

LA COMUNICACIÓN EN LAS CANCIONES

Desde la visión semiótica del compositor, arreglista y productor.



Universidad ICESI
Proyecto de Grado
Cristian Elías Tróchez Lozano

RESUMEN

Este proyecto tiene como objetivo detallar la interacción que existe entre el componente textual y el musical en las canciones, analizando a estos elementos desde diferentes enfoques, tanto de la semiología como de la musicología. Además, propone una perspectiva diferenciadora que integra la visión del compositor, arreglista y productor, quienes son partícipes directos en la creación de canciones. Esto permite que el proyecto tenga un enfoque renovado e inclusivo de lo que ocurre en cada una de estas etapas para establecer una intención de discurso. Todo esto se sustenta en el proceso de composición, arreglo y producción de tres canciones con influencias del pop contemporáneo, donde se puede observar cómo los recursos disponibles contribuyen a la comunicación de ideas y emociones. Asimismo, se aborda y resalta la importancia de la interpretación como el elemento que integra y conecta el lenguaje verbal con el musical.

Palabras claves: comunicación, semiótica, música, composición, canción, comunicar, emociones, musicología, interpretación, pop contemporáneo, compositor, arreglista, productor.

ABSTRACT

This project aims to detail the interaction between the textual and musical components in songs, analyzing these elements from different perspectives, both semiological and musicological. Additionally, it proposes a differentiated perspective that integrates the views of the composer, arranger, and producer, who are directly involved in the creation of songs. This allows the project to have a renewed and inclusive approach to what happens at each of these stages to establish an intention of discourse. All of this is supported by the process of composing, arranging, and producing three songs with contemporary pop influences, where it can be observed how the available resources contribute to the communication of ideas and emotions. Furthermore, it addresses and highlights the importance of interpretation as the element that integrates and connects verbal and musical language.

Key words: Communication, semiotics, music, composition, song, communicate, emotions, musicology, interpretation, contemporary pop, composer, arranger, producer.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecerle en primer lugar al Cristian Tróchez del 2019 que se atrevió a seguir sus sueños y estudiar música, incluso sabiendo que era una locura hacerlo estando tan cerca de graduarse como economista, incluso sabiendo que no iba a ser sencillo, que se tendría que endeudar. A ese Cristian que resistió, confió en sí mismo y no dudó ni un solo segundo en hacer lo que consideraba que era correcto, en hacer lo que le haría feliz el resto de su vida. A ese Cristian, gracias... Sin ti, nada de esto sería posible.

En segundo lugar, agradecerle a mi abuelo Campo Elías Lozano González, que confió ciegamente en mí desde el primer día. A mi mamá Fátima, que también fue muy paciente con el proceso. A mis amigos; los que en todo momento me cuestionaron por qué no estudiaba música y a los que fui conociendo en el camino, los que me acompañaron en el proceso y me dieron la resistencia de seguir adelante. A mis profesores, que admiro un montón y me enseñaron tanto.

A todas las personas que se sumaron en hacer esto posible; a mi tutor Julio Ramírez, a mi coproductor y gran amigo Diego Bojorge, a Juan David Ocampo, a Santiago Ayala, Santiago Torres que interpretaron increíblemente sus instrumentos. A todos los cantantes, Valentina Doering, Andrea Velasco y Daniel Trujillo, que aportaron su granito de arena con su gran talento.

A Germán, que no solo ayudó desde la ingeniería de grabación y de mezcla sino que ha sido un gran mentor y amigo. A los monitores que atendieron las sesiones de grabación.

