



Caminos: produciendo tu música en casa.

Autor:

Karen Barraza Díaz

**Trabajo de grado presentado como prerrequisito para optar el título de Maestro en
Música**

Director:

Mg. Juan Manuel Díaz Oñoro

Facultad de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades

Programa de Música

Barranquilla

2026

Caminos: produciendo tu música en casa.

Autor:

Karen Barraza Díaz

Trabajo de grado presentado como prerequisite para optar el título de Maestro en Música

Director:

Mg. Juan Manuel Díaz Oñoro

Facultad de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades

Programa de Música

Barranquilla

2026

Nota de aceptación

Presidente del jurado

Jurado

Jurado

Barranquilla, _____ 2026

Agradecimientos

Quiero aprovechar esta oportunidad para agradecer y dedicar este EP y este trabajo, principalmente a mi familia, a mis padres, a mis hermanas, a mi esposo, y en especial a mi hijo Jose H por el aguante de tener una mamá artista, y sobre todo por acompañarme en cada proceso, proyecto artístico que he emprendido como lo es este EP que marca para mí un antes y un después en mi ejercicio musical.

Agradecimiento especial a los músicos, como Jose Reb que me regalaron de su tiempo para ser parte de este camino, por ayudarme a producir, por grabar, y por sostenerme desde su arte.

Agradecimientos especiales a la Corporación Universitaria Reformada, a mis docentes, colegas, equipo directivo y administrativo por permitirme desarrollarme profesionalmente y creer en mi potencial. No tengo si no palabras de agradecimiento a todos y todas que desde sus orillas han contribuido en mi formación. A quienes han sido oídos para escuchar y también me han dado palabras de aliento. A quienes han escuchado el álbum y se han identificado con él, a quienes lo han atesorado en su playlist. Este EP es para ustedes. Gracias.

Resumen

Caminos es un proyecto musical que surge de la experiencia personal de la artista componiendo, grabando y produciendo un EP desde casa, convertido en objeto de estudio académico para reflexionar sobre los procesos creativos y técnicos de la autoproducción. Una manera de comprender como una artista puede desarrollar su propia música en un entorno casero. Este trabajo se basa en un enfoque de investigación artística aplicada con orientación auto etnográfica donde se analiza el proceso creativo como fuente de conocimiento, poniendo la experiencia personal como territorio propio para la reflexión académica. El resultado es un EP de seis canciones titulado *Caminos*.

Palabras clave: producción, homestudio, EP, música en casa

Abstract

"Caminos" is a musical project that stems from the artists' personal experience of composing, recording, and producing an EP from home, which has been turned into an academic case study to reflect on the creative and technical processes of self-production. It is a way of understanding how an artist can develop their own music in a home environment. This work is based on an applied artistic research approach with an autoethnographic orientation, where the creative process is analyzed as a source of knowledge, positioning personal experience as a valid territory for academic reflection. The result is a six-song EP titled "Caminos."

Keywords: production, homestudio, EP, music at home.

Tabla de contenido

Resumen	5
Abstract.....	5
Introducción	9
Marco teórico.....	11
Herramientas de Producción / DAWs	11
La producción musical.....	15
Home Studio.....	18
Metodología	25
Tipo y Diseño de Investigación.....	25
Población y Muestra.....	26
Técnica de recolección de información.....	27
<i>Registro del proceso.....</i>	<i>27</i>
<i>Documentación audiovisual.....</i>	<i>27</i>
<i>Análisis de Resultados.....</i>	<i>27</i>
Procedimiento	28
Discusión	29
Generalidades	29
<i>Preproducción.....</i>	<i>29</i>
<i>Producción</i>	<i>29</i>
<i>Postproducción</i>	<i>30</i>

Procesos de preproducción, producción y post producción del EP Caminos de la	
artista Kiki Barraza	32
<i>15 poemas.....</i>	<i>32</i>
<i>Aquí estoy yo</i>	<i>34</i>
<i>Caminos</i>	<i>37</i>
<i>Cuando pienso en ti.....</i>	<i>39</i>
<i>Mariposas de colores</i>	<i>41</i>
<i>Qué bonita.....</i>	<i>43</i>
.....	46
Reflexión	47
Referencias bibliográficas	50
Anexos	53
Anexo 1. Registro del proceso	53
Anexo 2. Declaración de obra Sayco.....	59
Anexo 3. Partituras.....	65

Tabla de figuras

Figura 1	31
Figura 2	31
Figura 3	34
Figura 4.	36
Figura 5.	39
Figura 6.	41
Figura 7.	43
Figura 8.	45
Figura 9.	46
Figura 10.	49

Introducción

La música a lo largo de la historia ha estado profundamente ligada a los contextos sociales y políticos de cada época. En el siglo XXI, el acceso a nuevas tecnologías ha transformado las formas de creación y producción musical, permitiendo que artistas independientes puedan realizar proyectos de manera autónoma sin depender de grandes estudios de grabación o disqueras. Este fenómeno ha dado lugar a la democratización de la música, en la que la voz individual encuentra caminos para expresarse.

En este marco surge *Caminos*, un proyecto musical que se convierte en objeto de estudio académico al documentar la experiencia de componer, grabar y producir un EP desde casa. El trabajo busca reflexionar sobre los procesos creativos y técnicos de la autoproducción, demostrando la factibilidad y relevancia de la música independiente como campo de investigación y creación. Este trabajo está dividido en tres partes, que fueron los tres procesos aplicados para el desarrollo del EP, preproducción, producción y post producción.

Este trabajo está planteado desde un enfoque de investigación artística aplicada, donde se observa y analiza el proceso creativo de la obra para generar así conocimiento a partir de la propia experiencia, para dar como resultado un EP grabado en casa con herramientas asequibles para cualquier músico independiente.

El propósito central de este estudio es analizar de manera reflexiva las decisiones creativas, técnicas y estéticas tomadas durante la producción del EP *Caminos* en un entorno doméstico, y evaluar de qué manera dichas decisiones inciden en el resultado sonoro final. Para ello, el análisis se estructura en torno a tres ejes: (1) las decisiones de arreglo a instrumentación de cada canción; (2) el papel de las herramientas tecnológicas del Home Studio como

mediadores del proceso creativo; (3) la reflexión sobre el aprendizaje situado que emerge de la práctica artística autodirigida. De este modo, el documento trasciende la descripción del proceso para proponer una lectura analítica de la autoproducción musical en el contexto del Caribe colombiano.

Este trabajo consta de dos partes: una primera parte titulada Generalidades donde la artista da contexto de los tres procesos en la producción del EP completo: preproducción, producción y post producción y la segunda parte narra cada uno de estos procesos por canción, es decir, haciendo una descripción individual de cada canción que conforma el EP Caminos. En cada sección se articulan tanto la descripción del proceso como el análisis de las decisiones creativas, evidenciando de qué manera las condiciones del entorno doméstico moldean el resultado artístico.

Marco teórico

Herramientas de Producción / DAWs

El origen de *Logic pro* se remonta a mediados de la década de 1980 cuando la empresa alemana C-Lab desarrolló un programa de secuenciación musical para la computadora Commodore 64 denominado *Supertrack*. Este producto inicial evolucionó hasta convertirse en software *Creator*, a herramienta pionera que permitía a los músicos programar secuencias MIDI con gran flexibilidad en el entorno informático de la época (Logic for dummies, 2023, p.07).

Poco después, el equipo de C-lab amplió las funciones de *Creator* incorporando un sistema de notación musical, lo que dio origen al programa *Notator*. Este nuevo software ganó popularidad entre los usuarios de Atari ST, un ordenador muy utilizado en los estudios de música a finales de los años ochenta por su capacidad de sincronización MIDI y su estabilidad operativa (Logic for dummies, 2023, p.07) Con el tiempo, las versiones mejoradas como Notator SL, introdujeron multitarea y una mayor compatibilidad con diferentes configuraciones de hardware musical.

En 1993, los desarrolladores de C-lab formaron la empresa Emagic y reescribieron el código de *Notator*, dando un lugar a *Notator Logic*, posteriormente conociendo simplemente como *Logic*. Este programa conservó la filosofía anterior, pero introdujo una interfaz más avanzada, integrando de forma nativa las funciones de secuenciador y notación, y expandiendo sus capacidades hacia la edición digital de audio.

Durante la década de los noventa, *Logic* consolidó su posición como una de las estaciones de trabajo de audio digital (DAW) más potentes y flexibles del mercado. Aunque inicialmente funcionaba en plataformas Atari, Macintosh y Windows, el rubo del software cambió

radicalmente en 2002, cuando Apple Inc. Adquirió Emagic Tras la compra Apple anunció la discontinuación de las versiones para Windows, concentrando el desarrollo exclusivamente en el entorno MacOS. (Logic for dummies 2023, p.07). Esta decisión marcó un punto de inflexión en la historia del programa, que pasaría a integrarse completamente dentro del ecosistema Apple y a posicionarse como una herramienta profesional de producción musical de referencial mundial.

De esta forma, el que comenzó como un secuenciador MIDI para computadoras domésticas terminó convirtiéndose en una plataforma integral de composición, grabación, edición y mezcla digital. La evolución de *Logic Pro* refleja, así, la transición tecnológica de la música computarizada desde los sistemas analógicos de 8 bits hacia complejas estaciones digitales que dominan la producción musical contemporánea.

Entonces podemos decir que Logic Pro es una estación de trabajo de audio digital (*DAW*, *digital Audio workstation*) desarrollado por la empresa Apple, es considerada una herramienta profesional que integra creación musical, grabación, edición, mezcla y masterización. Si bien solo está disponible para macOS es una solución integral que permite hacer todas las partes del proceso musical. (Logic for dummies 2023, p.10).

La producción musical contemporánea se sustenta en el desarrollo de las estaciones de trabajo de audio digital (DAW), plataformas que integran grabación, edición, secuenciación, mezcla y masterización en un solo entorno. Como señala Théberge (1997), la aparición de instrumentos electrónicos y software de composición transformó la relación entre el músico, la tecnología y el mercado, abriendo posibilidades de creación que antes estaban reservadas exclusivamente a estudios profesionales de alto costo (p. 15-17). Esta transformación representó un punto de quiebre en la historia de la producción musical, al democratizar el acceso a herramientas antes disponibles solo en entornos industriales.

Rumsey (2012) señala que las DAWs han reemplazado progresivamente los equipos de cinta y las consolas analógicas en la mayoría de los contextos de producción contemporáneos, al ofrecer mayor flexibilidad, precisión y posibilidades de edición no destructiva (p. 112-115). En el mercado actual coexisten múltiples plataformas Pro-Tools, Ableton Live, FL Studio, GarageBand, Cubase, Reaper, entre otras, cada una con enfoques y fortalezas particulares según el tipo de proyecto y el perfil del productor.

Uno de los pilares tecnológicos que hizo posible este ecosistema es el protocolo MIDI (Musical Instrument Digital Interface). Como documenta Huber (2012), el MIDI no transmite audio sino instrucciones numéricas que permiten controlar sintetizadores, samplers y otros dispositivos, abriendo la puerta a la composición y producción sin necesidad de grabar instrumentos en tiempo real (p. 3-7). Esta capacidad transformó radicalmente el proceso compositivo al permitir que un músico construya arreglos completos desde su computador, combinando sonidos de distintas fuentes y modificando cada parámetro con precisión milimétrica.

Collins (2020) ubica el surgimiento de las DAWs dentro de la historia de la música por computadora, con raíces en los experimentos académicos de los años cincuenta y sesenta. Para los años noventa, la convergencia entre el aumento de la capacidad de procesamiento de los computadores personales y la reducción de costos del hardware permitió que estas herramientas migraran de los laboratorios universitarios hacia los estudios caseros y los proyectos de músicos independientes (p. 45-50). Esta democratización tecnológica transformó estructuralmente la cadena productiva musical.

En el proceso de producción, la mezcla es una etapa crítica que las DAWs han hecho accesible para músicos sin formación técnica especializada. Izhaki (2017) describe la mezcla

como el proceso mediante el cual se equilibran, procesan y posicionan en el espacio estéreo todos los elementos de una grabación para crear una experiencia sonora coherente y expresiva (p. 5-8). Gibson (2005) complementa esta definición al enfatizar que la mezcla no es un proceso exclusivamente técnico, sino que implica decisiones estéticas sobre profundidad, textura y narrativa sonora que definen el carácter de una obra (p. 1-5).

La masterización, etapa final del proceso de producción, es definida por Katz (2015) como el proceso de optimizar el material mezclado para su reproducción en distintos medios y plataformas, garantizando niveles adecuados de volumen, rango dinámico y balance espectral (p. 1-4). Asimismo, el diseño del espacio físico de grabación incide directamente en la calidad del resultado sonoro. White (2006) desarrolla los principios fundamentales del tratamiento acústico para estudios domésticos, señalando que el control del sonido reflejado y la reducción de resonancias no deseadas son factores determinantes en la captura del audio (p. 10-15).

Savage (2011) agrega que el dominio de la grabación digital no radica únicamente en el conocimiento técnico de las herramientas, sino en la capacidad de tomar decisiones creativas: elegir el micrófono adecuado, determinar la posición de captación y construir el espacio sonoro de cada instrumento son actos que combinan criterio artístico y competencia técnica (p. 5-10). En este sentido, el dominio de las DAWs y las herramientas asociadas constituye hoy una competencia fundamental para el músico-productor independiente.

La revisión anterior evidencia que las DAWs no son simple herramientas técnicas, sino mediadores creativos que condicionan las posibilidades expresivas del productor. En el caso del EP Caminos, Logic Pro se convierte en el entorno donde confluyen la composición, la grabación y la mezcla, posibilitando la toma de decisiones estéticas desde un espacio doméstico y con

recursos accesibles. Esta comprensión es central para analizar cómo las características del software modelan el sonido resultante de cada canción.

La producción musical

El concepto de producción musical ha generado muchas confusiones durante los últimos años, en los que las líneas divisorias de roles y tareas que se deben llevar a cabo comenzaron a desintegrarse gracias al avance de la tecnología. En un comienzo existía el músico que toca el instrumento, el técnico de grabación, un ingeniero de mezcla y un productor musical que coordinaba todo el proceso. (Arena H. F 2008 p. 48). Según Meining Cheung Ruiz y Luis Pérez Valero (2020), la producción musical, es el área donde se aplica e integra los conocimientos musicales con la tecnología musical (p.13-14). Según Arena H. F las computadoras permiten controlar todos los aspectos de la producción musical, por lo que quien puede dominar una computadora (y tiene los conocimientos necesarios) logra llevar a cabo todas las tareas y roles. Esa persona sin lugar a duda tiene la posibilidad de producir música.

Se puede decir de manera sencilla que la producción musical es el proceso integral mediante el cual una idea sonora se transforma en una obra terminada, lista para ser difundida y consumida por el público. Este proceso abarca múltiples etapas, composición, arreglos, grabación, edición, mezcla y masterización, en las cuales confluyen tanto la creatividad artística como el conocimiento técnico (Ruiz y Valero, 2020, p. 16). Es el campo que articula la creación artística con la ingeniería de sonido, la gestión cultural y las nuevas industrias creativas. La producción musical no solo implica el dominio técnico del audio, sino también la comprensión de su impacto social y económico dentro de la industria cultural contemporánea. Desde los grandes estudios hasta los entornos domésticos, el productor es quien articula los saberes del

arte, la tecnología y la gestión, definiendo el carácter sonoro de las obras. En América Latina, esta figura ha evolucionado con la democratización digital, el auge de los *Home Studios* y la aparición de nuevas plataformas de distribución, lo que ha permitido a más artistas producir, grabar y difundir sus propias creaciones con independencia y creatividad (Ruiz y Valero, 2020 p. 16).

En suma, la producción musical contemporánea es tanto un oficio como una práctica creativa interdisciplinaria que une la sensibilidad artística con la precisión técnica. Su estudio permite comprender cómo las músicas, desde lo popular hasta lo académico, se adaptan, transforman y dialogan con el mundo global a través del sonido.

La producción musical como campo de estudio ha sido abordada desde diversas perspectivas que van más allá de lo puramente técnico. Burgess (2013) plantea que el productor musical es una figura central en la configuración estética de una obra, cuya función ha evolucionado desde la de un simple coordinador técnico hacia la de un autor creativo con voz propia dentro del proceso de grabación (p. 1-5). Esta redefinición del rol del productor refleja los profundos cambios tecnológicos y culturales que ha experimentado la industria musical en las últimas décadas.

Desde una perspectiva sociológica, Hesmondhalgh (2013) analiza la producción musical como parte de las industrias culturales, sistemas complejos en los que las lógicas económicas, las prácticas creativas y las relaciones de poder se articulan de manera particular (p. 3-8). Para el autor, comprender la producción musical implica considerar no solo el proceso técnico de creación de una obra, sino también las condiciones institucionales, económicas y culturales en las que ese proceso tiene lugar. En la misma línea, Negus (1999) estudia cómo los géneros

musicales funcionan como marcos organizativos dentro de las industrias culturales, estructurando tanto la producción como el consumo de música (p. 14-18).

Owsinski (2013) ofrece una descripción detallada de los roles y responsabilidades del productor musical contemporáneo, señalando que este debe dominar tanto los aspectos técnicos de la grabación y la mezcla como los aspectos relacionales y comunicativos del trabajo con artistas y técnicos (p. 2-6). Rumsey y McCormick (2014) complementan esta perspectiva al describir los fundamentos técnicos del sonido y la grabación, subrayando que el conocimiento de la acústica, el procesamiento de señal y los sistemas de monitorización son indispensables para una producción de calidad (p. 1-5).

Zagorski-Thomas (2014) propone una musicología de la producción discográfica que examina cómo las decisiones tomadas en el estudio de grabación moldean el significado musical de las obras. Para el autor, elementos como la reverberación, la compresión dinámica y el balance entre pistas no son simples parámetros técnicos sino recursos expresivos con implicaciones musicales y culturales profundas (p. 1-6). Manning (2013) aporta una perspectiva histórica al trazar la evolución de la música electrónica y por computadora, mostrando cómo los avances tecnológicos han redefinido continuamente las posibilidades y los límites de la creación sonora (p. 1-8).

Finalmente, Senior (2011) aborda los desafíos específicos de la mezcla en contextos de producción con recursos limitados, argumentando que el conocimiento profundo de la acústica del espacio y el uso inteligente del procesamiento digital permiten obtener resultados profesionales incluso en entornos no ideales (p. 1-6). Estas perspectivas en conjunto confirman que la producción musical es un campo interdisciplinario donde convergen la técnica, la estética, la tecnología y la gestión cultural.

