por separado y se importaron en un nuevo proyecto de FL Studio para ahorrar el procesamiento del computador y priorizar el orden del proyecto. Para cada canción se escogió un referente que se asemejara en selección de sonidos, orquestación y balance tonal. Estos referentes fueron importantes para comparar el nivel de energía, la relación entre los instrumentos, y buscar efectos sonoros específicos para

replicarlos. Los referentes para cada obra fueron: *Don't Worry (feat. Aloe Blacc) – Mesto*; *Collide – Adrian Fyrla, Tom Westy, R3JECTED*; *Voices (feat TZAR) - Brooks, KSHMR*; y *Ritual (Jonas Aden Remix) - Tiesto, Jonas Blue, Rita Ora, Jonas Aden*.

Luego, se siguió el proceso de mezcla empezando por el balance de los niveles, donde se buscó definir una relación coherente entre el bombo y el bajo, ajustando sus volúmenes de primeros, seguido por el lead principal, las otras percusiones del clímax, los sintetizadores acompañantes y los efectos de sonido en dicho orden. Luego se ajustaron los volúmenes de la caída y subida, empezando por la voz. Se trató de hacer este proceso teniendo en cuenta los volúmenes de los mismos instrumentos de la canción de referencia.

Se hizo una ecualización correctiva en todos los sonidos que lo necesitaran, ya fuera porque tenían frecuencias resonantes estridentes, o simplemente por limpiar las frecuencias bajas con un filtro pasa altos. Para la mayoría de las ecualizaciones correctivas se usó *FabFilter PRO-Q 3* y el ecualizador nativo, *Fruity Parametric EQ 2*. Al terminar estas ecualizaciones se buscó resaltar diferentes frecuencias con emuladores análogos como *Luftikus* o *PTEq-X* en los sonidos principales para darle espacio y definición a los sonidos y evitar enmascaramientos.

Se agruparon los *tracks* en diferentes buses; bajos, percusiones, leads, voces y sintetizadores acompañantes. Esto se hizo para poder usar efectos dinámicos, de distorsión, tiempo y espacio en los buses, logrando un sonido más congruente entre estos mismos.

Con los efectos dinámicos se buscó comprimir fuertemente los sonidos, buscando más *sustain* en los sonidos principales para llevarlos al frente en la mezcla. Para los leads se usó el *OTT* de *Xfert Records*, efecto de compresión multibanda *upward*, para darle más ataque a sus

transientes, y para los bajos, la percusión y el resto de los instrumentos armónicos, los compresores más utilizados fueron *TDR Kotlnikov*, *Teletronix LA-2A*, y *el FabFilter PRO-C 2*.

El efecto quizás más importante en las mezclas fue la distorsión, donde se usaron diferentes *plug-ins* para dar colores agresivos y estridentes, lo cual es una sonoridad característica del subgénero. Se usó *Decapitator* y *DevilLoc de SoundToys*, *CamelPhat de Camel Audio*, *Saturn de Fab Filter* y otros *VST* nativos del *D.A.W.* Usando estos procesadores, se lograron efectos de *fuzz*, *bitcrusher*, *overdrive*, saturación, *clipping*, distorsión de cinta, entre otros.

Para darle espacialidad a los sonidos se usaron diferentes delays y reverberaciones, entre estos los procesadores de los fabricantes *Valhalla* y el *EchoBoy de SoundToys*. A su vez, fue necesario hacer muchas automatizaciones de estos envíos para darle “movimiento” a los tracks, principalmente en el clímax se usó un *sidechain* fuerte con los leads, para comprimir la reverberación cuando estos suenan y dejar salir el efecto de la reverberación en los espacios entre las notas.

Fue necesario usar *KickStart 2.0* para la mayoría de los sonidos del clímax. Este *plug-in* cumple la función de automatizar el volumen para que este se baje en la primera semicorchea de cada tiempo, dándole espacio al bombo para que pegue solo y esto genere una sensación que se conoce como *pumping*. Se hicieron automatizaciones finales de panning, volúmenes, filtros y de otros efectos para terminar las mezclas.