ÍNDICE

RESUMEN	2
ABSTRACT	3
AGRADECIMIENTOS	4
JUSTIFICACIÓN	11
OBJETIVOS	12
Objeto de creación.....	12
Objetivo de indagación	12
Objetivos específicos	13
MARCO CONCEPTUAL	13
El fonograma	14
La canción	14
El compositor y la composición.....	15
El arreglista y el arreglo musical	19
Foundation	20
Pad	21
Rhythm.....	21
Lead	22
Fills	22
Géneros musicales	23
Pop	26
Rock.....	28

El productor musical.....	30
Perspectivas semióticas y musicológicas sobre el rol comunicativo.....	33
Signo	39
Objeto.....	41
Interpretante	41
Comunicación	42
Lenguaje Verbal	42
Lenguaje musical	48
Emociones / Estados del ánimo	50
Tristeza.....	51
Vulnerabilidad.....	52
Saudade.....	53
<i>METODOLÓGIA</i>	55
Aspectos Generales:.....	55
Aun así te amé.....	69
Pre-producción.....	69
Grabación.....	73
Post-producción	76
Letra y análisis.....	76
Teach me how to be vulnerable	78
Pre-producción.....	78
Grabación.....	81
Post-producción	84
Letra y análisis.....	84
Saudade	87

Pre-producción.....	87
Grabación.....	91
Post-producción	92
Letra y análisis.....	94
<i>APRENDIZAJES, DESCUBRIMIENTOS Y CONCLUSIONES</i>	<i>96</i>
<i>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</i>	<i>99</i>
<i>ANEXOS.....</i>	<i>104</i>

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. "Levels in Music" (Álvaro et al., 2005).....	17
Ilustración 2. Ciclo de sub-procesos del proceso de composición (Álvaro et al., 2005)	18
Ilustración 3. Sub niveles en el nivel simbólico (Álvaro et al., 2005).....	19
Ilustración 4. representación gráfica de los elementos de un arreglo	22
Ilustración 5. Influencias y Subgéneros (representación gráfica)	26
Ilustración 6. Patrón rítmico "base" del rock	29
Ilustración 7. Relación triádica en la semiótica de Pierce.....	39
Ilustración 8. Comparativa de Sample Rate	61
Ilustración 9. Control A (fuente: Centro de producción creativa 312).....	63
Ilustración 10. Live Room (fuente: Centro de producción creativa 312)	63
Ilustración 11. Control B (fuente: Centro de producción creativa 312).....	64
Ilustración 12. Control C (fuente: Centro de producción creativa 312).....	64
Ilustración 13. Seteo de micrófonos guitarras acústicas	68
Ilustración 14. Seteo de micrófonos para grabación de coros.....	68

Ilustración 15. Lick principal del piano en Aun así te amé.....	70
Ilustración 16. Estructura de Aun así te amé.....	71
Ilustración 17. Interludio del piano en Aun así te amé.....	71
Ilustración 18. Pre-coro del piano de Aun así te amé.....	71
Ilustración 19. Modulación en aun así te amé.....	72
Ilustración 20. Final de Aun así te amé.....	72
Ilustración 21. Preset de Helix Native para Lead Guitar	74
Ilustración 22. Sesión de protools (Aun así te amé) pt. 1	74
Ilustración 23. Sesión de protools (Aun así te amé) pt. 2	75
Ilustración 24. Sesión de protools (Aun así te amé) pt. 3	75
Ilustración 25. Arreglo de cuerda frotada al inicio de Teach me how to be vulnerable.....	79
Ilustración 26. Estructura de Teach me how to be vulnerable	80
Ilustración 27. Armonía y ritmo armónico del coro de Teach me how to be vulnerable	80
Ilustración 28. Idea inicial de "latidos de un corazón" en Teach me how to be vulnerable.....	81
Ilustración 29. Idea preliminar del corte de batería hacia el final de (TMHTBV).....	81
Ilustración 30. Sesión de protools (TMHTBV) pt. 1	82
Ilustración 31. Sesión de protools (TMHTBV) pt. 2	83
Ilustración 32. Sesión de protools (TMHTBV) pt. 3	83
Ilustración 33. Sesión de protools (TMHTBV) pt. 4	84
Ilustración 34. Groove – Saudade (Extracto de "Signature Drum Beats & Fills Luke Holland"	88
Ilustración 35. Estructura de Saudade.....	89
Ilustración 36. Vibráfono en Saudade	89