Los aportes de estos autores permiten situar la producción del EP Caminos no como un proceso técnico aislado, sino como una práctica interdisciplinaria en la que las decisiones sonoras están atravesadas por la identidad artística, las condiciones del entorno y las posibilidades tecnológicas disponibles. Esta comprensión articula el fundamento teórico desde el cual se analizan las decisiones creativas del EP: cada elección de instrumento, timbre o tratamiento de voz responde tanto a una intención estética como a las posibilidades y limitaciones del estudio casero.

Home Studio

El desarrollo tecnológico de las últimas décadas ha transformado radicalmente las dinámicas de la creación musical. En América Latina, el surgimiento del *Home Studio*, o estudio casero ha permitido a las nuevas generaciones de artistas producir, grabar y distribuir su música de manera independiente, fuera de los circuitos industriales tradicionales. Según Toval-Gajardo & Schumacher Ratti, 2023 (p. 154-157), la masificación de herramientas digitales accesibles ha impulsado a muchos músicos a crear desde sus hogares, configurando nuevas formas de vida y subjetividades en torno a la práctica musical, es por esto, que los autores consideran que los espacios domésticos no solo representan una alternativa económica ante la falta de infraestructura profesional, sino también un territorio de autonomía creativa, donde los artistas integran sus contextos culturales, identidades locales y narrativas personales en el proceso de producción.

La expansión de los *Home Studios* en países como Chile, Colombia, México responde, además, a un fenómeno de **democratización tecnológica**: la posibilidad de acceder a software de grabación, interfaces de audio y micrófonos de bajo costo ha permitido que la producción musical deje de ser un privilegio de grandes sellos o estudios, sin embargo, se puede decir que

aún no existe en estas prácticas estabilidad económica para quien produce. (Toval-Gajardo & Schumacher Ratti, 2023 p. 158-159)

Durante y después de pandemia, este modelo se consolidó como una práctica cultural significativa, posibilitando la continuidad creativa y el fortalecimiento de redes colaborativas locales. (Rodríguez Reinoso, 2021; Toval-Gajardo & Schumacher Ratti, 2023, pp. 159–160). De este modo, *Home Studio* se convierte en un espacio simbólico donde confluyen lo técnico y lo íntimo, lo colectivo y lo individual, reflejando la manera en que los músicos latinoamericanos reconfiguran la relación entre arte, tecnología y territorio, este fenómeno también nos ha llevado al camino de la autoproducción musical como una práctica entre artistas latinoamericanos, una manifestación del cambio cultural y tecnológico en la creación artística. (Toval-Gajardo & Schumacher Ratti, 2023, pp. 154). Podríamos decir que la autoproducción es la capacidad del músico para gestionar todo el proceso creativo, desde la composición hasta la distribución. La expansión de los *Home Studios*, y la accesibilidad a herramientas digitales como Logic Pro (entre otras) han permitido que los artistas latinoamericanos transformen sus hogares en espacios de experimentación sonora y producción profesional.

Como señalan López-Cano y San Cristóbal (2014 p. 17-19), en el ámbito de la investigación artística, la práctica misma se convierte en fuente de conocimiento: el artista reflexiona críticamente sobre su proceso creativo y su contexto. En este sentido, la autoproducción representa una forma de resistencia y autonomía dentro de un ecosistema global dominado por grandes sellos y plataformas digitales.

Productores y músicos independientes integran sonoridades locales, ritmos afrocaribeños, andinos o urbanos, con técnicas contemporáneas de grabación y mezcla, girando obras que dialogan entre lo tradicional y lo moderno. Además, el acceso a tecnologías portátiles y software

de bajo costo que ha permitido descentralizar la producción musical, abriendo espacios de creación en comunidades antes excluidas del circuito profesional. También implica una nueva lógica de sostenibilidad, los artistas se convierten en gestores de sus propios proyectos, establecen redes de colaboración y diseñan estrategias de circulación digital. En este marco el productor independiente asume un rol híbrido entre creador, técnico y emprendedor cultural. Esta figura encarna en la convergencia entre arte, tecnología y gestión, y refleja una tendencia global que en América Latina se enriquece con narrativas locales, perspectivas decoloniales y una fuerte vocación comunitaria. Si bien hay herramientas que hacen posible una producción independiente, la organización del proceso de producción musical es una tarea bastante complicada que requiere tiempo, dedicación y, por sobre todas las cosas experiencia. Hay que definir tareas que se van a llevar a cabo (mapa de la canción, grabación de bases, arreglos, mezclas, mastering etc.) (Arena H. F 2008 p. 53-54).

El fenómeno del *Home Studio* y la *autoproducción musical*, no solo ha transformado los modos de crear, sino también las formas de investigar y reflexionar sobre la práctica artística. En la actualidad, el músico que produce desde su propio entorno doméstico se convierte, de manera inherente en un investigador de su propio proceso creativo: experimenta, registra, analiza y evalúa los resultados de su práctica en tiempo real. Tal y como lo señalan Lopez-Cano y San Cristóbal (2014), la investigación artística se sustenta en la idea de que el conocimiento puede emerger directamente de la experiencia creativa, cuando esta se somete a un proceso consciente de análisis y documentación.

El *Home Studio* entendido como laboratorio personal, ofrece un espacio idóneo para este tipo de investigación: allí convergen la exploración técnica, la búsqueda estética y la reflexión teórica. (Toval-Gajardo & Schumacher Ratti, 2023, pp. 154). En ese sentido la autoproducción

musical se convierte en una investigación artística donde la práctica no solo es el objeto de estudio, sino el medio mediante el cual se construye conocimiento. (López-Cano y San Cristóbal 2014 p. 47). Según López-Cano y San Cristóbal, podríamos decir que el músico-productor, al enfrentarse a desviaciones sobre grabación, mezcla, arreglos o narrativa sonora, desarrolla competencias críticas que amplían la comprensión del acto creativo. En América Latina, esta relación entre creación y conocimiento adquiere matices particulares. *El Home Studio* y la autoproducción son, al mismo tiempo, respuestas a contextos económicos desiguales y expresiones de autonomía cultural que permite a los artistas construir discursos propios, vinculando su entorno sociocultural con las posibilidades tecnológicas actuales. Así la investigación artística en música se redefine como un proceso situado: Investigar desde el territorio, desde la práctica y desde la experiencia personal.

En conclusión, la autoproducción musical y el *Home Studio* representan hoy un paradigma fundamental para la investigación artística contemporánea. Es decir, el conocimiento no se produce únicamente con observar o analizar la música, sino al vivirla, hacerla y reflexionarla en el acto mismo de crear.

La comprensión del fenómeno del Home Studio requiere examinar cómo este transforma las dinámicas de colaboración y distribución en la industria musical contemporánea. Watson (2015) argumenta que los espacios de producción musical, incluyendo los domésticos, no son entornos neutros sino territorios donde se negocian relaciones de poder, identidad y valor cultural (p. 1-5). El Home Studio no es una réplica empobrecida del estudio profesional, sino un espacio alternativo donde emergen estéticas y prácticas que responden a contextos culturales específicos.

Théberge (2004) introduce el concepto de “estudio red” para describir cómo las tecnologías digitales han deslocalizado la producción musical, permitiendo que músicos en

diferentes geografías colaboren de manera sincrónica o asincrónica. El estudio doméstico se convierte así en nodo de una red creativa más amplia que trasciende las limitaciones físicas del espacio (p. 759-763). Esta noción resulta fundamental para entender cómo el Home Studio articula procesos locales con redes de producción y distribución de alcance global.

Leyshon (2009) analiza el impacto del software de grabación en la transformación de la industria musical, describiendo cómo la proliferación de las DAWs contribuyó al declive de los estudios de grabación comerciales tradicionales. Para el autor, este proceso de democratización tecnológica tiene efectos ambivalentes: por un lado, amplía el acceso a la producción musical y por otro genera saturación de contenidos y nuevos desafíos en términos de visibilidad y sostenibilidad económica para los artistas independientes.

Bennett (2012) aporta una perspectiva centrada en la creatividad en contextos de restricción, argumentando que las limitaciones técnicas y presupuestarias del Home Studio no son necesariamente obstáculos sino detonantes de soluciones creativas e innovaciones estéticas. La restricción obliga al músico a explorar los límites de sus herramientas, a improvisar con el espacio disponible y a desarrollar un lenguaje propio surgido precisamente de esas condiciones particulares.

Prior (2018) examina la relación entre la tecnología digital y las prácticas musicales populares contemporáneas, argumentando que la producción en Home Studio ha dado lugar a nuevas formas de escucha, nuevas estéticas sonoras y nuevas comunidades de práctica alrededor del mundo (p. 20-25). Rodríguez Reinoso (2021) complementa esta visión desde el contexto latinoamericano, documentando cómo los entornos domésticos de producción han generado subculturas musicales específicas con estéticas propias, que dialogan con las tendencias globales, pero mantienen raíces locales.

La dimensión social de la producción en Home Studio ha sido explorada por Baym (2018), quien analiza las relaciones entre músicos y sus comunidades de oyentes en la era digital. Para la autora, los artistas independientes que producen desde sus hogares establecen vínculos más directos e íntimos con sus audiencias, mediados por plataformas digitales que les permiten compartir su proceso creativo en tiempo real.

En el plano económico, Hracs (2012) estudia el surgimiento de microindustrias creativas independientes en el ámbito de la música, señalando que los músicos que producen desde sus hogares deben asumir múltiples roles, creador, productor, distribuidor, gestor, para sobrevivir en un mercado altamente competitivo. Rogers (2013) complementa esta perspectiva al analizar cómo las plataformas de distribución digital han transformado las posibilidades de circulación de la música independiente, reduciendo las barreras de entrada, pero también fragmentando las fuentes de ingreso.

Waldron (2013) documenta cómo los contenidos generados por usuarios en plataformas digitales, tutoriales, grabaciones caseras, demostraciones de software, se han convertido en recursos de aprendizaje informal fundamentales para la nueva generación de músicos-productores. Este aprendizaje autodirigido, típico del ecosistema del Home Studio, contrasta con los modelos pedagógicos formales y plantea nuevas preguntas sobre cómo la academia puede dialogar con estas formas emergentes de construcción de conocimiento musical.

Finalmente, Bennett y Peterson (2004) aportan el concepto de escenas musicales para comprender cómo los músicos independientes construyen comunidades de práctica alrededor de géneros, estilos y territorios específicos. En el contexto latinoamericano, el Home Studio ha contribuido al fortalecimiento de escenas locales que encuentran en la producción doméstica un

vehículo para expresar identidades culturales situadas, vinculando tradición sonora local con herramientas digitales de alcance global.

En síntesis, el recorrido teórico aquí desarrollado establece tres pilares conceptuales sobre los que descansa el análisis de Caminos: las DAWs como infraestructura tecnológica de la creación, la producción musical como práctica interdisciplinaria, y el Home Studio como espacio de investigación artística. Estos tres conceptos se articulan en el análisis de cada canción del EP, evidenciando cómo el entorno doméstico activa formas específicas de toma de decisiones creativas y configura una identidad sonora propia, inseparable de las condiciones materiales y culturales en que se produce.

Metodología

Tipo y Diseño de Investigación

El presente proyecto, titulado *Caminos*, se desarrolla bajo el enfoque de la investigación artística aplicada con orientación autoetnográfica, siguiendo a los autores López-Cano y San Cristóbal (2014). Estos autores definen la investigación aplicada como aquella que genera conocimiento desde y a través de la práctica, integrando acción, reflexión y creación en un mismo proceso. En ese sentido *Caminos* no se limita a describir un fenómeno externo, sino que constituye una experiencia de producción musical en primera persona, donde la práctica misma es el principal método de indagación.

La investigación entonces se enmarca en el paradigma cualitativo, bajo una perspectiva performática y autoetnográfica. Desde la autoetnografía, la autora analiza su propio proceso creativo como fuente de conocimiento, reconociendo su experiencia personal como territorio legítimo para la reflexión académica. De esta manera, la vivencia del proceso de autoproducción musical en un *Home Studio* se convierte en un espacio de observación directa sobre los modos en que el artista contemporáneo gestiona la creación sonora desde su cotidianidad. El enfoque performativo, retoma el modelo de práctica-reflexión- práctica descrito por López-Cano y San Cristóbal (2014, p. 108), que concibe la práctica artística como un ciclo continuo donde cada acción genera una nueva comprensión que alimenta la siguiente etapa creativa. Este modelo permite que el proceso de composición, grabación y mezcla de *Caminos* funcione simultáneamente como campo de experimentación y objeto de análisis.

Corpus de análisis

El corpus del análisis de este trabajo está conformado por las seis canciones del EP *Caminos*, producidas en el marco de la música alternativa independiente colombiana. Dado que se trata de una investigación artística aplicada de corte autoetnográfico, el objeto de estudio no es una muestra estadística, sino la obra misma como fuente primaria de conocimiento situado.

Población y Muestra

La población objeto de esta investigación se enmarca en un conjunto de canciones de autoría propia susceptibles de ser producidas en el marco de un proceso de grabación independiente en un entorno casero (*home studio*).

La muestra está conformada por las seis canciones que integran el EP *Caminos*, todas de autoría de la investigadora, y producidas en un estudio casero ubicado en la ciudad de Barranquilla y Puerto Colombia. Estas piezas constituyen el corpus sobre el cual se desarrolló el proceso de producción musical objeto de análisis: desde la preproducción y arreglos, pasando por la grabación de voces e instrumentos, hasta la mezcla y masterización en entorno doméstico.

La selección de estas canciones no es aleatoria, sino intencional: representan una etapa creativa definida de la autora, e integran elementos del pop con expresiones del folclore caribe colombiano, como la cumbia y el fandango, lo que añade una dimensión de complejidad técnica y estética al proceso de producción independiente estudiado.

Técnica de recolección de información

Las estrategias principales usadas son: registro del proceso, diario reflexivo y documentación audiovisual. Todas estas están seleccionadas de acuerdo con lo que propone López-Cano y San Cristóbal (2014, p. 145-164).

Registro del proceso

En este apartado se expondrá la documentación técnica de la producción de *Caminos*: sesiones de grabación, configuración del software y diseño sonoro. Este material no solo respalda el proceso creativo, sino que constituye una fuente primaria para el análisis reflexivo posterior, en coherencia con el enfoque autoetnográfica de la investigación.

Documentación audiovisual

Fotografías, capturas, clips de trabajo del *Home Studio* que evidencian la interacción entre los recursos tecnológicos y la práctica musical.

Análisis de Resultados

A partir de este enfoque aplicado y autoetnográfica, el proyecto busca generar conocimiento situado sobre la producción de la música doméstica, entendiendo el *Home Studio* no solo como un espacio técnico, sino como un entorno de aprendizaje y autoconocimiento. Se espera que los resultados de *Caminos* contribuyan a visibilizar la figura del músico-productor independiente como investigador contemporáneo y a fortalecer las metodologías artísticas que vinculan creación, experiencia personal y reflexión crítica. El análisis de las decisiones creativas se realiza mediante la triangulación entre tres fuentes: el registro reflexivo de la artista durante el proceso, la documentación técnica de cada sesión de grabación y la escucha analítica del

producto sonoro final. Cada canción es examinada en función de cuatro dimensiones: (1) decisiones de arreglo e instrumentación; (2) tratamiento interpretativo de la voz; (3) proceso técnico en el Home Studio; y (4) coherencia estética con la propuesta global del EP.

Procedimiento

El procedimiento de esta investigación-creación se estructuró en tres fases principales:

Primero se definió el tipo de investigación que se realizaría, bajo qué enfoque, una vez decidido que sería investigación creación, se organizó la información, se buscaron las referencias que sustentarían la investigación. Como segundo, que se realizó fue la preproducción donde se estableció el plan de trabajo, una vez se tuvo la ruta se pasó a la fase de producción donde se ejecutó el plan de trabajo y por último la postproducción donde se obtuvo el resultado final. Cada una de ellas integró procesos técnicos y reflexivos propios de la autoproducción musical en un *Home Studio*, permitiendo documentar tanto las decisiones estéticas como las acciones sonoras que dieron forma al EP Caminos.

Siguiendo el enfoque performativo descrito por López-Cano y San Cristóbal (2014), estas fases no son lineales, sino que conforman un ciclo dinámico de práctica-reflexión-práctica, donde cada etapa alimenta a la siguiente y la contribuye a la comprensión de la obra desde adentro.

Discusión

Generalidades

Preproducción

La fase de preproducción consistió en la preparación conceptual y técnica del proyecto. A continuación, se describen las acciones que incluyeron: Definición estética y narrativa del EP Caminos, articulada desde la fusión entre el pop y los ritmos tradicionales del Caribe Colombiano (cumbia), y Selección del repertorio y elaboración de maquetas iniciales en Logic Pro X, utilizando instrumentos virtuales para bosquejar ideas melódicas, armónicas y rítmicas. También dentro de las canciones escritas por la artista se escogieron seis temas que serían los incluidos dentro del EP Caminos. Se escogieron: 15 poemas, Aquí estoy yo, Caminos, Cuando pienso en ti, Mariposas de colores y Qué bonita. También se trabajó un diseño de plan de trabajo, una vez escogidos los temas, se organizaron los tiempos de grabación, los requerimientos técnicos y las estrategias de registro de proceso. Después se hizo la adecuación del *Home Studio*, considerando tanto las condiciones acústicas del espacio como la disposición de los equipos necesarios.

Producción

La fase de producción correspondió al proceso de grabación de instrumentos y voces. Esta etapa integró procedimientos técnicos y performativos tales como: Configuración del sistema de grabación con interfaz de audio, micrófonos de condensador y monitoreo de referencia. Grabación de capas instrumentales (guitarra, ukelele, voces, percusiones) siguiendo un enfoque exploratorio que permitía múltiples tomas y variaciones interpretativas. Ajuste

continuo del espacio sonoro, incluyendo niveles de ganancia, ubicación del micrófono y control acústico artesanal. Esto también significó cambiar de espacio físico varias veces para evitar que el ruido externo se captara. Se usaron micrófonos SHURE SM57 y Audio-Technica AT4033, para la captura se usaron tarjetas de sonido Apogee y Universal Audio Apollo Twin X DUO. Registro audiovisual, de ciertas sesiones para capturar la dinámica interpretativa y las decisiones emergentes durante la grabación.