Con la masterización de cada canción se buscó darle un balance tonal al EP y se trataron de nivelar los volúmenes percibidos, siendo alrededor de -7.5 dB LUFS. El orden de la cadena de efectos fue el siguiente: ecualizadores, compresores, efectos de imagen estéreo y limitadores. El

proceso se llevó a cabo empezando por el último efecto en la cadena, la limitación, buscando asemejar el sonido a la mezcla, añadir amplitud y conservar sus dinámicas con los demás efectos. Los *plug-ins* más usados fueron de *PRO-Q 3*, *PRO-C 2* y *PRO-L 2 de FabFilter*; *Ozone Imager 9* de *iZotope* y otros ecualizadores ya mencionados anteriormente, seleccionados por el dominio y la comodidad personal que ofrecen en el proceso de producción.

RESULTADOS

Luego de realizar el proceso de investigación y creación evidenciado en el presente proyecto, fue posible la conformación del EP *Give it a Try*.

El proceso de producción del EP llegó a resultados acertados, logrando exitosamente la aplicación de progresiones que hacen uso de la armonía agregada en las canciones de *future house* sin que estas pierdan su estética. Las cuatro pistas del EP mantienen el rango de *bpm* usual del subgénero, los bajos elásticos, la misma estructura, las percusiones enérgicas y los leads característicos, añadiéndoles las respectivas extensiones a sus acordes y así dándoles más riqueza armónica.

Mediante la mezcla y el máster se logró tener claridad en las frecuencias altas y profundidad en los bajos, buscando que se trasladen bien en equipos de sonido de clubes o festivales.

El nombre del EP, '*Give it a Try*', salió del nombre de la primera pieza, pero, a diferencia del mensaje de la letra de esta canción, el nombre expresa la intención de intentar arriesgarse en la composición y producción y encontrar sonoridades diferentes. La **Tabla 1** a continuación, muestra la información del EP junto a una casilla que evidencia los referentes empleados para cada obra.

Tabla 1*Tabla de información del EP*

Número	Nombre	Duración	bpm	Referencia	Progresión Armónica
1	<i>Give it a Try</i>	3:02	128	Don't Worry (feat. Aloe Blacc) - Mesto	G#m7 – Fm7 – EMaj7 – C#m – F# (9) – G#m (11)
2	<i>Running Back</i>	3:18	128	Collide – Adrian Fyrla, Tom Westy, R3JECTED	EbMaj7 – F (13) – Dm7 – Gm7
3	<i>Morning Lights</i>	2:49	128	Voices (feat TZAR) - Brooks, KSHMR	F (9) – Dm7 (11) – Am7 – G (9)
4	<i>Hearts Go Dun</i>	2:46	128	Ritual (Jonas Aden Remix) - Tiesto, Jonas Blue, Rita Ora, Jonas Aden	G#m (11) – F# (11) – D#m7 – EMaj7

Tabla 2*Tabla de créditos*

Nombre	Composición	Producción	Ingeniero de Grabación	Cantante	Mezcla	Máster
<i>Give it a Try</i>	Lorenzo Vélez	Lorenzo Vélez	Lorenzo Vélez	Paula Jaramillo	Lorenzo Vélez	Lorenzo Vélez
<i>Running Back</i>	Lorenzo Vélez	Lorenzo Vélez	Lorenzo Vélez	N/A	Lorenzo Vélez	Lorenzo Vélez
<i>Morning Lights</i>	Lorenzo Vélez	Lorenzo Vélez	Lorenzo Vélez	Verónica Escobar	Lorenzo Vélez	Lorenzo Vélez
<i>Hearts Go Dun</i>	Lorenzo Vélez	Lorenzo Vélez	N/A	N/A	Lorenzo Vélez	Lorenzo Vélez

Nota. Elaboración propia.

CONCLUSIONES

Considerando la investigación previa y los resultados obtenidos mediante el desarrollo del proyecto, se puede afirmar que es posible incorporar armonía agregada en la producción de canciones de *future house* sin perder el estilo del subgénero, siempre y cuando se mantengan los mismos sonidos y estructuras utilizados y que las notas permanezcan dentro de la armonía tonal. Sumado a esto, en el transcurso del proceso creativo, se descubrieron otras características, las cuales, a pesar de tener mucha relevancia con el sonido final de la pieza, no se mencionan habitualmente cuando se habla del subgénero. Un primer hallazgo que arroja este proceso tiene que ver con la composición de los bajos, los cuales usualmente deben tocar las fundamentales de los acordes en el clímax, impidiendo perder el foco de cada grado que suena en cada instante. Asimismo, se evitó incluir las extensiones de los acordes en estas secciones con el fin de llenar el espacio frecuencial únicamente con las triadas y la energía de las percusiones.