Ilustración 37. Arreglo de cuerdas en verso 2 Saudade	89
Ilustración 38. Idea propuesta para el arpeggio de guitarra en Saudade	89
Ilustración 39. Pre-coro en Saudade pt. 1	90
Ilustración 40. Pre-coro en Saudade pt. 2	91
Ilustración 41. Melodyne en la voz lead de Saudade	92
Ilustración 42. Plugin empleado para transmitir mezcla en remoto	93
Ilustración 43. Sesión de protools (Saudade)	93
Ilustración 44. Sesión 1 – Grabación de batería	104
Ilustración 45. Sesión 3 – Grabación de Conga / Percusión menor.	105
Ilustración 46. Sesión 4 – Grabación teclados - Teach me how to be vulnerable.	105
Ilustración 47. Sesión 5 – Grabación de teclados.	106
Ilustración 48. Sesión 5 – Grabación de guitarras acústicas.	106
Ilustración 49. Grabación Coro – Saudade.	106
Ilustración 50. Grabación voz – Saudade	107
Ilustración 51. Grabación de voz – Aun así te amé	107

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Micrófonos empleados en la grabación de batería	66
Tabla 2. Micrófonos empleados en la grabación de voces principales	69
Tabla 3. Letra de aun así te amé con análisis	76
Tabla 4. Letra de Teach me how to be vulnerable con análisis	84
Tabla 5. Letra de Saudade con análisis	94

INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia, las canciones han ejercido un rol comunicativo muy relevante para prácticamente cualquier sociedad. Las artes, en general, han sido fundamentales para la expresión humana de cualquier índole, siendo uno de los medios por los cuales, las personas, a través de signos, han representado sus vivencias, experiencias, emociones o sentimientos. Las canciones, en particular, han sido el punto de encuentro entre la poesía y la música, combinando tanto elementos líricos, como musicales para potencializar sus capacidades individuales de transmitir mensajes de una manera más profunda y resonante para quien sea que las experimente.

A través del uso de letras y melodías, las canciones no solamente reflejan la cultura y el contexto histórico en las que fueron creadas, sino que también influyen en la forma en que las personas perciben y entienden el mundo que las rodea. La comunicación en las canciones no se realiza únicamente de manera explícita mediante palabras, sino también a través de recursos rítmicos, melódicos y armónicos, en donde absolutamente todos los elementos que la componen, son igual de importantes. Es la sumatoria de cada uno de estos elementos, lo que permite que se puedan evocar emociones y estados de ánimo o añadir matices a los mensajes e ideas que se buscan expresar.

Sin embargo, en lo que respecta al ámbito académico, que se ha dedicado a estudiar los fenómenos de la comunicación en las canciones, se puede observar cómo existen tanto estudios semióticos que abordan asuntos musicales, como estudios musicales que abordan asuntos semióticos. Lo que por un lado, demuestra que para la academia es pertinente reflexionar acerca de estas temáticas. Pero, que por otro lado, preocupa que no se estén teniendo en cuenta las

percepciones de los agentes realmente partícipes en la concepción de las canciones, y que de una u otra forma ejercen un rol fundamental en el proceso de comunicación de las mismas. Y es que, la visión de los musicólogos y semiólogos, a menudo presentan pensamientos muy puristas y sesgados, que rara vez integran posturas diferentes, que busquen un punto intermedio que concilie y justifique el cómo se complementan tanto el lenguaje verbal como el no verbal o musical en las canciones.

Es por eso que entender el rol del compositor, arreglista y productor, que sí son agentes activos en los procesos de creación de las canciones, es de utilidad para comprender lo que se quiere comunicar en las mismas, sumado a todo lo demás que debe de ocurrir para que el mensaje llegue hasta los oyentes, como por ejemplo el que se tenga que ejecutar o interpretar cada detalle concebido en la intención comunicativa del compositor, arreglista y productor. Lo que además denota la importancia y responsabilidad que tienen los intérpretes dentro del proceso comunicativo.

JUSTIFICACIÓN

La idea con este proyecto de grado es recopilar información de diversas fuentes sobre las posturas y estudios que abordan la relevancia de los componentes textuales y musicales en las canciones. Con esta información, se realizará una revisión y contraste de dichas corrientes ideológicas que históricamente han predominado este tema y se procederá a proponer una opinión que tenga en cuenta a visiones poco exploradas en estos estudios, como las del compositor, arreglista y productor, quienes también desempeñan un papel comunicativo crucial para la obra.