En esta fase, la autora experimentó con la construcción de la identidad sonora del proyecto, en diálogo con sus influencias caribeñas y con las posibilidades del estudio casero.

Postproducción

Abarcó la edición, mezcla y masterización del material grabado. Para esta fase, se incluyó: la edición del audio, limpieza de ruidos, alineación de pistas y selección de tomas según criterios estéticos y técnicos. Mezcla digital en logic pro X, utilizando procesamiento de ecualización, comprensión, reverberación y automatización para lograr un balance coherente entre los elementos modernos y ritmos tradicionales incorporados. Masterización, ajustando niveles globales, rango dinámico y espectro sonoro para asegurar la uniformidad entre los distintos temas del EP. Escucha crítica y revisión final, apoyada en el diario reflexivo y en las comparaciones entre distintas versiones de mezcla y máster. Para este último proceso la artista después de varios pruebas y ensayos decidió que para la masterización del EP era necesario enviarlo a una editora profesional, se optó por enviarlo a Ondatropica en la ciudad de Bogotá donde se realizó el máster final del EP. En esta etapa también se incorporó la imagen del EP, fue encargado al artista ilustrador local Luis Muñoz AKA hellotuktuk que supo interpretar las canciones del EP en un cover que logró recoger la escénica de la música.

Figura 1

Homestudio n°1



Nota: Foto tomada por: Jose Rebimbas, sesión de grabación: Cuando pienso en ti.

Figura 2

Homestudio n°2



Nota: Foto tomada por: Jose Rebimbas y Karen Barraza, sesión de grabación: Aquí estoy y 15 poemas.

En el siguiente apartado se explicará, por cada una de las canciones descritas, el proceso de pre, pro y postproducción.

Procesos de preproducción, producción y post producción del EP Caminos de la artista

Kiki Barraza

15 poemas

La primera obra compuesta para el *EP Caminos* fue **15 poemas**, una canción que surge en un momento de intensa carga emocional para la autora. Su origen se encuentra en una serie de catorce escritos previos, elaborados durante un proceso personal de separación en plena pandemia, cuando el aislamiento físico y afectivo intensificó la necesidad de traducir la experiencia íntima en lenguaje artístico. Aunque el contenido textual de la canción está marcado por el desamor y la vulnerabilidad emocional, la intensidad musical apunta a un sentido contrario: generar confort, contención y un espacio sonoro donde la melancolía no se convierte en derrota, sino en impulso para reconstruirse; un *abrazo sonoro*. Este contraste entre letra y música constituye uno de los ejes expresivos del tema, en el que la autora transforma el dolor en un acto creativo que la reafirma como sujeto artístico. Dentro del diseño musical del universo del EP-pop con influencias del caribe colombiano- *15 poemas* funciona como una especie de balada pop/ medio tiempo íntimo que abre la puerta a lo demás.

Arreglo e instrumentación. En la producción se consolida un arreglo centrado en la voz principal (portadora el relato confesional) y con timbres acústicos como ukelele y guitarra como sostén de la armonía y una batería y percusión suaves para no romper con la intimidad. La elección de timbres suaves refuerza la idea de que, aunque el texto habla de ruptura, el paisaje sonoro ofrece contención.

Trabajo interpretativo. La voz se graba buscando un registro cercano, casi diario hablado/cantado, sin exceso de virtuosismo, privilegiando la calidad del texto y la sinceridad emocional. Se explora matices en el estribillo donde “aquí Voy, aquí voy” funciona como gesto performativo de avanzar.

Proceso técnico y de *Home Studio*. Se hizo grabación por capas. Primero la guía de la voz y la armonía y luego la sobre grabación de detalles como coros, dobles de voz, arreglos de ukelele y guitarra y los efectos digitales de sonido que se asoman por toda la producción.

La compositora en cada una de estas fases trabajó de la mano del productor musical José Rebimbas que acompañó el proceso técnico y de arreglos del EP. La comunicación constante entre el productor y la compositora/autora y el trabajo conjunto en cada una de las sesiones permitió decidir tempo, densidad de arreglos y atmósfera general siendo el *Home Studio* el espacio de cocreación y no solo un recuso técnico: es donde se negociaron las emociones, la estética e identidad sonora.

En la fase de postproducción (edición, mezcla y máster) *15 poemas*, se termina de perfilar como pieza inaugural del EP. En edición, se hace limpieza de ruidos y respiraciones excesivas, pero conservando cierta naturalidad para no perder la sensación de “Confesión”. En la mezcla, la voz se colocó al frente del plano sonoro, con una *reverb* discreta que sugiere cercanía (como si se cantara en un espacio pequeño). El acompañamiento de cuerdas y percusiones se mezcló de forma que soporta y arropa, sin competir con el texto. Se buscó un balance cálido, coherente con el carácter de “consuelo”. En el máster se hicieron los ajustes de volumen y ecualización para que *15 poemas* funcione como track de apertura. Se cuidó la inteligibilidad de la voz y la calidez de las frecuencias medias reforzando la idea de intimidad.

En términos de investigación artística, la postproducción de *15 poemas* puede leerse como el momento en el que el material íntimo se vuelve público. El archivo emocional de la pandemia, pasado por el filtro técnico del *Home Studio*, se convierte en un objeto sonoro que inaugura el viaje de *Caminos*.

Desde una perspectiva analítica, *15 poemas* demuestra que elegir el mínimo instrumental indispensable, puede potenciar el impacto emocional de una pieza. La restricción técnica del Home Studio, lejos de presentar una limitación, se convierte en un recurso estético que refuerza la intimidad narrativa. El resultado sonoro evidencia que la coherencia entre la intención expresiva y las decisiones de producción constituye el principio articulador de la obra.

Figura 3

Sesiones de grabación



Nota: Fotografías por Jose Rebimbas y Karen Barraza Sesiones de grabación EP Caminos

Aquí estoy yo

Aquí estoy yo, se conceptualizó como un momento de afirmación y regreso dentro del recorrido emocional que abre el EP con *15 poemas*. Tras la introspección inicial de la primera canción, esta segunda pieza asume un tono de reconocimiento y auto presencia: *Aquí estoy yo*,

como título lo indica. En el *Home Studio* se montó la interfaz de audio, micrófono de condensador, monitoreo de referencia y tratamiento acústico (como en otras fases). Se estableció una sesión DAW donde se grabaron primero las pistas guía (armonía principal y luego voz) para luego añadir las capas del soporte.

Arreglos e instrumentación. Se incorporaron elementos que generan sensación de avance o movimiento, un patrón rítmico con el bajo (teclado digital atmosférico) que marca un compás constante que dan una sensación de amplitud. Aquí la fusión se da con el ritmo de cumbia que se presenta “copiando” en cierta forma el estilo del subgénero *cumbia rebajada* que se da en Monterrey México y que se caracteriza por tener un ritmo más lento. La canción se desarrolla con una base en batería y tambora y voz, el resto de la armonía se realizó de manera digital.

Trabajo interpretativo. La voz principal se abordó con la intención de proximidad, que el oyente sienta la presencia de la artista. Se experimentó con diferentes tomas buscando equilibrio entre claridad emocional y pulidez técnica. Dado el carácter más afirmativo de la canción, se exploró variaciones en la intensidad de la voz, juego de palabras, silencios entre fraseo y ligeras pausas para generar énfasis.

Proceso técnico y de *Home Studio*. Con el productor se colaboró en la elección del tempo, la densidad de los arreglos y la atmósfera en general. Se grabó por capas, primero fue la armonía que se hizo con MIDI, luego se grabaron las primeras percusiones y luego la voz. Se registraron niveles de ganancia entre la voz principal y los efectos sonoros. Uno de los desafíos

de este tema fueron los efectos creados por MIDI, la artista buscaba crear una atmósfera que donde la cumbia se mezclara de manera orgánica con cada uno de los sonidos diferentes a ella. Vale la pena mencionar que en esta sesión se cambió el lugar del *Home Studio* a otro espacio para grabar las percusiones. En *Aquí estoy yo* se le da protagonismo al tambor Alegre cuyos arreglos, interpretación y grabación fueron realizados por la tamborera Jenn Del Tambó sumando calidad sonora de la pieza y ampliando la obra a la colaboración con artistas locales.

Desde el análisis, *Aquí estoy yo* ilustra cómo la incorporación de una artista invitada amplía la paleta expresiva disponible en el Home Studio y genera tensión creativa productiva entre lo íntimo y lo colectivo. La interpretación de Jenn Del Tambó aporta una capa de significado y recontextualiza el discurso vocal de la artista principal, evidenciando que la colaboración, incluso dentro del entorno doméstico, es una herramienta compositiva de primer orden.

Figura 4.

Sesión de grabación con Jenn del Tambó.



Nota: Fotografías por Karen Barraza sesión de grabación Aquí estoy yo, artista Jenn Del Tambó.

Caminos

Caminos fue una de las primeras canciones escritas por la artista para este EP, desde el comienzo la artista sabía que el EP llevaría este nombre ya que hace alusión al camino recorrido que llevó precisamente a la producción de este EP. Esta canción fue escrita en un viaje a la Sierra Nevada de Santa Marta, inspirada en la montaña que toca el mar y curiosamente pensado principalmente como un Bambuco que luego se fusionó con el fandango en la base rítmica. Esta es una de las canciones más significativas del álbum ya que narra una búsqueda constante, que puede interpretarse como la búsqueda del amor romántico, pero que para la artista es más una metáfora de una búsqueda más profunda, la necesidad constante de pertenecer ya sea a lugares, espacios, músicas o incluso personas.

Arreglos e instrumentación. Para esta canción la artista utilizó guitarra acústica y ukulele para la armonía central de la canción, se acompaña de llamador alegre, batería y sonidos digitales (teclados digitales atmosféricos que acompañan toda la producción). En esta canción se hicieron arreglos de cuerda frotadas, como el violín y flauta traversa, esto con el fin de brindarle a la canción mayor amplitud y una sensación de grandeza (pensando todo el tiempo en la montaña y el mar). En esta canción se nota un poco más los ritmos fusionados, el bambuco de la región andina colombiana y el fandango de tambora o de gaitas del caribe colombiano.

Trabajo interpretativo. Esta canción por su sentido y significado se grabó en pocas tomas ya que la artista tenía mucha claridad de lo que quería para esta canción. Encontramos que no se busca virtuosismo en la interpretación, sino que busca cercanía con quien la escucha. Al ser la letra cantada en primera persona da la sensación de ser más un dialogo o confesión. Buscando

también a través de su interpretación honestidad, y transmitir esa búsqueda interior. En *Caminos* la voz es íntima, reflexiva donde privilegia un relato emocional sobre un virtuosismo vocal algo que se puede notar en toda la producción del EP.

Proceso Técnico y de *Home Studio*. Para esta canción se continúa con los sonidos digitales atmosféricos que son casi que el hilo conductor de toda la producción, en esta canción particular y a través de estos, se buscaba dar una sensación de grandeza, propia de cuando estás en las faldas de una gran montaña y la profundidad propia del mar. Se buscó a través de los sonidos digitales dar esa sensación. Se grabó con el software de Logic pro como el resto de la producción y se invitaron a diferentes artistas para las grabaciones de percusión menor y base rítmica, para este tema, se grabaron arreglos de percusión menor con Diana Minerva Flores, Jenn Del Tambó en el alegre, Mauricio Barranco en la batería. Las guitarras fueron grabadas por Jose rebimbas y el Ukulele por la artista. También se grabó en el *Home Studio* diseñado al aire libre para poder captar sonidos del ambiente, como pájaros, un poco de brisa y el sonido del mar.

La mezcla de la canción se realizó con lupa ya que se quería resaltar el ambiente atmosférico sin dejar a un lado todos los pequeños detalles de arreglos y que la voz siempre estuviera presente sin quedar relegada dentro de tantos sonidos. El máster de la canción al igual que el resto del EP fue enviado a los estudios de Onda selecta Mastering.

El análisis de esta canción revela la importancia de la coherencia estética entre instrumentación, texto e intención comunicativa. Los sonidos digitales atmosféricos que atraviesan toda la producción tienen aquí su expresión más definida, funcionando como hilo conductor sonoro del EP. Esta decisión técnica (mantener un elemento tímbrico unificador a lo

largo de las canciones) revela una concepción del álbum como obra integral más que como colección de piezas independientes.

Figura 5.

Sesiones de grabación voces



Nota: Fotografías por Jose Rebimbas y Karen Barraza sesiones de grabación voces Caminos.

Cuando pienso en ti

Es una de las canciones más movidas del EP. Puede estar en la categoría de electro pop, alternativo, electrónica. Esta es una coproducción con el productor Jose Rebimbas y nace de una manera muy particular, Jose Rebimbas estaba maqueteando un tema propio, tenía la base rítmica de este, pero no tenía letra. La artista en cambio había trabajado en esta letra y al escuchar la música supo que sería una canción para su álbum. *Cuando pienso en ti*, es la continuación de un poema escrito por la Artista titulado ¿En qué piensas cuando me piensas? Y cuya continuación es una respuesta íntima a los pensamientos de una persona que termina una relación porque no podía ser. No está escrita desde el despecho o el resentimiento sino desde el deseo propio de extrañar y de desear siempre el bienestar del otro, como dice la canción en una de sus frases: *Todo lo que quiero para ti, es lo que deseo para mí.* Algo particular de esta canción es que es

hablada, como cuando se narra un poema y solo hasta el coro es que se canta. Cuenta con dos estrofas, la primera es un verso narrado por la artista y la segunda estrofa es un verso escrito y narrado por el productor en una participación conjunta, lo que se denomina un *Featuring o Feat.*

Arreglos e instrumentación. La base rítmica está construida sobre *beats*, buscando un pulso movido y bailable, pero con un enfoque experimental. Los teclados combinan sintetizadores análogos y virtuales, creando capas sonoras que generan un ambiente amplio. Todo pensado para envolver y resaltar la voz hablada, que se mantiene como el eje central de la pieza.

Trabajo interpretativo. Continuamos con la intención de crear una atmosfera íntima, cálida y reflexiva. Al ser un tema hablado/narrado permite que la voz sea el centro expresivo de toda la canción que va creciendo. Una canción cargada de mucha letra que lleva al oyente por una marea de emociones hasta llegar al bienestar, la artista busca expresar que, a pesar de no estar juntos, y el mar de emociones que esto puede significar, solo hay deseos de bienestar para el otro o la otra.

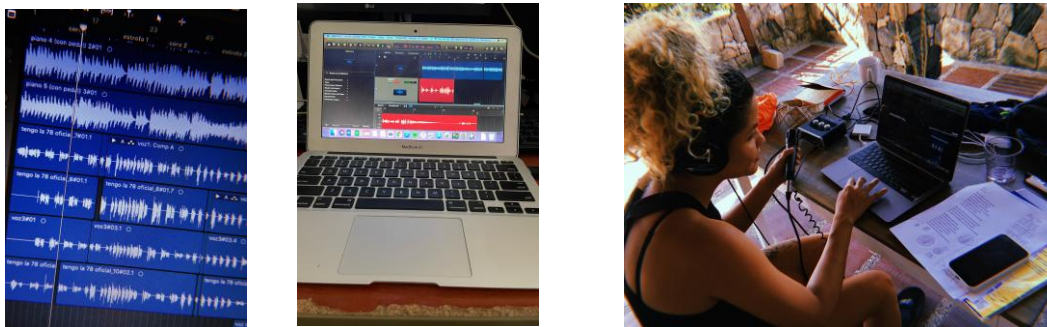
Proceso técnico y de *Home Studio*. Cuando pienso en ti se grabó en el *Home Studio* al aire libre, y fue una canción que se grabó en una sesión de grabación, bastante rápido en comparación con el resto de las canciones del EP. Primero se hizo un sample digital (basado en Beats) al que se le sumaron arreglos de voz y de percusión menor en el momento de coro. La letra ya estaba lista al momento de fusionar y la segunda parte fue un encargo al productor Jose Rebimbas para que participara en la canción como un Feat. Se grabó en una sola sesión, se

mezcló en tiempo récord y se envió a la misma casa productora para unificar su sonido con el resto de las canciones del EP. Dando como resultado una canción movida y pegajosa, pero con un mensaje positivo y contundente.

La producción de esta canción evidencia cómo las condiciones físicas del espacio de grabación (en este caso, un entorno al aire libre) generan características acústicas que, en lugar de ser corregidas, se integran creativamente en el resultado final. Esto ilustra el concepto de Home Studio como entorno flexible y adaptativo: no un espacio fijo, sino una práctica que puede desplegarse en distintos contextos y aprovechar sus particularidades como material compositivo.

Figura 6.

El software: Logic Pro



Nota: Fotografías por Jose rebimbas y Karen Barraza Sesión de grabación en software

Mariposas de colores

Esta canción fue escrita por la artista pensando en su maternidad, mientras componía este EP, la artista que también es mamá, se encontraba viviendo en Santa Marta, y por primera vez se había separado de su hijo. A pesar de la ausencia uno de los mensajes que se compartía con su pequeño hijo era siempre estaba en sus pensamientos y eso le generaba felicidad, la misma

existencia dando pie al coro: *Feliz voy pensando en ti*, que además se repite en varias voces como una afirmación de la felicidad que le producía pensar en su hijo y que no importaba el camino que se tome siempre estará presente. Las mariposas de colores, como metáfora de esa presencia que no siempre es física.

Arreglos e instrumentación. Es un pop rock con influencias del rock británico y del rock en español. El ritmo se mueve en un *shuffle* andante, que da pulso dinámico y fluido. La instrumentación combina batería, bajo, guitarra eléctrica y acústica, sintetizadores y ukulele, acompañados por coros y voz principal creando una textura rica y equilibrada. En conjunto la canción funciona como una oda sonora a la cultura musical de los años 90 dialogando con esas referencias y llevándolas a una interpretación contemporánea.

Trabajo interpretativo. Al igual que en *15 poemas* se busca crear cercanía, pero esta vez de manera más juguetona. No estamos hablando de desamor sino de lo que significa el andar: caminar, pensar, reflexionar. La voz al igual que en todo el EP, no busca virtuosismo, busca cercanía, conectar con el que escucha desde la cotidianidad misma.