A su vez, un hallazgo adicional que se detectó durante este proyecto tiene que ver con el número de voces en los acordes. En una de las composiciones, se intentó usar acordes de cinco voces, sin embargo, debido a la densidad armónica, esto causó que se saliera del estilo comercial o “*pop*” que caracteriza este tipo de música, de manera que se dejó de tener en cuenta y esto estableció en el proyecto un límite compositivo entre el uso de la armonía agregada en el *EDM*. Por ende, los acordes usados se escribieron a cuatro voces, utilizando en su mayoría séptimas, novenas y oncenas individualmente por cada acorde, buscando así, que no se volvieran difusas las notas características de los acordes.

Además de estos hallazgos, es crucial resaltar el valor añadido que proporcionaron los videos de los referentes artísticos mencionados anteriormente, donde explican cómo hicieron las

respectivas canciones. La visualización de estos recursos audiovisuales permitió no solo ver, sino también escuchar los resultados del paso a paso de las producciones de estos artistas profesionales, dando el ejemplo perfecto del rol del productor como compositor, ingeniero de mezcla y de máster.

BIBLIOGRAFÍA

Mark Levine. (1995). The Jazz Theory Book.

Caparrini López, A., & Pérez Molina, L. (2017). Clasificador de subgéneros de música electrónica. Universidad Complutense Madrid.

Arango, JJ. (2017). Más Allá de Do y Segunda de Do. Fondo Editorial ITM

Saunders, J. (2007). House Music The Real Story. SandlerComm.

Tadych, O. (2022). The Production Techniques of Two House Music Subgenres Used in Theory and Practice (Doctoral dissertation, Middle Tennessee State University).

Recording Arts Canada (2020). Evolution of Future House. RecordingArts.

<https://recordingarts.com/record/evolution-of-house-music/future-house/>

Snoman, R. (2012). The dance music manual: Tools, toys and techniques. CRC Press.

López-Cano, R., & San Cristóbal, Ú. (2014). Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos, 1.

AM Aravena. (2020). ¿Influencia del jazz? Revista Musical Chilena

Brooks. (2018). Brooks Masterclass at Dancefair 2017(making of Brooks & GRX – Boomerang).

[Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=JTJwR125DGO&t=1019s>

Mesto. (2020). how i made 'looking back' [spinnin' records]. [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=ulTCCiGIAG8&t=374s>

Spinnin' Talent Pool. (2020). Making Of Mesto – Don't Worry (feat. Aloe Blacc) | Track Breakdown. [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=P5DMYrk2pxQ&t=247s>

CURBI. (2022). BREAKDOWN OF HOW I MADE 'LOOSING SLEEP' WITH HELEN [ep. 8]. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=HwoywAZS2xM>

CURBI. (2021). HOW I MADE 'SEEING IS BELIEVING' IN FL STUDIO [ep. 6]. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=LkoANiiWKMM&t=146s>

Roads, C. (2015). Composing Electronic Music: A New Aesthetic. Oxford University Press.

Moorefield, V. (2005). The Producer as Composer: Shaping the Sounds of Popular Music. MIT Press.

Mesto. (2020). Looking Back. Spinnin' Records.

Mesto, Aloe Blacc. (2019). Don't Worry. Spinnin' Records.

Curbi, Jess Ball. (2020). Lied To. Spinnin' Records.

Curbi. (2021). Seeing Is Believing. STMPD RCRDS B.V.

Curbi. (2022). Losing Sleep. Tomorrowland Music

AdrianFyrla, Tom Westy, R3JECTED. (2021). Generation HEX / HEXAGON

Brooks, KSHMR, Tzar. (2020). Voices (feat. TZAR). Dharma

Tiesto, Jonas Blue, Rita Ora, Jonas Aden. (2019). Ritual – Jonas Aden Remix. Musical Freedom Label Ltd