Además establecer a la interpretación musical como un mecanismo integrador, que le permite al elemento sonoro y al textual, complementarse. Todo esto, apoyado de material fonográfico inédito que detalle las elecciones tomadas en cada uno de los eslabones de producción y de “comunicación” en una canción; desde el compositor y letrista de la obra, responsable de la concepción de la canción, pasando por el arreglista, quien se encarga de traducir y ornamentar las ideas del compositor en un discurso musical coherente, hasta llegar al productor, quien es el responsable de traducir las ideas de sus predecesores y potencializarlas con una visión más general del mensaje que se quiere comunicar al oyente. Siendo conscientes que en cada de estas “etapas”, tanto la música, como el texto musical actúan como una unidad y no como elementos independientes.

OBJETIVOS

Objeto de creación

Componer y producir 3 fonogramas tipo canción; en donde el elemento textual y el musical coexisten y se complementan para comunicar la idea del compositor, arreglista y productor, quienes escogen las herramientas estilísticas y recursos de interpretación que consideran más oportunos para realizar el ejercicio comunicativo.

Objetivo de indagación

Analizar y comparar a los enfoques semiológicos y musicológicos sobre el rol del texto y la música en la comunicación de ideas en canciones, desde las perspectivas del compositor, arreglista y productor, destacando a la interpretación como elemento integrador entre lenguaje verbal y no verbal.

Objetivos específicos

- **Analizar y comparar** los diferentes enfoques de la semiología y la musicología respecto al rol que ejecuta el texto y la música en el proceso comunicativo de las canciones.
- **Proponer** desde el punto de vista del compositor, arreglista y productor la importancia que tiene el elemento textual y musical, en la comunicación de ideas y emociones en una canción.
- **Examinar y establecer** la importancia de la interpretación como un elemento integrador, que conecta al lenguaje verbal (letra) con el no verbal (música).
- **Componer, arreglar y producir** tres canciones influenciadas por el pop, con una intención comunicativa definida por una emoción, procurando mantener el discurso textual y musical a lo largo de etapa de producción.
- **Reflexionar** sobre cómo la selección de géneros musicales, formatos instrumentales y recursos estilísticos influye en el mensaje que se quiere comunicar.

MARCO CONCEPTUAL

En este apartado, se desarrollarán los principales conceptos a tener en cuenta durante este trabajo. Estos conceptos irán desde las definiciones más básicas pero relevantes, hasta las caracterizaciones de los temas más significativos asociados con el objeto de estudio de este proyecto de grado. En algunos casos, tendrá un tono descriptivo y en otros será de análisis de investigaciones previas, antecedentes y posturas de fuentes relevantes en el área de estudio.

El fonograma

En el literal b) del artículo 2 del tratado sobre interpretación o ejecución de fonogramas de la Organización Mundial de Propiedad Intelectual, se define a un fonograma como; “toda fijación de los sonidos de una ejecución o interpretación o de otros sonidos, o de una representación de sonidos que no sean en forma de una fijación incluida en una obra cinematográfica o audiovisual” (OMPI, 1996). Para mayor claridad, es necesario definir también a la *fijación* como “la incorporación de sonidos, o la representación de éstos, a partir de la cual puedan percibirse, reproducirse o comunicarse mediante un dispositivo” (OMPI, 1996).

La palabra fonograma se deriva del invento de Thomas Alva Edison, el fonógrafo, el primer dispositivo capaz de reproducir sonidos grabados, a través de la vibración causada por las desviaciones físicas impresas en un cilindro. Desde la invención del fonógrafo, hasta la actualidad, los medios de grabación y reproducción han cambiado mucho, pero la manera en la que nos referimos a la fijación de estos sonidos, sigue siendo la palabra fonograma.

La canción

Definir lo que es una canción es de importancia para este trabajo, debido a que, lo que se busca crear a lo largo de este proyecto de grado son canciones. Así pues, la real academia de la lengua española, define a una canción como una composición que se canta o es hecha a propósito para que se le pueda poner música (Real Academia Española, n.d.) según el diccionario especializado de términos musicales de Oxford, una canción o “song”, en inglés, es una

“composición vocal corta, acompañada o en solitario. La canción es el medio humano natural de autoexpresión musical¹” (Kennedy & Kennedy, 2013).