Proceso técnico de Home Studio. Mariposas de colores se grabó casi que al mismo tiempo que *15 poemas*. Su proceso fue muy parecido, se grabó por capas, primero se hizo una base rítmica con teclados digital MIDI y sobre este se fueron grabando: guitarras, ukulele, percusión y por último la voz. En la mezcla se buscó poner en balance todos los sonidos de la canción manteniendo la voz en el primer plano para mantener la sensación de cercanía. Durante la producción de esta canción se decidió también que estaría de No 4 ya que en un EP ecléctico

como este, se buscaba a través de este tema recordar las influencias musicales principales de la artista y conectar con 15 poemas, la primera canción del EP que además también es un pop/rock.

Mariposas de colores evidencia la capacidad del Home Studio para abordar géneros con mayor densidad instrumental sin salir del entorno doméstico. La combinación de elementos del rock británico con la sensibilidad del Caribe colombiano refleja la búsqueda de una identidad sonora híbrida, característica central del proyecto. Analíticamente, esta canción ilustra cómo las influencias culturales de la artista actúan como criterio de selección estética en cada decisión de producción.

Figura 7.

Grabación de teclados



Nota: Fotografías por Karen Barraza sesión de grabación teclados Mariposas de colores

Qué bonita

El EP finaliza con Qué Bonita, una cumbia dedicada a la vida y a la resiliencia. Como la artista lo expresa, es una canción para darnos ánimo, para recordarnos lo bonito que es vivir a

pesar de todas las dificultades que se presentan. Un llamado a la reflexión a no andar en automático y agradecer por lo que se tiene. *Qué bonita*, se escogió como última canción del EP para finalizar el recorrido del EP Caminos de manera positiva y como preámbulo a la nueva obra de la artista que seguirá fusionando la música del caribe colombiano con los sonidos del mundo.

Arreglos e instrumentación. Es una cumbia pop latina en la que la batería y la percusión folclórica (tambora alegre y maracas) le aportan una potencia y contundencias únicas al pulso rítmico. Sobre la base, la guitarra acústica y el ukulele construyen la armonía y la energía de la canción, con fuertes influencias del pop latino y del rock mexicano y colombiano, logrando una mezcla vibrante entre tradición y sonido contemporáneo.

Trabajo interpretativo. *Qué bonita* empieza con fuerza desde el comienzo con la voz haciendo la afirmación del coro: *Qué bonita que es la vida, aunque a veces se complica*. Haciendo alusión a las vicisitudes que se presentan al largo de la vida. La voz al igual que el resto del EP es central en la narración, pero aquí se hace con mayor ahínco para que el mensaje sea claro, qué bonito es vivir a pesar de... Además, se presenta de manera alegre, en movimiento como lo es la cumbia misma.

Proceso técnico y Home Studio. para esta canción nos movimos de locación y creamos un *Home Studio in house*, es decir, dejamos de grabar al aire libre para grabar en un espacio cerrado más controlado. Para este momento seguimos la grabación en capas, empezando por la base armónica, guitarra y ukulele, luego se grabó la batería y seguido la percusión a cargo del alegre de Jenn Del Tambó que estuvo presente durante toda la producción. Para este tema

participaron en los coros las hermanas de la artista cuyo registro es muy parecido y apoyaron los coros de la canción. Con el productor se definieron las ganancias y tempos de la canción y a diferencia del resto del álbum no se manejó la atmosfera sonora que ha estado presente en el resto de las canciones, se buscaba resaltar el sonido del alegre, la armonía y la fusión de la cumbia y el pop. Dando como resultado una canción movida, bailable y con un mensaje de resiliencia.

El cierre del EP con una cumbia pop no solo aporta diversidad de géneros, sino que explicita el arraigo cultural y territorial del proyecto. Desde el análisis, Qué bonita representa la síntesis entre las competencias técnicas adquiridas a lo largo del proceso y la identidad musical de la artista: la decisión de incorporar percusión folclórica dentro de una estructura pop contemporánea confirma que el Home Studio puede articular con eficacia géneros internacionales y expresiones folclóricas locales, produciendo una propuesta estética que dialoga con su contexto cultural inmediato.

Figura 8.

Grabaciones de voz No 1



Nota: Fotografías por José Rebimbas, proceso de grabación de voces EP Caminos

Figura 9.

Sesión de grabaciones de voz No 2



Nota: Fotografías por Jose Rebimbas, proceso de grabación de voces EP Caminos

Reflexión

Hacer música pensando conscientemente en cada proceso es un ejercicio por el que todo músico debe pasar. Si bien las brechas económicas han marcado el camino del artista en general, hoy es posible hacer música honesta con pocas herramientas y que además son asequibles. *Caminos* es un ejemplo de esto.

Para un artista independiente emergente la producción de un álbum puede ser un gran desafío ya que son muchos los roles que se cumplen en el desarrollo de este. Ser artista independiente significa crear, producir y difundir música sin estar vinculado contractualmente a una disquera o sello y con ello hacer mucha gestión administrativa y económica si no se cuentan con grandes apoyos o como es el caso de la artista Kiki Barraza (la investigadora además), que en la búsqueda de su propia identidad crea *Caminos*, un EP producido en el *Home Studio* que la artista creó en su casa ante la necesidad de sacar al aire su obra, con poco presupuesto y aprendiendo de otros ejercicios en el camino.

El resultado, un EP de seis canciones que hablan de resiliencia, amor propio de bienestar de la búsqueda constante de conectar y la necesidad de compartir su arte. Se puede decir que es posible hacer un álbum completo desde casa, con herramientas básicas como un computador, software de grabación, una tarjeta de sonido y un buen micrófono. Los costos de estas herramientas pueden variar de acuerdo con el presupuesto de cada artista y de acuerdo con la intensidad que se tenga con su arte. En el caso de *Caminos*, encontramos que grabar y mezclar fueron dos ejercicios que se hicieron en el *Home Studio*, pero en el último proceso de post producción fue necesario dialogar con expertos para poder llegar al sonido que se estaba proyectando en el EP. Fue por lo que se decidió enviar la obra a los estudios de Onda Selecta Mastering en Bogotá, buscando una mano amiga que ayudará a terminar el álbum.

En primer lugar, en relación con la pregunta de investigación, Caminos demuestra que la producción musical en entornos domésticos no solo es técnicamente viable, sino que genera resultados artísticos con identidad propia cuando el proceso está guiado por una intención estética clara y un conocimiento reflexivo de las herramientas disponibles. La restricción presupuestaria y espacial puede convertirse, paradójicamente, en un factor que favorece la coherencia artística.

En segundo lugar, el análisis de las seis canciones evidencia que las decisiones creativas del Home Studio están profundamente condicionadas por el entorno físico, las herramientas tecnológicas disponibles y la identidad cultural del artista. Estas variables actúan de manera interdependiente y determinan el carácter sonoro del producto final: la fusión de géneros, pop, cumbia, fandango, rock, no es aleatoria sino el resultado de una negociación constante entre la sensibilidad artística de la autora y las posibilidades del entorno doméstico.

En tercer lugar, la investigación artística aplicada, tal como la proponen López-Cano y San Cristóbal (2014), constituye un marco metodológico pertinente para abordar procesos de creación musical desde la propia práctica. El ciclo práctica-reflexión-práctica permitió generar conocimiento situado que no habría sido posible desde una perspectiva puramente externa, y demostró que la autoetnografía es una herramienta válida de investigación en las artes musicales.

Como aporte al campo musical y académico, este trabajo visibiliza al músico-productor independiente del Caribe colombiano como agente de innovación artística y tecnológica, capaz de desarrollar proyectos de producción completos desde su cotidianidad. Caminos es evidencia de la que democratización tecnológica está transformando no solo la industria musical, sino también los modos en que se investiga y reflexiona sobre la creación sonora.

Figura 10.

Ilustración: EP Caminos



Nota: arte del EP por el artista Luis Muñoz. Escanea el código para escuchar en Spotify.

Referencias bibliográficas

- Arena, H. F. (2008). [*Producción musical profesional*](#). USERSHOP.
- Baym, N. (2018). [*Playing to the crowd: músicos, audiencias y el trabajo íntimo de la conexión*](#). NYU Press.
- Bennett, A., y Peterson, R. A. (2004). [*Escenas musicales: locales, translocales y virtuales*](#). Vanderbilt University Press.
- Bennett, J. (2012). [*Restricción, colaboración y creatividad en estudios caseros*](#). Journal on the Art of Record Production.
- Burgess, R. J. (2013). [*El arte de la producción musical \(4.ª ed.\)*](#). Oxford University Press.
- Cheung Ruiz, M., y Pérez Valero, L. (2020). [*Producción musical: pedagogía e investigación en artes*](#). CLACSO.
- Collins, N. (2020). [*Introducción a la música por computadora*](#). Wiley.
- English, G. (2023). [*Logic Pro para principiantes \(3.ª ed.\)*](#). Wiley.
- Gibson, D. (2005). [*El arte de la mezcla*](#). Thomson Course Technology.
- Hesmondhalgh, D. (2013). [*Las industrias culturales \(3.ª ed.\)*](#). Sage.
- Hracs, B. (2012). [*Una industria creativa en transición: el auge de la microproducción musical independiente*](#). *Regional Studies*.
- Huber, D. M. (2012). [*Manual de MIDI \(4.ª ed.\)*](#). Focal Press.
- Izhaki, R. (2017). [*Mezcla de audio: conceptos, prácticas y herramientas \(3.ª ed.\)*](#). Routledge.
- Katz, B. (2015). [*Masterización de audio: el arte y la ciencia \(3.ª ed.\)*](#). Focal Press.
- Leyshon, A. (2009). [*¿El declive del software? Música digital, democratización tecnológica y la decadencia del sector de estudios de grabación*](#). *Environment and Planning A*.

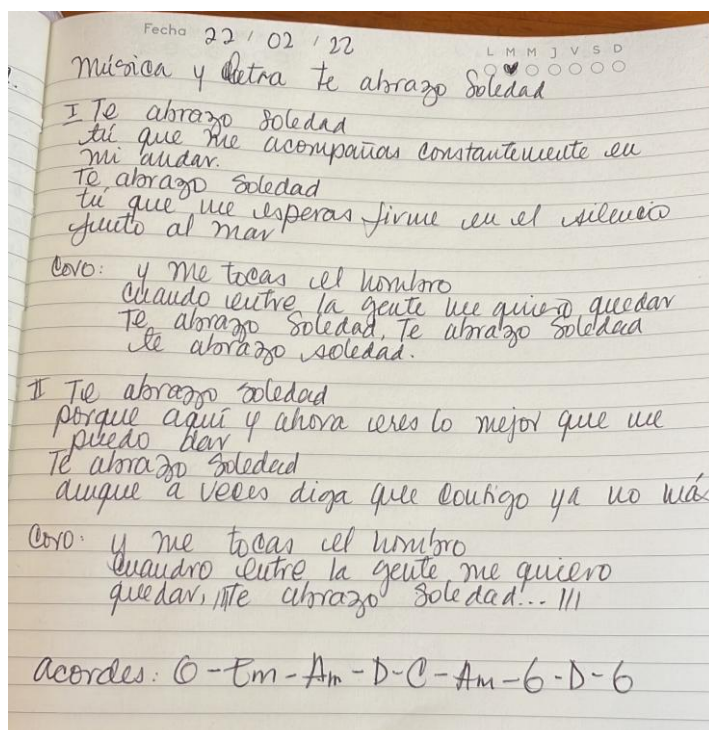
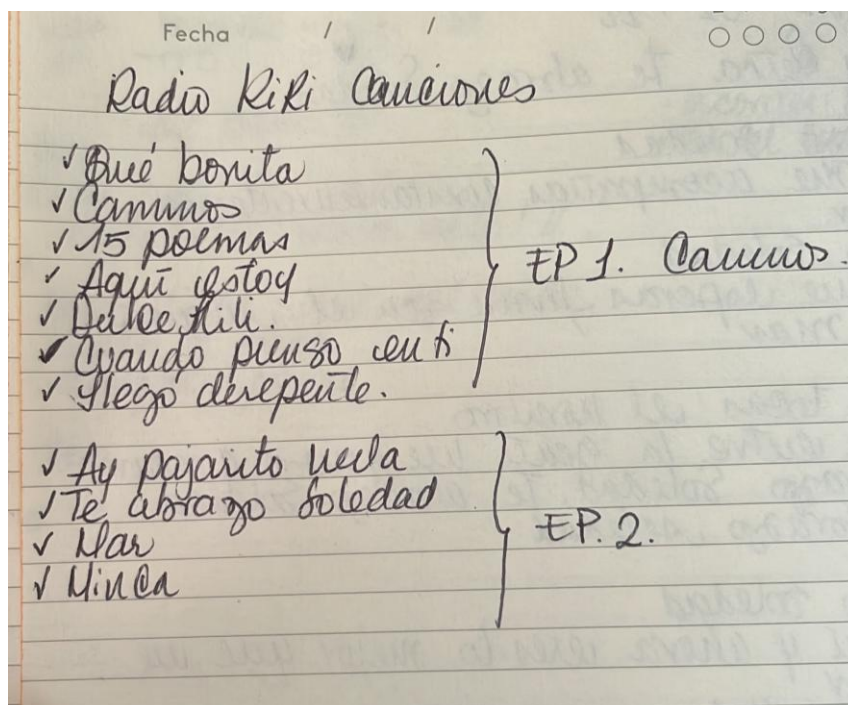
- López-Cano, R., y San Cristóbal, U. (2014). [*Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias y modelos*](#). Escola Superior de Música de Catalunya.
- Manning, P. (2013). [*Música electrónica y por computadora \(4.ª ed.\)*](#). Oxford University Press.
- Negus, K. (1999). [*Géneros musicales y culturas corporativas*](#). Routledge.
- Owsinski, B. (2013). [*Manual del productor musical*](#). Hal Leonard Books.
- Prior, N. (2018). [*Música popular, tecnología digital y sociedad*](#). Sage.
- Rodríguez Reinoso, J. (2021). [*Producción musical en entornos domésticos*](#). *El Oído Pensante*.
- Rogers, J. (2013). [*La muerte y la vida de la industria musical en la era digital*](#). Bloomsbury.
- Rumsey, F. (2012). [*Ingeniería de audio: todo lo que necesitas saber*](#). Newnes.
- Rumsey, F., y McCormick, T. (2014). [*Sonido y grabación: aplicaciones y teoría \(7.ª ed.\)*](#). Focal Press.
- Savage, S. (2011). [*El arte de la grabación de audio digital*](#). Oxford University Press.
- Senior, M. (2011). [*Secretos de mezcla para el pequeño estudio*](#). Focal Press.
- Théberge, P. (1997). [*Cualquier sonido que puedas imaginar: hacer música/consumir tecnología*](#). Wesleyan University Press.
- Théberge, P. (2004). [*El estudio red: caminos históricos y tecnológicos hacia un nuevo ideal en la creación musical*](#). *Social Studies of Science*, 34(5), 759-781.
- Toval-Gajardo, C., y Schumacher Ratti, F. (2023). [*Creando en casa \(home studio\)*](#): emergencia de nuevas prácticas musicales y subjetividades en Chile. *Resonancias*, 27(53), 145-166.
- Waldron, J. (2013). [*Contenido generado por usuarios y cultura participativa en la educación musical*](#). *International Journal of Music Education*.
- Watson, A. (2015). [*Producción cultural dentro y más allá del estudio de grabación*](#). Routledge.
- White, P. (2006). [*Diseño básico del estudio casero*](#). Sanctuary Publishing.

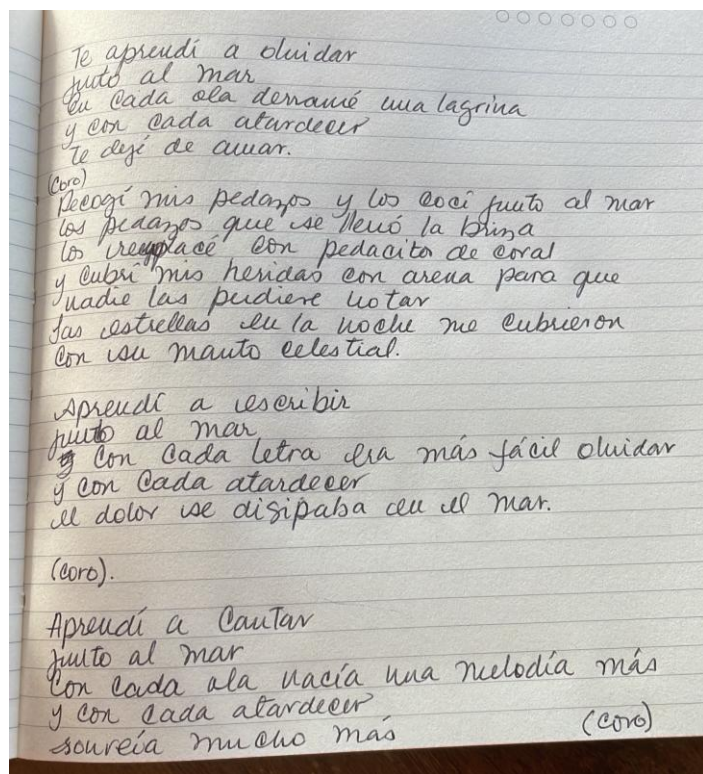
Zagorski-Thomas, S. (2014). [*La musicología de la producción discográfica*](#). Cambridge University Press.

Anexos

Anexo 1. Registro del proceso

Cancionero, EP Caminos





15 poemas
acordes: G D Am C

Cómo hacer para olvidarte
cómo hacer para dejar de pensarte,
cómo hago pa quitarme
tu sombra que me acompaña a todas
partes.
Me levanto pensándote
Qué harás o si acaso ya me olvidaste
me pregunto qué harías en mi lugar
cuando abrumada me levanto y ya no
estás.

Coro:

15 poemas y una canción
voy desahogando mi corazón
y aquí voy, y aquí voy
intentando poco a poco
Estar mejor, estar mejor intentando
poco a poco
y empezar, una nueva canción.

14 3 de 11

Aquí estoy
Secuencia - percusión

La la la...