Es importante para los fines de este trabajo, tener en cuenta en esta instancia, que por simple definición, la canción es un tipo de composición constituida tanto por letra, como por música, lo que hace necesario entenderla como una unidad y no como elementos independientes.

El compositor y la composición

La composición es una palabra proviene del latín *compositio*, que a su vez deriva del verbo *componere* que significa “juntar varias cosas para formar otra” (Moliner, 1988). El compositor en sí es un creador. En este caso, para los fines de este trabajo, estaremos refiriéndonos al compositor como aquel que tiene como oficio crear una obra musical, es decir, componer.

Es de cierta utilidad para esta labor, que el compositor disponga de ciertas habilidades y conocimientos, como por ejemplo lo son; la teoría musical, la armonía, en algunos casos la práctica instrumental, los softwares de notación, e indiscutiblemente recursos de composición y de arreglos, a pesar de que para este último, existe el rol del arreglista que se explicará más adelante. El compositor debe de ser capaz de aplicar sus conocimientos y experiencias previas para poder crear, comunicar y evocar tanto ideas como emociones o sentimientos.

Es común al explicar ciertos roles dentro del sector musical, que se realicen analogías con otros sectores, como por ejemplo el cine, en donde, el compositor puede compararse con el

¹ Traducción literal de: “Short vocal composition, accompanied or solo. Song is the natural human means of musical self-expression.”

guionista, ya que es la persona que establece la directriz de lo que se quiere comunicar, a través de su medio, el guion. De cierto modo, el compositor es el autor principal de la obra, aunque esta aún no esté materializada en su versión final.

Para ir más en detalle a lo que representa el rol del compositor, es necesario adentrarse en el proceso de composición, para esto, se revisó el paper “Music Knowledge Analysis: Towards an Efficient Representation for Composition” (Álvaro et al., 2005) en donde se realiza un análisis bastante detallado de lo que es el proceso de composición, y de los distintos niveles de conocimiento que debe de aplicar el compositor en la creación de la obra. Los autores de este paper, establecen distintos niveles o eslabones que componen este proceso creativo. En primer instancia, definen el nivel del conocimiento; de donde surgen las emociones, las evocaciones, la continuidad, el desarrollo, el contraste, la sorpresa, la vivacidad, el dinamismo y la metáfora. En fin, todo aquello que es asociado a las ideas y con el mensaje que se quiere transmitir en la obra musical. Explican además que en este nivel, se encuentran los componentes conscientes y subconscientes del compositor.

En el siguiente nivel, al que denominan el simbólico, están todos los elementos, esquemas, procedimientos, lo que caracteriza el estilo del compositor, la teoría musical, armonía y notación musical. Es decir, es todo aquello que se busca representar del nivel de conocimiento y puede ser implementado en un score u otras formas de materialización de las ideas.

Finalmente se encuentra el nivel de implementación, que es básicamente la traducción de los niveles de conocimiento y simbólicos en sonido o en partituras. Es decir, se refiere al resultado, o a la obra en sí, que será ejecutada posteriormente por los intérpretes.

La ilustración 1, representa una posible traducción de lo que son los niveles dentro del dominio musical.

KNOWLEDGE LEVEL	Emotions, Evocations Equilibrium, Continuity, Unity, Symmetry Development, Contrast, Surprise, Liveliness, Dynamism, Metaphor
SYMBOLIC LEVEL	Outlines, Elements, Procedures Composer Style, Music Theory, Harmony, Notation
IMPLEMENTATION LEVEL	Sound, Scores

Ilustración 1. "Levels in Music" (Álvaro et al., 2005)

Respecto al proceso creativo que ocurre en la mente del compositor, los autores del paper, explican que es un proceso más complejo que simplemente un ejercicio de asociación, debido a que, compromete varios subprocesos como la concepción, abstracción, imaginación, implementación, análisis y corrección. La ilustración 2 es una representación gráfica del proceso de composición, al que caracterizan como “un proceso cíclico de subprocesos”. Al respecto, conviene decir que cada proceso creativo es único, así que, es bastante difícil dibujar las fronteras entre la generalización del proceso creativo, y la particularidad del estilo del compositor, su lenguaje y sus técnicas propias. No obstante, es un buen punto de partida para la revisión metodológica del cómo los compositores crean.