Aquí estoy yo
con cada uno de mis impulsos
ay estoy aquí
haciéndome cargo de mí

la la la la la la
la la la la

Ay mírame aquí
yo sigo alegre y feliz
ay dime que sí
conmigo tu quieres venir

ay yo no sé esperar
pues yo me hago cargo de mí
ay estoy aquí
y pronto ya me quiero ir

la la la la la la la
la la la la la la...

ay dime que sí
tú quieres venir //

14

Caminos
acordes: F Am C Em

ra ra ra... Aaaaaa

He venido al mar caribe
a buscarte, a buscarte
la lechuza vino y dijo
dónde encontrarte, dónde encontrarte
hasta el fondo del mar yo vine
a buscarte, a buscarte
tus ojos color oliva
yo encontrarme
yo encontrarme

Coro
Muchos caminos yo he caminado
varios kilómetros ya he andado
en la montaña yo te he buscado
en varias miradas y no te he encontrado //

Debajo de cada roca
vine a buscarte, a buscarte
hasta el Río Piedra vine
a encontrarte, a encontrarte
en la falda de la montaña
vine a buscarte, a buscarte
tus ojos color oliva
yo encontrarme
yo encontrarme

14

Cuando pienso en ti
Secuencia

kiki

Cuando pienso en ti mi corazón late fuerte
Y mi concentración;
se desvanece
Cuando pienso en ti, mi piel se hace de gallina
y mi imaginación;
me lleva a ti.
Y te miro en la distancia
y te observo en tu andar
siento celos de la luna, y siento celos de la montaña
y me da pena admitir
que siento celos de todo el que te acompaña
Cuando pienso en ti
también soy muy feliz y agradezco que vivas que estés aquí
y que compartimos el mismo sol y la misma luna
Cuando pienso en ti también pienso en mí
y quiero para mí todo lo que deseo
para ti

Coro
Cuando pienso en ti
Cuando pienso en ti

Reb

Cuando pienso en ti te extraño como a nadie
y te siento aquí adentro
cuando pienso en ti el mundo me da vueltas
y te anhelo infinito
Y fantaseo en nuestros recuerdos
y te deseo lo mejor siempre
veo tu mirada en la luna mientras las estrellas me
acompañan
y sobrevuelo el aire para estar cerca de ti
Cuando pienso en ti
también soy muy feliz y agradezco que vivas que estés aquí
y que compartimos el mismo sol y la misma luna
Cuando pienso en ti también pienso en mí
y quiero para mí todo lo que deseo
para ti

Coro

14 21

Mariposas de colores

Acordes: D Am G

Voy caminando junto al mar
Buscando y andando
escucho mis pasos al andar
pensando, soñando

//feliz voy pensando en ti
voy pensando en ti//

//Mariposas de colores
yo las veo por doquier
mariposas de colores
volando junto a mi//

Qué bonita

Acordes: G C Am F

Coro

// Que bonita que es la vida
y eso que a veces se complica //

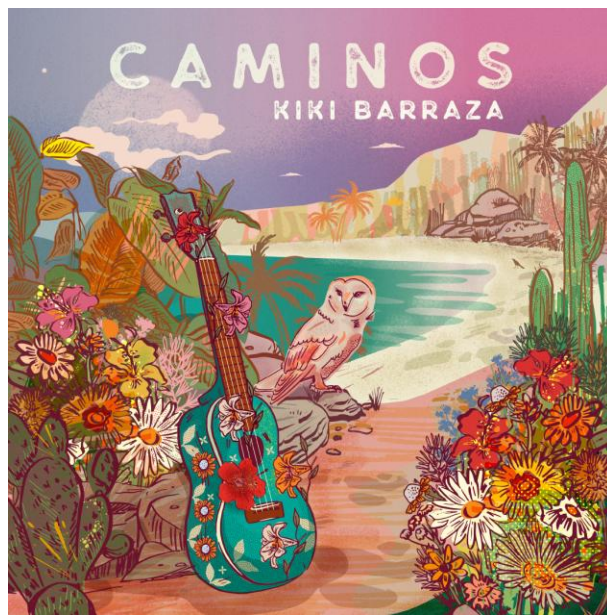
Cuando caigo me levanto
me dan ganas de llorar
y me miro y me recuerdo
puedo cantar y así bailar!

//coro//

Agradecida me levanto
estoy viva un día mas
y contenta me recuerdo
puedo escribir, cantar y andar
puedo correr y caminar y en mi
imaginación
puedo volar

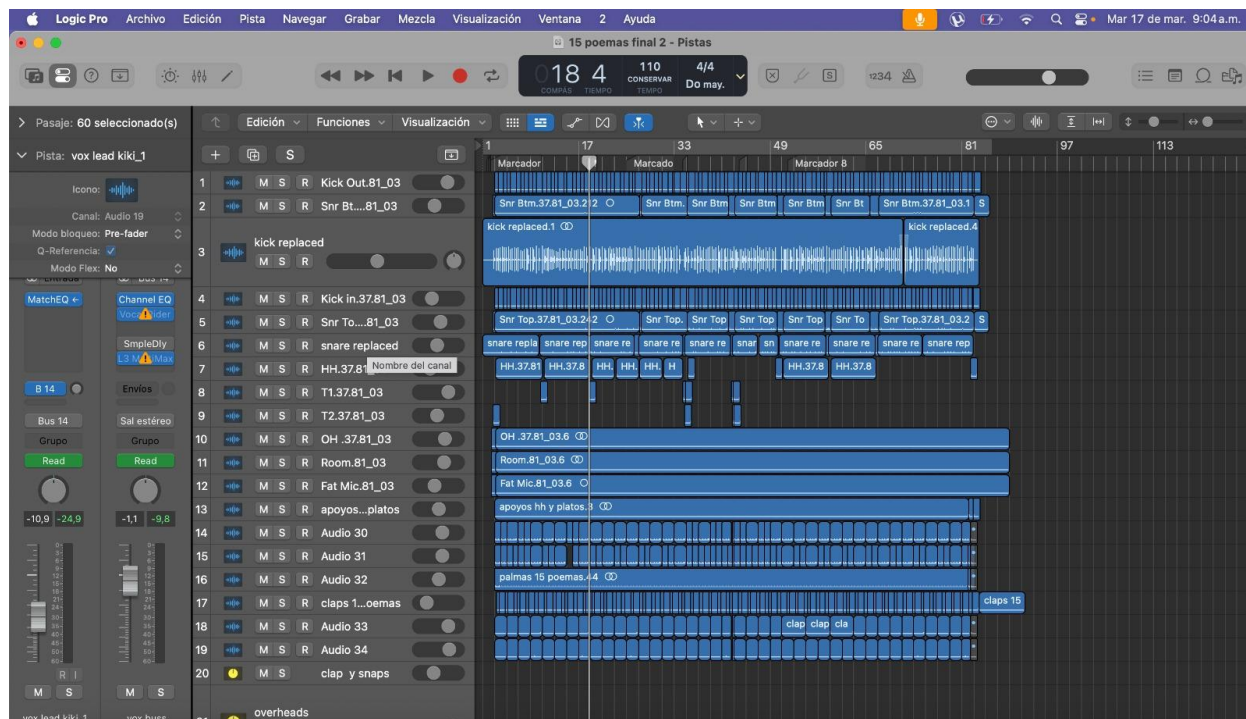
//Coro//

Imagen del EP Ilustrador Luis Muñoz

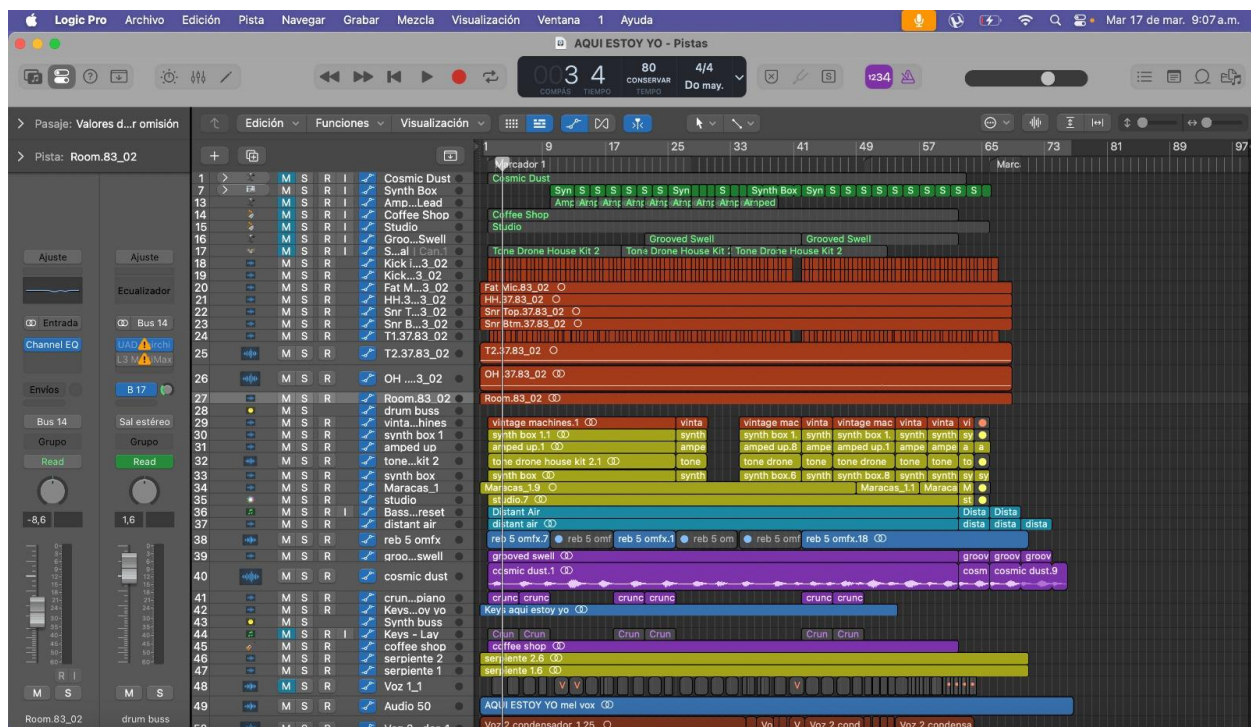


Proyectos de grabación:

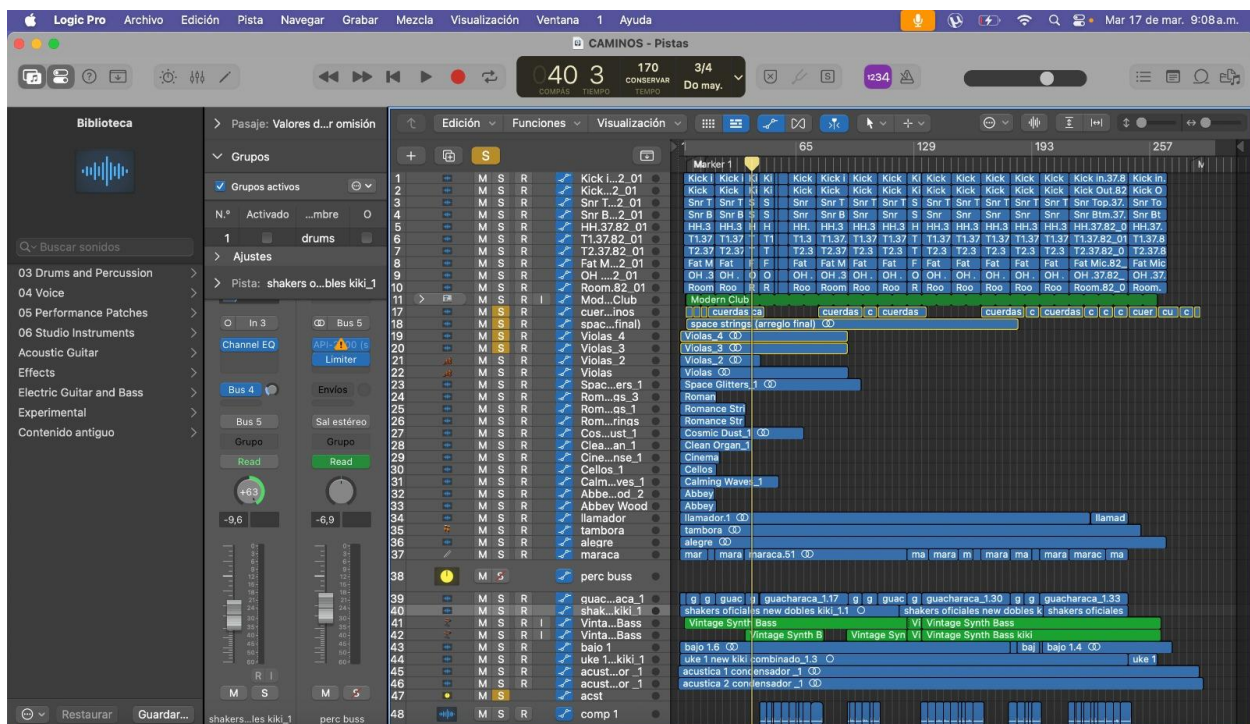
15 poemas.



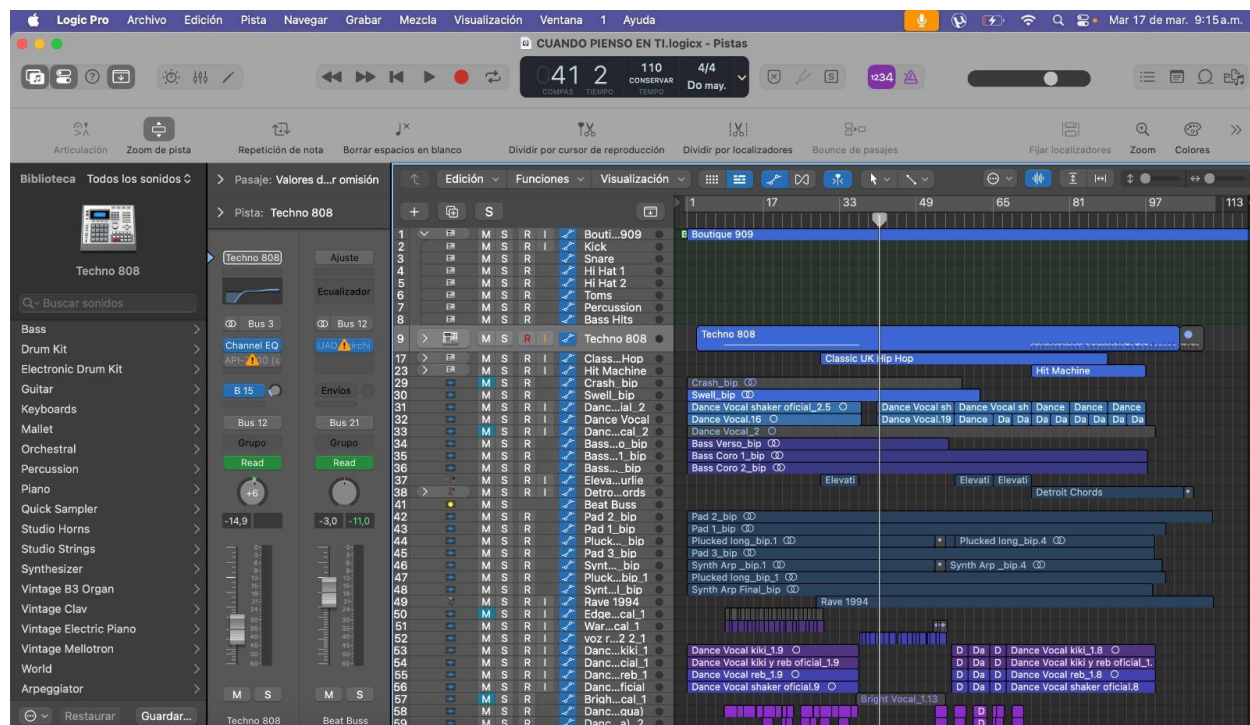
Aquí estoy yo.



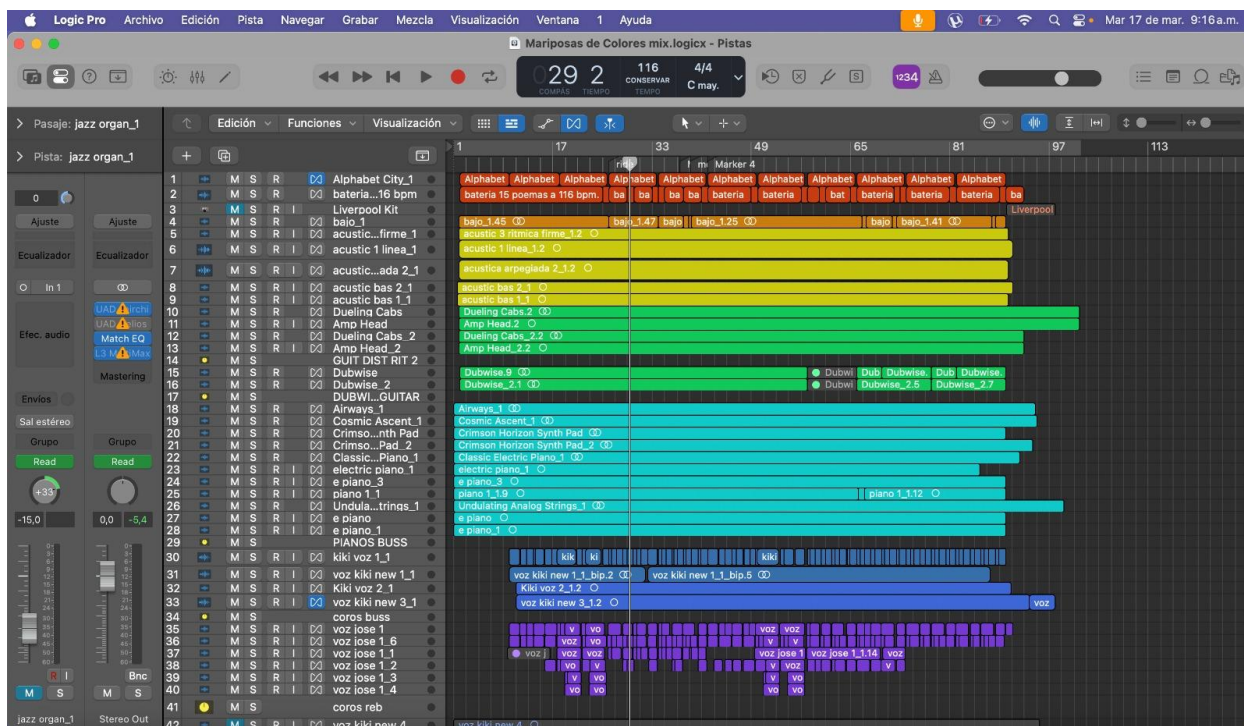
Caminos.



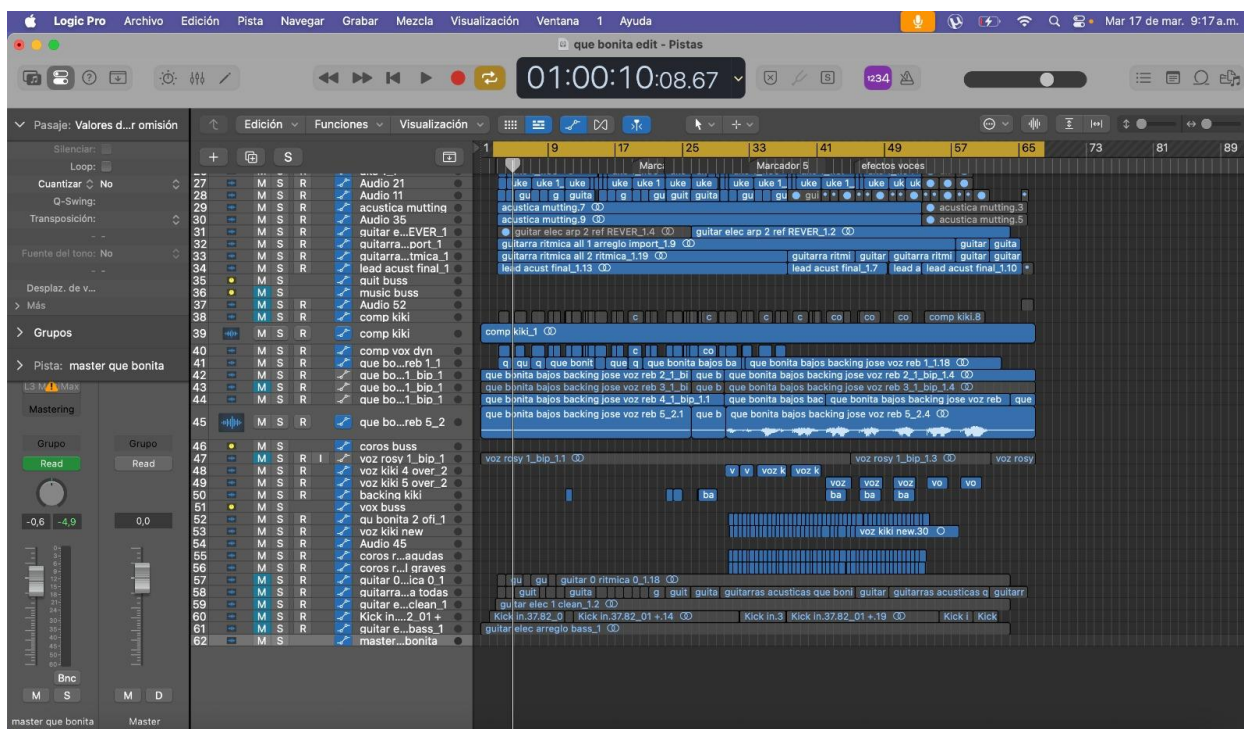
Cuando pienso en ti.



Mariposas de colores.



Qué bonita.

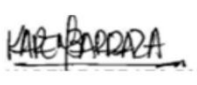


Anexo 2. Declaración de obra Sayco

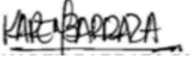
	DECLARACIÓN DE OBRA	Código: PMDO-FO04-V0.4 Fecha: 22/01/2018 Página: 1 de 1
---	----------------------------	---

I. TÍTULO		1. 15 POEMAS		a. CÓDIGO SAYCO		
II. TÍTULOS ALTERNATIVOS		2.				
		3.				
III. GÉNERO / RITMO		POP ROCK ALTERNATIVO		IV. DURACIÓN 5,00	MINUTOS 5	
V. TIPOS DE PROFESIONES. CLASES A- AUTOR TEXTO. AR- ARREGLADOR. C- COMPOSITOR CA- COMP/ AUTOR E - EDITOR ORIGINAL		CLASE	APELLIDOS Y NOMBRES	% PER	% MEC	b. Número de carne socio
		1 CA	KAREN PATRICIA BARRAZA DIAZ	70	70	
		2 C	JOSE CARLOS REBIMBAS QUINTERO	30	30	8798
		3				
		4.				
		2.				
		3.				
		4.				
		5.				
		6.				
7.						
VI. GRABACIÓN		COMPañía DISCOGRAFÍA		INTÉRPRETE		
		INDEPENDIENTE		KIKI BARRAZA Y JOSÉ REBIMBAS		
VII. FIRMAS Y FECHA		Manifiesto que las(s) obras(s) declaradas en el presente formato NO posee(n) administración editorial:  COMPOSITOR Y/O AUTOR		Manifiesto que las(s) obras(s) declaradas en el presente formato posee(n) administración editorial con: COMPOSITOR Y/O AUTOR		
				c. RECEPCIÓN SAYCO		

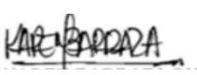
	DECLARACIÓN DE OBRA	Código: PMDO-FO04-V0.4 Fecha: 22/01/2018 Pagina: 1 de 1	

I. TÍTULO	1. AQUÍ ESTOY YO				a. CÓDIGO SAYCO	
II. TÍTULOS ALTERNATIVOS	2.					
	3.					
III. GÉNERO / RITMO	CUMBIA ALTERNATIVA, POP LATINO / CUMBIA, ELECTRO FOLKLORE				IV. DURACIÓN 5,00	MINUTOS 5
V. TIPOS DE PROFESIONES. CLASES A- AUTOR TEXTO. AR- ARREGLADOR. C- COMPOSITOR CA- COMP./ AUTOR E – EDITOR ORIGINAL	CLASE	APELLIDOS Y NOMBRES		% PER	% MEC	b. Número de carne socio
	1	CA	KAREN PATRICIA BARRAZA DIAZ	70	70	
	2	C	JOSE CARLOS REBIMBAS QUINTERO	30	30	8798
	3					
	4.					
	2.					
	3.					
	4.					
	5.					
	6.					
7.						
VI. GRABACIÓN	COMPañIA DISCOGRAFÍA			INTÉRPRETE		
	INDEPENDIENTE			KIKI BARRAZA, JOSÉ REBIMBAS Y JENNIFER MEZA		
VII. FIRMAS Y FECHA	Manifiesto que las(s) obras(s) declaradas en el presente formato NO posee(n) administración editorial:  COMPOSITOR Y/O AUTOR			Manifiesto que las(s) obras(s) declaradas en el presente formato posee(n) administración editorial con: COMPOSITOR Y/O AUTOR		
c. RECEPCIÓN SAYCO						

	DECLARACIÓN DE OBRA		Código: PMDO-FO04-V0.4 Fecha: 22/01/2018 Pagina: 1 de 1	

I. TITULO		1. CAMINOS		a. CODIGO SAYCO	
II. TITULOS ALTERNATIVOS		2.			
		3.			
III. GENERO / RITMO		POP ALTERNATIVO/ FUSIÓN CARIBE/ POP LATINO		IV. DURACION 5,00	MINUTOS 5
				SEGUNDOS 00	
V. TIPOS DE PROFESIONES.		CLASE	APELLIDOS Y NOMBRES	% PER	% MEC
CLASES A- AUTOR TEXTO. AR- ARREGLADOR. C- COMPOSITOR CA- COMP./ AUTOR E – EDITOR ORIGINAL		1	CA KAREN PATRICIA BARRAZA DIAZ	70	70
		2	CA JOSE CARLOS REBIMBAS QUINTERO	30	30
		3			
		4			
		5			
		6			
		7			
VI. GRABACION		COMPañIA DISCOGRAFÍA		INTÉRPRETE	
		INDEPENDIENTE		KIKI BARRAZA Y JOSÉ REBIMBAS	
VII. FIRMAS Y FECHA		Manifiesto que las(s) obras(s) declaradas en el presente formato NO posee(n) administración editorial:  COMPOSITOR Y/O AUTOR		Manifiesto que las(s) obras(s) declaradas en el presente formato posee(n) administración editorial con: COMPOSITOR Y/O AUTOR	
				c. RECEPCION SAYCO	

	DECLARACIÓN DE OBRA	Código: PMDO-FO04-V0.4 Fecha: 22/01/2018 Pagina: 1 de 1
---	------------------------------	---

I. TÍTULO	1. CUANDO PIENSO EN TI				a. CÓDIGO SAYCO	
II. TÍTULOS ALTERNATIVOS	2.					
	3.					
III. GÉNERO / RITMO	POP ALTERNATIVO/ ELECTRÓNICA/ POP LATINO			IV. DURACIÓN 5,00	MINUTOS 5	SEGUNDOS 00
V. TIPOS DE PROFESIONES.	CLASE	APELLIDOS Y NOMBRES		% PER	% MEC	b. Número de carne socio
CLASES A- AUTOR TEXTO. AR- ARREGLADOR. C- COMPOSITOR CA- COMP./ AUTOR E – EDITOR ORIGINAL	1	CA	KAREN PATRICIA BARRAZA DIAZ	50	50	
	2	CA	JOSE CARLOS REBIMBAS QUINTERO	50	50	8798
	3					
	4.					
	2.					
	3.					
	4.					
5.						
6.						
7.						
VI. GRABACIÓN	COMPañIA DISCOGRAFÍA			INTÉRPRETE		
	INDEPENDIENTE			KIKI BARRAZA Y JOSÉ REBIMBAS		
VII. FIRMAS Y FECHA	Manifiesto que las(s) obras(s) declaradas en el presente formato NO posee(n) administración editorial:  COMPOSITOR Y/O AUTOR			Manifiesto que las(s) obras(s) declaradas en el presente formato posee(n) administración editorial con: COMPOSITOR Y/O AUTOR		
				c. RECEPCIÓN SAYCO		

	DECLARACIÓN DE OBRA	Código: PMDO-FO04-V0.4 Fecha: 22/01/2018 Pagina: 1 de 1
---	------------------------------	---

I. TÍTULO	1. MARIPOSAS DE COLORES				a. CÓDIGO SAYCO	
II. TÍTULOS ALTERNATIVOS	2.					
	3.					
III. GÉNERO / RITMO	POP- ROCK LATINO				IV. DURACIÓN	MINUTOS 5
					5,00	SEGUNDOS 00
V. TIPOS DE PROFESIONES.	CLASE	APELLIDOS Y NOMBRES		% PER	% MEC	b. Número de carne socio
CLASES A- AUTOR TEXTO. AR- ARREGLADOR. C- COMPOSITOR CA- COMP./ AUTOR E – EDITOR ORIGINAL	1	CA	KAREN PATRICIA BARRAZA DIAZ	70	70	
	2	C	JOSE CARLOS REBIMBAS QUINTERO	30	30	8798
	3					
	4					
	5					
	6					
	7					
VI. GRABACIÓN	COMPañIA DISCOGRAFÍA			INTÉRPRETE		
	INDEPENDIENTE			KIKI BARRAZA Y JOSÉ REBIMBAS		
VII. FIRMAS Y FECHA	Manifiesto que las(s) obras(s) declaradas en el presente formato NO posee(n) administración editorial:		Manifiesto que las(s) obras(s) declaradas en el presente formato posee(n) administración editorial con:		c. RECEPCIÓN SAYCO	
	 COMPOSITOR Y/O AUTOR		COMPOSITOR Y/O AUTOR			

	DECLARACIÓN DE OBRA	Código: PMDO-FO04-V0.4 Fecha: 22/01/2018 Pagina: 1 de 1
---	------------------------------	---

I. TÍTULO	1. QUE BONITA				a. CÓDIGO SAYCO		
II. TÍTULOS ALTERNATIVOS	2.						
	3.						
III. GÉNERO / RITMO	CUMBIA- POP- ROCK LATINO			IV. DURACIÓN 5,00	MINUTOS 5	SEGUNDOS 00	
V. TIPOS DE PROFESIONES. CLASES A- AUTOR TEXTO. AR- ARREGLADOR. C- COMPOSITOR CA- COMP./ AUTOR E – EDITOR ORIGINAL	CLASE	APELLIDOS Y NOMBRES		% PER	% MEC	b. Número de carne socio	
	1	CA	KAREN PATRICIA BARRAZA DIAZ	70	70	8798	
	2	C	JOSE CARLOS REBIMBAS QUINTERO	30	30		
	3						
	4						
	5						
	6						
	7						
	VI. GRABACIÓN	COMPañIA DISCOGRAFÍA			INTÉRPRETE		
		INDEPENDIENTE			KIKI BARRAZA Y JOSÉ REBIMBAS		
VII. FIRMAS Y FECHA	Manifiesto que las(s) obras(s) declaradas en el presente formato NO posee(n) administración editorial:			Manifiesto que las(s) obras(s) declaradas en el presente formato posee(n) administración editorial con:		c. RECEPCIÓN SAYCO	
	 COMPOSITOR Y/O AUTOR			COMPOSITOR Y/O AUTOR			

Anexo 3. Partituras

15 Poemas

Karen Barraza
Jose Rebimbas

♩ = 110 Swing

Co-moha-cer pa-raol-vi - dar-te Co-moha-cer pa-ra de -

jar de pen-sar - te Co-mo ha-go pa qui - tar-me Tu som-bra que me a-com -

pa-ña-a to-das par - tes Me le-van-to pen - san-do-te Que ha-rás o sia-ca -

so ya meol-vi-das - te Me pre-gun-to que ha - rías en mi lu-gar

Cuan-doa-bru-ma-da me le - van-toy ya noes-tás Quin-ce po-e-mas

yu na can-ción Voy des-aho-gan-do mi co-ra-zón Ya-quí

voy ya-quí voy in-ten - tan-do po-coa po-coE-star me - jorE - star-me-jor In-ten -

Fine
A Guitarra eléctrica

tan

D.C. al Fine

Aquí estoy yo

Karen Barraza
Jose Rebimbas

$\text{♩} = 82$
D_m

Voice 1

La - la - la - la - la - la - la - la

Voice 2

String Bass

6

V. 1

La - la - la - la - la - la - la - la

V. 2

La - la - la - la - la -

Bass

11

V. 1

- la - la - la

La - la - la - la - la - la - la - la

V. 2

Bass

2

17

V. 1

A - qui^es - toy _____ yo _____ Con

V. 2

Bass

22

V. 1

ca - da u - no de mis im - pul - sos _____ ay, es - toy a -

V. 2

Bass

27

V. 1

- qui _____ Ha - cién - do - me car - go de _____ mí _____

V. 2

Bass

33

V. 1

La - la - la - la - la - la - la - la - la

V. 2

La - la - la - la - la - la - la - la - la

Bass

38

V. 1

La - la - la - la - la - la - la - la - la

La - la - la - la - la -

V. 2

La - la - la - la - la - la - la - la - la

La - la - la - la - la -

Bass

43

V. 1

- la - la - la

La - la - la - la - la - la - la - la - la

V. 2

- la - la - la

La - la - la - la - la - la - la - la - la

Bass

4

49

V. 1

Ay, mí - ra - me^a - quí_____

V. 2

Ay, mí - ra - me^a - quí_____

Bass

54

V. 1

Si - go^a - le - gre__ y fe - liz_____ ay, di - me que

V. 2

Si - go^a - le - gre__ y fe - liz_____ ay, di - me que

Bass

59

V. 1

__ sí_____ Con - mi - go tú quie - res ve - nir_____

V. 2

__ sí_____ Con - mi - go tú quie - res ve - nir_____

Bass

65

V. 1

Ay, yo no sé[^]es - pe - rar _____ Pues

V. 2

Ay, yo no sé[^]es - pe - rar _____ Pues

Bass

70

V. 1

yo me[^]ha - go car - go de _____ mí _____ ay, yo[^]es - toy a -

V. 2

yo me[^]ha - go car - go de _____ mí _____ ay, yo[^]es - toy a -

Bass

75

V. 1

- quí _____ Y pron - to ya me _____ quie - ro _____ ir _____

V. 2

- quí _____ Y pron - to ya me _____ quie - ro _____ ir _____

Bass

6

81

V. 1

V. 2

Bass

La - la - la - la - la - la - la - la - la

86

V. 1

V. 2

Bass

La - la - la - la - la - la - la - la - la

La - la - la - la - la -

La - la - la - la - la - la - la - la - la

La - la - la - la - la -

91

V. 1

V. 2

Bass

- la - la - la

La - la - la - la - la - la - la - la - la

- la - la - la

La - la - la - la - la - la - la - la - la

97

V. 1

Ay, di - me que sí, Tú quie - res ve - nir, Ay, di - me que sí, Tú quie - res ve - nir,

V. 2

Bass



101

V. 1

Ay, di - me que sí, Tú quie - res ve - nir, Ay, di - me que sí, Tú quie - res ve - nir,

V. 2

Tú quie - res ve - nir,

Bass



105

V. 1

Ay, di - me que sí, Tú quie - res ve - nir, Ay, di - me que sí, Tú quie - res ve - nir,

V. 2

Bass



8

109

V. 1

Ay, di - me que sí, Tú quie - res ve - nir, Ay, di - me que sí, Tú quie - res ve - nir,

V. 2

Tú quie - res ve - nir,

Bass

113

V. 1

Ay, di - me que sí, Tú quie - res ve - nir, Ay, di - me que sí, Tú quie - res ve - nir,

V. 2

Ay, di - me que sí, Tú quie - res ve - nir, Ay, di - me que sí, Tú quie - res ve - nir,

Bass

117

fade out...

V. 1

Ay, di - me que sí, Tú quie - res ve - nir, Ay, di - me que sí, Tú quie - res ve - nir...

V. 2

Ay, di - me que sí, Tú quie - res ve - nir, Ay, di - me que sí, Tú quie - res ve - nir...

Bass

Caminos

Karen Barraza
Jose Rebimbas

$\text{♩} = 112$
F A_m F A_m F

Voice 1

Voice 2

Ahh...

Acoustic Guitar

Strings

Flute

6 A_m F A_m F A_m

V. 2

Ac. Gtr

St

2

11 F Am F Am F

V. 2

Ac. Gtr

St

Measures 11-15: V. 2 plays a melodic line with chords F, Am, F, Am, F. Ac. Gtr plays a continuous arpeggiated pattern. St plays a simple bass line.

16 Am C

V. 2

Ac. Gtr

St

Fl. *8va*

Measures 16-20: V. 2 has whole rests. Ac. Gtr has a continuous arpeggiated pattern. St has whole rests. Fl. has an 8va line with eighth notes.

21 Em C

V. 2

Ac. Gtr

Fl. (8)

Measures 21-25: V. 2 has whole rests. Ac. Gtr has a continuous arpeggiated pattern. Fl. has an 8va line with eighth notes.