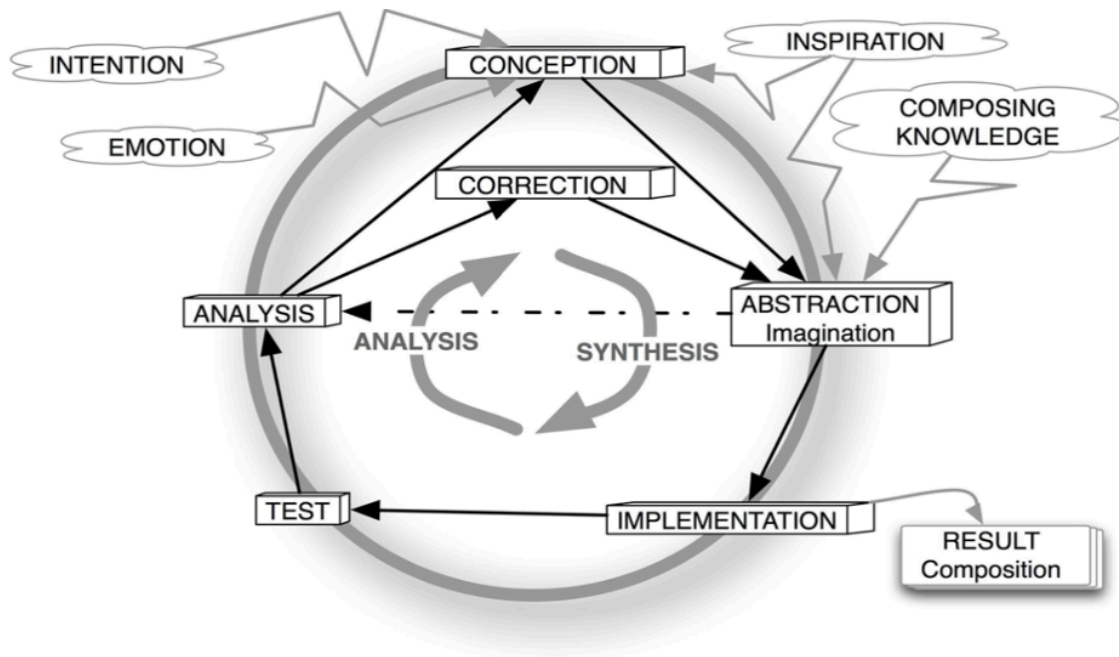


Ilustración 2. Ciclo de sub-procesos del proceso de composición (Álvaro et al., 2005)

Entrando un poco más en detalle al nivel simbólico, este está compuesto por varios subniveles; en la cabeza, se encuentra el objetivo en donde se encuentran las decisiones cruciales respecto a la composición, tales como los objetivos del compositor, las intenciones, la estructura musical global, el cronograma, los momentos destacados, las restricciones del lenguaje y el estilo musical seleccionado, así como la concepción misma de la obra. En el cuerpo, hallamos el subnivel de desarrollo, en donde se encuentran las técnicas del compositor, la teoría musical. Por último, se encuentra el subnivel del performance, en donde se encuentra cualquier manifestación musical lista para ser ejecutada por un intérprete, en otras palabras, es el producto final del proceso creativo, la composición misma o la obra musical completa para su ejecución.