26 Em

V. 2

Ac. Gtr

Fl.

Measures 26-30: V. 2 (Whole rests), Ac. Gtr (Continuous eighth-note chords), Fl. (Melodic line with eighth notes and rests, marked with an 8-measure repeat sign).

31 F Am F

V. 2

Ac. Gtr

Fl.

Measures 31-35: V. 2 (Whole rests), Ac. Gtr (Continuous eighth-note chords), Fl. (Melodic line in measures 31-33, then rests in 34-35, marked with an 8-measure repeat sign).

36 Am F Am F Am

V. 2

Ac. Gtr

Measures 36-40: V. 2 (Whole rests), Ac. Gtr (Continuous eighth-note chords).

4

41 $F\Delta^7$ A_m

V. 1

He _____ ve - ni - do al mar _____ Ca - ri - be A _____ bus - car - te,

V. 2

He _____ ve - ni - do al mar _____ Ca - ri - be A _____ bus - car - te,

Ac. Gtr

47 $F\Delta^7$

V. 1

a _____ bus - car - te La _____ le - chu - za vi - no y di - jo Dón -

V. 2

a _____ bus - car - te La _____ le - chu - za vi - no y di - jo Dón -

Ac. Gtr

53 A_m $F\Delta^7$

V. 1

- de en - con - trar - te, dón - de en - con - trar - te Has - ta el fon - do'el

V. 2

- de en - con - trar - te, dón - de en - con - trar - te Has - ta el fon - do'el

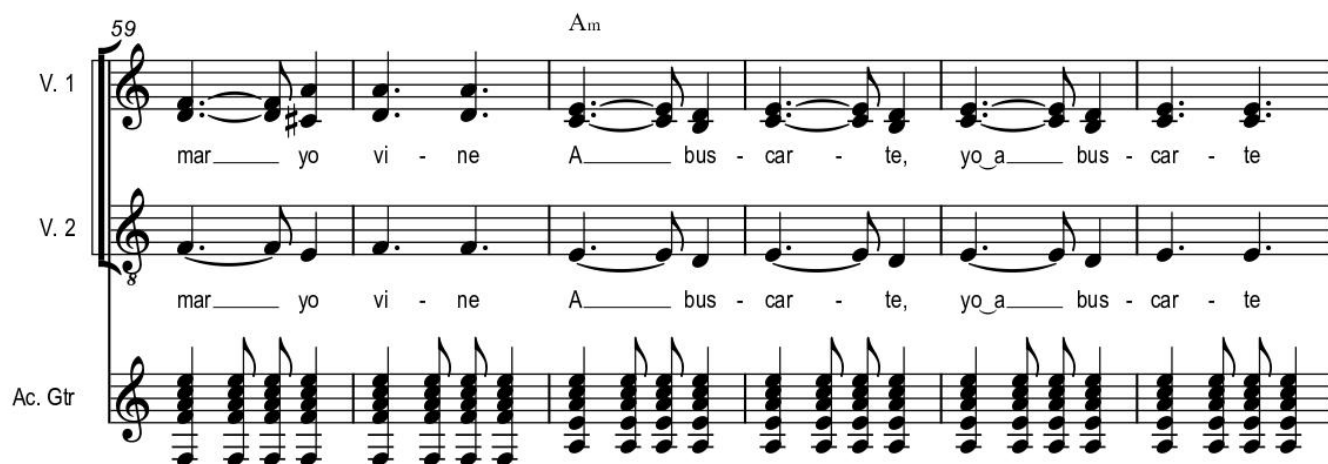
Ac. Gtr

59 A_m

V. 1
mar — yo vi - ne A — bus - car - te, yo a — bus - car - te

V. 2
mar — yo vi - ne A — bus - car - te, yo a — bus - car - te

Ac. Gtr



65 $F\Delta^7$ A_m

V. 1
Tus — o - jos — co - lor — o - li - va Yo en - con - trar - me,

V. 2
Tus — o - jos — co - lor — o - li - va Yo en - con - trar - me,

Ac. Gtr



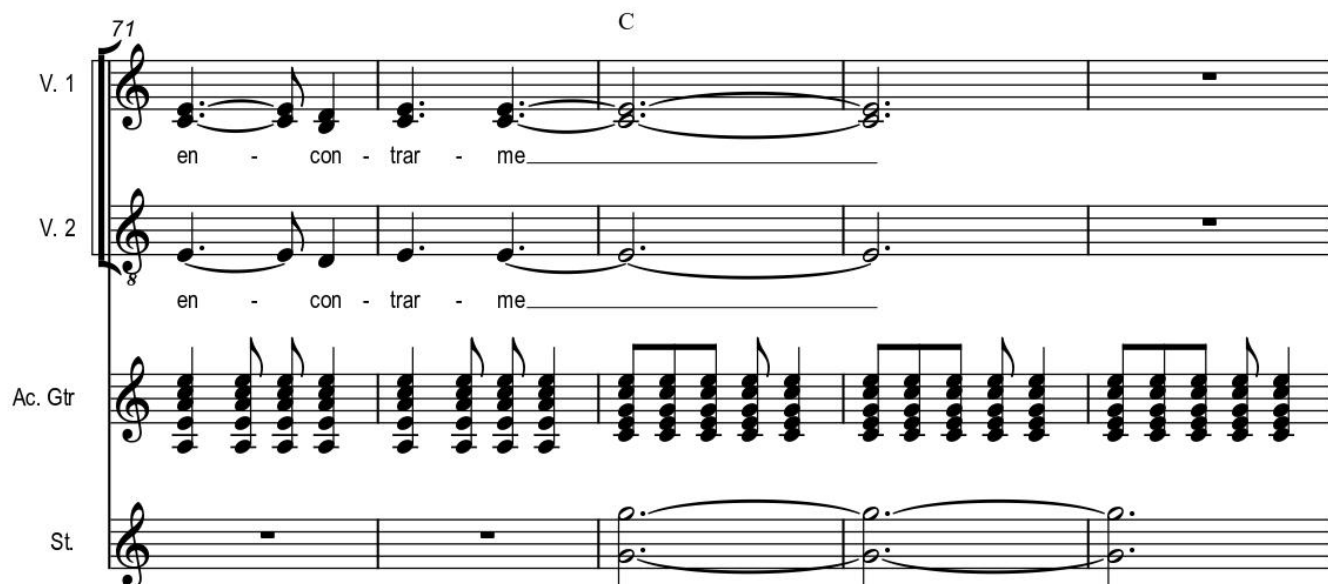
71 C

V. 1
en - con - trar - me

V. 2
en - con - trar - me

Ac. Gtr

St.



76 *Em*

Ac. Gtr

St.

81 *C* *Em*

Ac. Gtr

St.

86 *F* *Am*

V. 1

Mu - chos ca - mi - nos yo he ca - mi - na - do

V. 2

Mu - chos ca - mi - nos yo he ca - mi - na - do

Ac. Gtr

St.

91 *F* *Am* *F* *Am*

V. 1

Va - rios ki - ló - me - tros ya he an - da - do En la mon - ta - ña yo te he bus - ca - do En

V. 2

Va - rios ki - ló - me - tros ya he an - da - do En la mon - ta - ña yo te he bus - ca - do En

Ac. Gtr

95 F Am F Am

V. 1
va - rias mi - ra - das y no te he en - con - tra - do Mu - chos ca - mi - nos yo he ca - mi - na - do

V. 2
va - rias mi - ra - das y no te he en - con - tra - do Mu - chos ca - mi - nos yo he ca - mi - na - do

Ac. Gtr

99 F Am F Am

V. 1
Va - rios ki - ló - me - tros ya he an - da - do En la mon - ta - ña yo te he bus - ca - do En

V. 2
Va - rios ki - ló - me - tros ya he an - da - do En la mon - ta - ña yo te he bus - ca - do En

Ac. Gtr

103 F Am C

V. 1
va - rias mi - ra - das y no te he en - con - tra - do

V. 2
va - rias mi - ra - das y no te he en - con - tra - do

Ac. Gtr

St.

107 *Em*

Ac. Gtr

St.

112 *C*

Ac. Gtr

St.

117 *Em* *F*

Ac. Gtr

St.

122 *A_m* *F* *A_m* *F* *A_m*

Ac. Gtr

127 *F* *A_m* *FΔ7*

V. 1

V. 2

Ac. Gtr

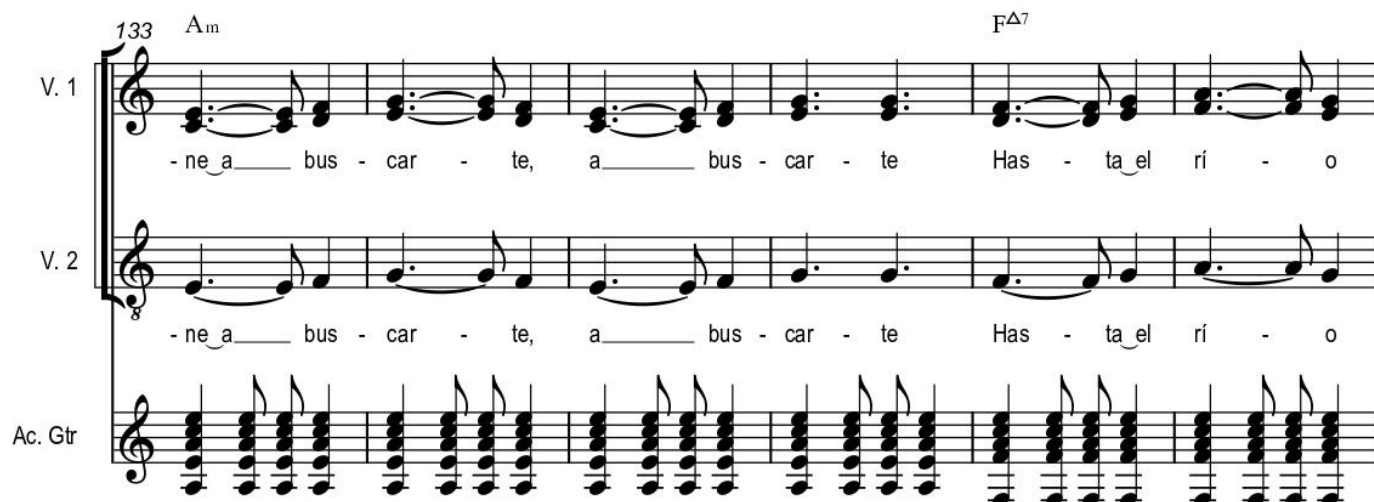
De - ba - jo_____ de ca - da ro - ca Vi -

133 A_m $F\Delta^7$

V. 1
- ne a bus - car - te, a bus - car - te Has - ta el rí - o

V. 2
- ne a bus - car - te, a bus - car - te Has - ta el rí - o

Ac. Gtr

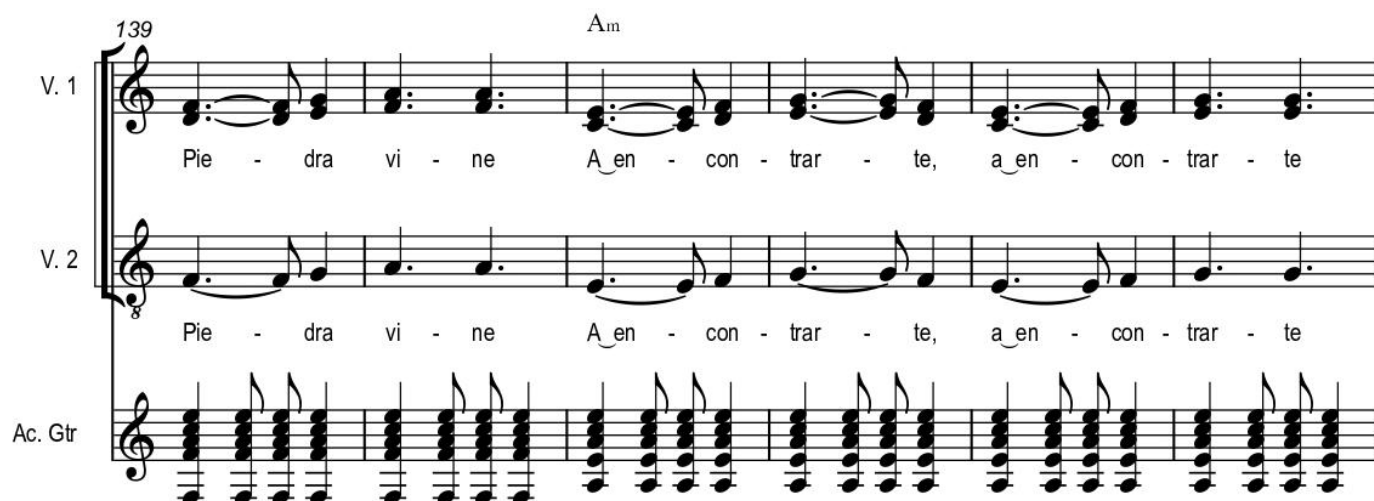


139 A_m

V. 1
Pie - dra vi - ne A en - con - trar - te, a en - con - trar - te

V. 2
Pie - dra vi - ne A en - con - trar - te, a en - con - trar - te

Ac. Gtr



145 $F\Delta^7$ A_m

V. 1
En la fal - da'e la mon - ta - ña Fui a bus - car - te,

V. 2
En la fal - da'e la mon - ta - ña Fui a bus - car - te,

Ac. Gtr



10

151 $F\Delta^7$

V. 1
a bus - car - te Tus o - jos co - lor o - li - va

V. 2
a bus - car - te Tus o - jos co - lor o - li - va

Ac. Gr

157 A_m C

V. 1
Yo en - con - trar - me, yo en - con - trar - me

V. 2
Yo en - con - trar - me, yo en - con - trar - me

Ac. Gr

St

163 E_m

Ac. Gr

St

168 C

Ac. Gtr

St.

173 Em F

V. 1

V. 2

Ac. Gtr

St.

Mu - chos ca - mi - nos

Mu - chos ca - mi - nos

178 Am F Am F

V. 1

V. 2

Ac. Gtr

yo he ca - mi - na - do Va - rios ki - ló - me - tros ya he an - da - do En la mon - ta - ña

yo he ca - mi - na - do Va - rios ki - ló - me - tros ya he an - da - do En la mon - ta - ña

182 A_m F A_m

V. 1
yo te he bus - ca - do En va - rias mi - ra - das y no te he en - con - tra - do

V. 2
yo te he bus - ca - do En va - rias mi - ra - das y no te he en - con - tra - do

Ac. Gtr

185 F A_m F A_m

V. 1
Mu - chos ca - mi - nos yo he ca - mi - na - do Va - rios ki - ló - me - tros ya he an - da - do

V. 2
Mu - chos ca - mi - nos yo he ca - mi - na - do Va - rios ki - ló - me - tros ya he an - da - do

Ac. Gtr

189 F A_m F A_m

V. 1
En la mon - ta - ña yo te he bus - ca - do En va - rias mi - ra - das y no te he en - con - tra - do_

V. 2
En la mon - ta - ña yo te he bus - ca - do En va - rias mi - ra - das y no te he en - con - tra - do_

Ac. Gtr

193 C E_m

V. 1

V. 2

Ac. Gtr

St.

199 C

Ac. Gtr

St.

205 E_m F

V. 1

V. 2

Ac. Gtr

St.

Mu - chos ca - mi - nos

Mu - chos ca - mi - nos

14

210 Am F Am F

V. 1
yo he ca - mi - na - do Va - rios ki - ló - me - tros ya he an - da - do En la mon - ta - ña

V. 2
yo he ca - mi - na - do Va - rios ki - ló - me - tros ya he an - da - do En la mon - ta - ña

Ac. Gtr

214 Am F Am

V. 1
yo te he bus - ca - do En va - rias mi - ra - das y no te he en - con - tra - do

V. 2
yo te he bus - ca - do En va - rias mi - ra - das y no te he en - con - tra - do

Ac. Gtr

217 F Am F Am

V. 1
Mu - chos ca - mi - nos yo he ca - mi - na - do Va - rios ki - ló - me - tros ya he an - da - do

V. 2
Mu - chos ca - mi - nos yo he ca - mi - na - do Va - rios ki - ló - me - tros ya he an - da - do

Ac. Gtr

221 F A_m F A_m

V. 1

En la mon - ta - ña yo te he bus - ca - do En va - rias mi - ra - das y no te he en - con - tra - do

V. 2

En la mon - ta - ña yo te he bus - ca - do En va - rias mi - ra - das y no te he en - con - tra - do

Ac. Gtr

225 F A_m F A_m

V. 1

Mu - chos ca - mi - nos yo he ca - mi - na - do Va - rios ki - ló - me - tros ya he an - da - do

V. 2

Mu - chos ca - mi - nos yo he ca - mi - na - do Va - rios ki - ló - me - tros ya he an - da - do

Ac. Gtr

229 F A_m F A_m

V. 1

En la mon - ta - ña yo te he bus - ca - do En va - rias mi - ra - das y no te he en - con - tra - do

V. 2

En la mon - ta - ña yo te he bus - ca - do En va - rias mi - ra - das y no te he en - con - tra - do

Ac. Gtr

16

233 F Am F Am

V. 1

Mu - chos ca - mi - nos yo he ca - mi - na - do Va - rios ki - ló - me - tros ya he an - da - do

V. 2

Mu - chos ca - mi - nos yo he ca - mi - na - do Va - rios ki - ló - me - tros ya he an - da - do

Ac. Gtr

237 F Am F Am

V. 1

En la mon - ta - ña yo te he bus - ca - do En va - rias mi - ra - das y no te he en - con - tra - do_

V. 2

En la mon - ta - ña yo te he bus - ca - do En va - rias mi - ra - das y no te he en - con - tra - do_

Ac. Gtr

241 C Em

V. 1

V. 2

Ac. Gtr

St.

246

Ac. Gtr

St.

C

251

Ac. Gtr

St.

Em

256

Ac. Gtr

St.

C

264

Ac. Gtr

St.

Em

C

272

Ac. Gtr

St.

Em

C

Cuando pienso en ti

Karen Barraza
Jose Rebimbas

$\text{♩} = 110$

Voice 1

Voice 2

Percussion

V. 1

V. 2

Perc.

V. 1

V. 2

Perc.

2

9 $A\flat$

V. 1

Cuan - do pien - so en ti mi co - ra - zón la - te fuer - te y mi con - cen - tra - ción

V. 2

Uuh...