KNOWLEDGE LEVEL					
SYMBOLIC LEVEL	GOAL SUB-LEVEL	Intention, Composer Objectives, Composer Plan Piece Style Constrains, Piece Language Constrains Climactic Curve, Global Form, Piece Conception			
	DEVELOPMENT SUB-LEVELS (METALEVEL)		Piece	Composer	
		...	Outlines, Elements, Procedures, Architectonic blocks Metaphor Symbol	Technique Abstractions Procedures	Theory Disciplines, Elements of Form: Motive, Section, Phrase
PERFORMANCE SUB-LEVEL	Performance NOTATION, MIDI, Sound Synthesis Languages				
IMPLEMENTATION LEVEL					

Ilustración 3. Sub niveles en el nivel simbólico (Álvaro et al., 2005)

El arreglista y el arreglo musical

El arreglista es la persona encargada de adaptar la composición musical y ornamentarla en lo que se conoce como el *arreglo musical*. Según Bobby Owsinski, reconocido productor, escritor y pedagogo, en su libro “The Music Producer Handbook”, explica que el arreglo es el elemento clave para una producción musical. Él menciona que una canción puede interpretarse con gran precisión y dinámica, pero aun así, no alcanzar la excelencia sonora, a menos de que todos los instrumentos se complementen entre sí, de tal forma que la suma de cada una de las partes haga sonar a la obra más grande y mejor en conjunto que individualmente (Bobby Owsinski, 2016). Esta postura es sumamente acertada respecto a que, cada instrumento normalmente asume un rol como elemento constituyente en la canción, y es necesario comprender estos roles instrumentales para poder hacerles un debido tratamiento a las partes que componen al arreglo musical y así poder destacar lo mejor de estos mismos, de tal manera que la intención comunicativa que tenía en primer instancia el autor o compositor, no se pierda. Y así, eventualmente, permitirle al oyente recibir el mensaje o idea que quería transmitir el compositor, sin que existan elementos

distractores dentro del discurso musical. Imagínese lo difícil que es hacerse entender en medio de una multitud o bullicio, en comparación a hacerse entender en un espacio libre de ruido. En esencia, esa es la labor del arreglista, es decir, es quien establece un entorno musical propicio para la obra, que facilitará la narrativa o el discurso entre los elementos musicales que la componen.

En muchas ocasiones, los compositores pueden también asumir el rol del arreglista musical, en mayor o menor medida, pero no necesariamente todos los arreglistas han de ser compositores. Esta distinción es pertinente, en cuanto a que, la labor del compositor puede incluir un arreglo musical por más básico o trivial que sea este, mientras que la labor del arreglista, requiere de la existencia previa de una obra, así sea que ésta ya haya sido arreglada previamente. Lo que me permite aclarar que una obra puede ser arreglada en más de una ocasión, sin que esto signifique definirla como una obra distinta, sino, más bien; que la obra, que en esencia es la misma, ha sido arreglada para distintos fines, propósitos o formatos instrumentales, etc.

Ahora bien, los elementos que componen al arreglo, los podemos clasificar como: foundation, pad, rhythm, lead y fills. A continuación, se realizará una breve pero detallada descripción de estos elementos según la perspectiva que plantea el autor Bobby Owsinski.

Foundation

Según (Bobby Owsinski, 2016) el foundation es el elemento rítmico que sustenta el Groove, dentro de un arreglo. Usualmente está compuesto por instrumentos como la batería y el bajo, pero también puede incluir otros elementos rítmicos como las guitarras o los teclados, si estos

están ejecutando el mismo patrón rítmico que el resto de la sección rítmica. A modo de ejemplo, el autor menciona, que en el caso de los *power trios*, un formato musical reducido a solo tres instrumentos, requiere que el foundation sea asumido únicamente por la batería, ya que el bajo, en este formato suele tener que tocar una figura rítmica diferente para completar el sonido, y debe de convertirse su propio elemento. Es decir, que para que varios elementos sean considerados parte del foundation, estos deben de respetar la misma estructura rítmica entre sí.

Pad

En lo que respecta al pad, el autor explica que su función dentro del arreglo es hacer de “colchón” que suspenderá todo el contenido armónico del mismo. Normalmente es una nota o un acorde prolongado, también puede ser una sección de cuerda frotada (violines, violas y violonchelo) o simplemente acordes de guitarra. A modo de anécdota, el autor menciona que antes de que existieran los sintetizadores, el órgano era el instrumento por excelencia que asumía el rol de pad, posteriormente llegó el piano eléctrico “Rhodes” de la marca Fender a relevar este rol y hoy en día, nos encontramos con los sintetizadores que por cuestiones de versatilidad y variedad en texturas, actúan bien para este fin (Bobby Owsinski, 2016).