Synth.

11 $E\flat_m$

V. 1

se des - va - ne - ce Cuan - do pien - so en ti mi piel se ha - ce de ga - lli - na

V. 2

Synth.

13 $A\flat$

V. 1

y mi i - ma - gi - na - ción me lle - va a ti y te mi - ro en la dis - tan - cia

V. 2

Synth.

15 Ebm

V. 1

y te ob - ser - vo en tu an dar sien - to ce - los de la lu - na

V. 2

Synth.

17 Ab

V. 1

y sien - to ce - los de la mon - ta - ña y me da pe - na ad mi - tir que sien - to

V. 2

Synth.

19 Ebm

V. 1

ce - los de to - do el que te a - com - pa - ña, Cuan - do pien - so en ti

V. 2

Synth.

4

21 $A\flat$

V. 1 $\frac{8}{}$ tam - bién soy muy fe - liz y a - gra - dez - co que vi - vas y es - tés a - quí,

V. 2

Synth.

Detailed description: This system covers measures 21 and 22. V. 1 (Violin 1) starts at measure 21 with a treble clef, key signature of three flats (B-flat major/D-flat minor), and a common time signature of 8. The melody consists of eighth and quarter notes. V. 2 (Violin 2) has a single half note in measure 21 and another in measure 22. The Synth. part consists of sustained chords in both hands, indicated by horizontal lines connecting the notes across the two measures.

23 $E\flat_m$

V. 1 $\frac{8}{}$ que com - par - ti - mos el mis - mo sol y la mis - ma lu - na

V. 2

Synth.

Detailed description: This system covers measures 23 and 24. V. 1 starts at measure 23 with a treble clef, key signature of three flats, and a common time signature of 8. The melody continues with eighth and quarter notes. V. 2 has a single half note in measure 23 and another in measure 24. The Synth. part consists of sustained chords in both hands, indicated by horizontal lines connecting the notes across the two measures.

25 $A\flat$

V. 1 $\frac{8}{}$ Cuan - do pien - so en ti tam - bién___ pien - so en mí y quie - ro pa - ra mí

V. 2

Synth.

Detailed description: This system covers measures 25 and 26. V. 1 starts at measure 25 with a treble clef, key signature of three flats, and a common time signature of 8. The melody continues with eighth and quarter notes. V. 2 has a single half note in measure 25 and another in measure 26. The Synth. part consists of sustained chords in both hands, indicated by horizontal lines connecting the notes across the two measures.

27 $E\flat_m$ $A\flat$

V. 1

to - do lo que de - se - o pa - ra ti. Cuan - do pien - so en ti, _____

V. 2

Synth.

30 $E\flat_m$ $A\flat$

V. 1

_____ cuan - do pien - so en ti, Cuan - do pien - so en ti, _____

V. 2

Synth.

34 $E\flat_m$

V. 1

_____ cuan - do pien - so en ti,

V. 2

Synth.

6

37 $A\flat$

V. 1

Cuan - do pien - so en ti _____ te ex - tra - ño co - mo a

V. 2

Synth.

38 $E\flat_m$

V. 1

na - die y te sien - to a - quí a - den - tro Cuan - do pien - so en ti el mun - do me

V. 2

Synth.

40 $A\flat$

V. 1

da vuel - tas y te an - he - lo in - fi - ni - to, y fan - ta - seo en nues - tros re -

V. 2

Synth.

42 E $\flat$ m

V. 1

- cuer - dos y te de - se - o lo me - jor siem - pre ve - o tu mi - ra - da en la lu - na mien

V. 2

Synth.

44

V. 1

- tras las es - tre - llas me a - com - pa - ñan

V. 2

Synth.

45 A $\flat$

V. 1

y so - bre - vue - lo el ai - re pa - ra es - tar cer - ca de ti

V. 2

Synth.

8

47 Ebm

V. 1

Cuan - do pien - so en ti, tam - bién soy muy fe - liz y a - gra - dez - co que vi - vas,

V. 2

Synth.

49 Ab

V. 1

que es - tés a - quí, y que com - par - ti - mos el mis - mo sol y la mis - ma lu - na

V. 2

Synth.

51 Ebm

V. 1

Cuan - do pien - so en ti tam - bién pien - so en mí, y quie - ro pa - ra mí

V. 2

Synth.

53 $A\flat$ $E\flat_m$

V. 1

to - do lo que de - se - o pa - ra ti.

V. 2

Synth.

56 $A\flat$ $E\flat_m$

V. 1

Cuan - do pien - so en ti, cuan - do pien - so en ti,

To E. Pno.

E. Pno.

Synth.

60 $A\flat$ $E\flat_m$

V. 1

Cuan - do pien - so en ti, cuan - do pien - so en ti,

E. Pno.

Synth.

10

64

V. 1

Ab Ebm

Cuan - do pien - so en ti, _____ cuan - do pien - so en ti,

E. Pno.

Synth.

68

V. 1

Ab Ebm

Cuan - do pien - so en ti, _____ cuan - do pien - so en ti,

E. Pno.

Synth.

72

V. 1

Ab Ebm

E. Pno.

Synth.

76 Ab Eb_m

V. 1

E. Pno.

Synth.

Measures 76-79. V. 1 is a single line with rests. E. Pno. has a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Synth. has a sustained chord in the left hand and a melodic line in the right hand. Chords are Ab and Ebm.

80 Ab Eb_m

V. 1

E. Pno.

Synth.

Measures 80-83. V. 1 is a single line with rests. E. Pno. has a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Synth. has a sustained chord in the left hand and a melodic line in the right hand. Chords are Ab and Ebm.

84 Ab Eb_m

V. 1

E. Pno.

Synth.

Measures 84-87. V. 1 is a single line with rests. E. Pno. has a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Synth. has a sustained chord in the left hand and a melodic line in the right hand. Chords are Ab and Ebm.

12

88 A $\flat$ E $\flat$ _m

V. 1

E. Pno.

Synth.

Detailed description: This system contains measures 88 through 91. The V. 1 staff has whole rests in all four measures. The E. Pno. staff has eighth-note patterns: eighth notes in measures 88 and 89, and eighth notes with beams in measures 90 and 91. The Synth. staff has sustained chords. In measure 88, it's an A-flat major triad. In measure 89, it changes to an A-flat major triad with a lowered octave. In measure 90, it's an A-flat major triad. In measure 91, it changes to an E-flat major triad. The key signature has four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat).

92 A $\flat$

V. 1

E. Pno.

Synth.

Detailed description: This system contains measures 92 through 94. The V. 1 staff has whole rests in all three measures. The E. Pno. staff has eighth-note patterns: eighth notes in measure 92, and eighth notes with beams in measures 93 and 94. The Synth. staff has sustained chords. In measure 92, it's an A-flat major triad. In measure 93, it changes to an A-flat major triad with a lowered octave. In measure 94, it changes to an E-flat major triad. The key signature has four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat).

95 E $\flat$ _m A $\flat$ E $\flat$ _m

V. 1

E. Pno.

Synth.

fade out...

Detailed description: This system contains measures 95 through 98. The V. 1 staff has whole rests in all four measures. The E. Pno. staff has whole rests in all four measures. The Synth. staff has sustained chords. In measure 95, it's an E-flat major triad. In measure 96, it changes to an A-flat major triad. In measure 97, it changes back to an E-flat major triad. In measure 98, it remains an E-flat major triad. The key signature has four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat). The text "fade out..." is at the end of the system.

Mariposa de colores

Karen Barraza

José Reb

♩ = 120

Guitar 1

Guitar 2

Gtr 1

Gtr 2

V. 1

V. 2

Gtr 1

Gtr 2

V. 1

Gtr 2

8^{va}

D

A_m

C

G

D

A_m

C

8

G

D

A_m

(8)

Voy ca - mi - nan - do jun - to al mar, bus - can -

11

C

G

D

A_m

- do y an - dan - do Es - cu - cho mis pa - sos al an - dar, pen - san -

The musical score is written for guitar and voice. It is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as 120 beats per minute. The score is divided into four systems. The first system shows the initial guitar introduction with two guitars. The second system introduces the vocal melody. The third system continues the vocal melody with lyrics. The fourth system concludes the vocal melody with lyrics. Chord symbols are placed above the corresponding measures: D, A_m, C, G, D, A_m, C, G, D, A_m.

2

15 C G D Am

V. 1

- do_y so - ñan - do Fe - liz voy pen - san - do_en ti

V. 2

Fe - liz voy pen - san - do_en, voy pen - san - do_en ti

Gtr 2

19 C G D Am

V. 1

Fe - liz voy pen - san - do_en ti

V. 2

Fe - liz voy pen - san - do_en, voy pen - san - do_en ti

Gtr 2

23 C G D Am

V. 1

Ma - ri - po - sas de co - lo - res,

V. 2

Gtr 2

27 C G D Am

V. 1

yo las ve - o por do - quier Ma - ri - po - sas de co - lo - res,

Gtr 2

31 C G D Am

V. 1

vo - lan - do jun - to a mí Ma - ri - po - sas de co - lo - res,

Gtr 2

35 C G D Am

V. 1

yo las ve - o por do - quier Ma - ri - po - sas de co - lo - res,

Gtr 2

39 C G D

V. 1

vo - lan - do jun - to a mí Voy ca - mi - nan - do jun - to al

V. 2

Voy

Gtr 2

4

42

Am C G

V. 1

mar, bus - can - do y an - dan - do Es -

V. 2

ca - mi - nan - do jun - to al mar,

Gtr 2

45

D Am C

V. 1

- cu - cho mis pa - sos al an - dar, pen - san - do y so - ñan -

V. 2

Es - cu - cho mis pa - sos al an - dar,

Gtr 2

48

G D Am C

V. 1

- do Fe - liz voy pen - san - do en ti

V. 2

Fe - liz voy pen - san - do en, voy pen - san - do en ti

Gtr 2

52 G D A_m C

V. 1

Fe - liz voy pen - san - do en ti

V. 2

Fe - liz voy pen - san - do en, voy pen - san - do en ti

Gtr 2

56 G D A_m C

V. 1

Ma - ri - po - sas de co - lo - res, yo las ve - o por do -

V. 2

Gtr 2

60 G D A_m C

V. 1

- quier Ma - ri - po - sas de co - lo - res, vo - lan - do jun - to a

Gtr 2

6

64 G D Am C

V. 1

mí Ma - ri - po - sas de co - lo - res, yo las ve - o por do -

Gtr 1

8^{va}

Gtr 2

68 G D Am

V. 1

- quier Ma - ri - po - sas de co - lo - res,

Gtr 1

(8)

Gtr 2

71 C G D

V. 1

vo - lan - do jun - to a mí Ma - ri - po - sas

Gtr 1

(8) 8^{va}

Gtr 2

74 A_m C G

V. 1

de co - lo - res, yo las ve - o por do - quier

Gtr 1

Gtr 2

77 D A_m C

V. 1

Ma - ri - po - sas de co - lo - res, vo - lan - do jun - to a

Gtr 1

Gtr 2

80 G D A_m

V. 1

mí Ma - ri - po - sas de co - lo - res,

Gtr 1

Gtr 2

83 C G D

V. 1

yo las ve - o por do - quier Ma - ri - po - sas

Gtr 1

Gtr 2

86 Am C G D

V. 1

de co - lo - res, vo - lan - do jun - to a mí Ma - ri - po - sas

Gtr 1

Gtr 2

90 Am C G D

V. 1

de co - lo - res, Ma - ri - po - sas

Gtr 2

94 Am C G

V. 1

de co - lo - res,

Gtr 2

Que Bonita

Karen Barraza
Jose Rebimbas

A $\text{♩} = 90$ G

Voice 1

Acoustic Guitar 1

Qué bo - ni - ta quees la vi - da

V. 1

Ac. Gtr 1

ye - so quea ve - ces - se com - pli - ca

V. 1

Ac. Gtr 1

Ay, qué bo - ni - ta quees la

V. 1

Ac. Gtr 1

vi - da

2

12 **C**

V. 1

ye - so quea ve - ces - se com - pli - ca

Ac. Gtr 1

B

17 **A_m**

V. 1

Cuan - do cai - go, me le - van - to, me dan ga - nas de llo - rar

Ac. Gtr 1

21 **F**

V. 1

Y me mi - roy me re - cuer - do pue - do tar ya sí vo -

Ac. Gtr 1

C

24 **G**

V. 1

- lar Qué bo - ni - ta quees la vi - da

Ac. Gtr 1

28 C

V. 1

ye - so quea ve - ces - se com - pli - ca

Ac. Gtr 1

31 G

V. 1

Ay, qué bo - ni - ta quees la vi - da

Ac. Gtr 1

34

V. 1

ye - so quea ve - ces - se com -

Ac. Gtr 1

37 C

V. 1

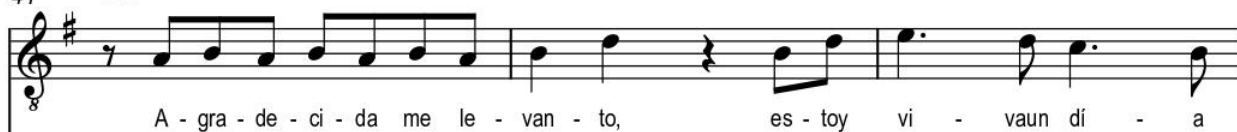
- pli - ca

Ac. Gtr 1

4

D41 *A_m*

V. 1



54 **E** G

V. 1

- lar

Qué bo - ni - ta quees la vi - da

V. 2

Qué bo - ni - ta

Ac. Gtr 1

6

63

V. 1

Ay, qué bo - ni - ta quees la vi - da

V. 2

Qué bo - ni - ta Qué bo - ni - ta Qué bo - ni - ta

Ac. Gtr 1

66

V. 1

ye - so quea ve - ces - se com - pli - ca

V. 2

es la vi - da es la vi - da es la vi - da

Ac. Gtr 1

69

V. 1

Ay, qué bo - ni - ta quees la

V. 2

es la vi - da Qué bo - ni - ta Qué bo - ni - ta

Ac. Gtr 1

Ac. Gtr 2

72

V. 1

vi - da

V. 2

Qué bo - ni - ta Qué bo - ni - ta es la vi - da

Ac. Gtr 1

Ac. Gtr 2

75

V. 1

— ye - so quea ve - ces - se com - pli - ca

V. 2

es la vi - da es la vi - da es la vi - da

Ac. Gtr 1

Ac. Gtr 2

78 G

V. 1

Ay, qué bo - ni - ta quees la vi - da

V. 2

Qué bo - ni - ta Qué bo - ni - ta Qué bo - ni - ta

Ac. Gtr 1

Ac. Gtr 2

81 C

V. 1

Qué bo - ni - ta es la vi - da es la vi - da

V. 2

Qué bo - ni - ta es la vi - da es la vi - da

Ac. Gtr 1

Ac. Gtr 2

84 G

V. 1

V. 2

es la vi - da es la vi - da Qué bo - ni - ta

Ac. Gtr 1

Ac. Gtr 2

Detailed description: This system covers measures 84, 85, and 86. V. 1 consists of whole rests. V. 2 plays eighth notes: G4 (84), A4 (85), B4 (86). Ac. Gtr 1 plays chords (G4-B4, A4-C#5) with mutes. Ac. Gtr 2 plays eighth-note chords: G4-B4 (84), A4-C#5 (85), B4 (86).

87

V. 1

Ay, qué bo - ni - ta quees la vi - da

V. 2

Qué bo - ni - ta Qué bo - ni - ta Qué bo - ni - ta

Ac. Gtr 1

Ac. Gtr 2

Detailed description: This system covers measures 87, 88, and 89. V. 1 plays eighth notes (87), a half note (88), and a half note (89). V. 2 plays eighth notes: G4 (87), A4 (88), B4 (89). Ac. Gtr 1 plays chords (G4-B4, A4-C#5) with mutes. Ac. Gtr 2 plays eighth-note chords: G4-B4 (87), A4-C#5 (88), B4 (89).

10

90 C

V. 1

V. 2

es la vi - da es la vi - da es la vi - da

Ac. Gtr 1

Ac. Gtr 2

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 90 to 92. V. 1 (Violin 1) has a whole rest in measure 90, with a 'C' time signature above it. V. 2 (Violin 2) plays a rhythmic pattern of quarter notes: G4, A4, B4, C5 in measure 90; G4, A4, B4, C5 in measure 91; and G4, A4, B4, C5 in measure 92. The lyrics 'es la vi - da' are written below V. 2. Ac. Gtr 1 (Acoustic Guitar 1) has a complex chordal accompaniment with many beamed notes and rests. Ac. Gtr 2 (Acoustic Guitar 2) has a similar complex accompaniment.

93 G

V. 1

V. 2

es la vi - da Qué bo - ni - ta Qué bo - ni - ta

Ay, qué bo - ni - ta quees la

Ac. Gtr 1

Ac. Gtr 2

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 93 to 95. V. 1 (Violin 1) has a whole rest in measure 93, a whole rest in measure 94, and a melodic line in measure 95: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lyrics 'Ay, qué bo - ni - ta quees la' are written below V. 1. V. 2 (Violin 2) plays a rhythmic pattern of quarter notes: G4, A4, B4, C5 in measure 93; G4, A4, B4, C5 in measure 94; and G4, A4, B4, C5 in measure 95. The lyrics 'es la vi - da' are written below V. 2 in measure 93, and 'Qué bo - ni - ta' are written below V. 2 in measures 94 and 95. Ac. Gtr 1 (Acoustic Guitar 1) has a complex chordal accompaniment with many beamed notes and rests. Ac. Gtr 2 (Acoustic Guitar 2) has a similar complex accompaniment.

96

V. 1

vi - da

V. 2

Qué bo - ni - ta Qué bo - ni - ta es la vi - da

Ac. Gtr 1

Ac. Gtr 2

99

V. 1

V. 2

es la vi - da es la vi - da es la vi - da

Ac. Gtr 1

Ac. Gtr 2

102

G

V. 1

Qué bo - ni - ta quees la vi - da

Ac. Gtr 2

12

105

V. 1

Ac. Gtr 2

C

8

108

V. 1

Ac. Gtr 2

G

8

111

V. 1

Ac. Gtr 2

Ay, qué bo - ni - ta quees la vi - da

8

114

V. 1

Ac. Gtr 2

C

8

117

V. 1

Ac. Gtr 2

Ac. Gtr 2

Ac. Gtr 2

120

123

H

G

C

G