Rhythm

El elemento Rhythm, dentro de un arreglo, es aquel que ejecuta una respuesta o complemento al foundation. Este puede tratarse de un shaker o una pandereta rellenando los espacios “vacíos” que deja el foundation, o también puede ser el rasgueo de una guitarra respondiendo en los contratiempos o incluso unas congas tocando un Groove complementario al Groove principal.

En definitiva, la sección ryhthm es usada para añadir movimiento y emoción extra al arreglo (Bobby Owsinski, 2016).

Lead

Como su nombre lo indica, el roll del lead dentro de un arreglo es el de ser el elemento líder, el que más destaca, el que tiene el protagonismo, pueden haber distintos instrumentos leads en distintos momentos de la canción, pero no en simultaneo, como por ejemplo cuando un instrumento interpreta un “solo”.

Fills

El elemento fill es aquel que ocurre en medio de los espacios que deja el lead, se puede pensar como un elemento que le responde al lead (Bobby Owsinski, 2016).

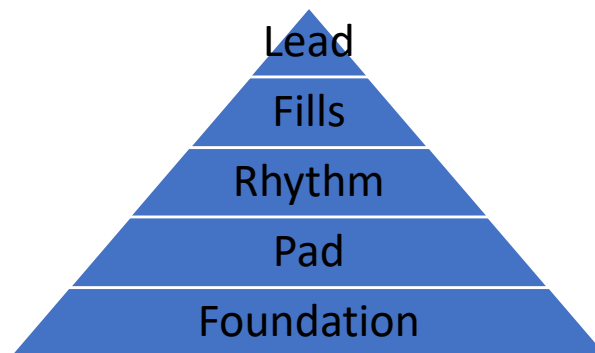


Ilustración 4. representación gráfica de los elementos de un arreglo

Todo lo mencionado hasta ahora respecto a las categorías de elementos musicales está sujeto a varios factores adicionales, que son decididos por el arreglista o, posteriormente, del productor.

Estos profesionales deben tener en cuenta las características específicas del género al que desean orientar la obra, ya que cada género tiene sus propias convenciones y clichés estilísticos.

Géneros musicales

En musicología se habla bastante sobre el género musical, en especial, en la música popular contemporánea. Notoriamente existe cierta dificultad para realizar su categorización, en este apartado se explicará brevemente la noción de género musical según varios autores y se desarrollará cada uno de los géneros a emplear para el objetivo de creación de este trabajo.

Varios autores, especialmente musicólogos, han hablado de los criterios de categorización de las canciones a los géneros y subgéneros musicales, uno de estos acercamientos es el de Charles Hamm, quien emplea el concepto de performance o interpretación (que se desarrollará en detalle más adelante) para definir a la música dentro de una categoría y añade que existe la posibilidad de que una obra musical tenga más de un género (Hamm, 1994) esta perspectiva indica que los intérpretes, pueden moldear la sensación del género musical de la obra, ya que según Hamm, el género no está definido por su forma, estructura o estilo, sino por la impresión que tiene el oyente en el momento del performance (Frith, 1998).

Otro acercamiento, es el del musicólogo Franco Fabbri quien define a el género musical como un conjunto de eventos (reales o posibles) cuyo curso es gobernado por un conjunto definido de reglas socialmente aceptadas² (Fabbri, 1981) en complemento a su definición, Fabbri, menciona 5 tipos de reglas que influyen en la categorización musical; las formales y técnicas, que son las

² Traducción literal de: “a set of musical events (real or possible) whose course is governed by a definite set of socially accepted rules”

que se han considerado en su mayoría dentro de la literatura musicológica, las semióticas, que son aquellas que giran en torno al objeto textual, las de comportamiento, que como su nombre lo menciona, están asociadas al comportamiento tanto de intérpretes como de oyentes, las sociales o de reglas sociales, que básicamente son aquellas que se analizan desde una postura sociológica, y finalmente las económicas/jurídicas que hacen que ciertos géneros musicales prosperen más por su viabilidad económica dentro del mercado musical.

Otra postura interesante a tener en cuenta del autor Simon Frith, es que asocia también la definición de género musical al mercado musical. Según él, la distinción entre géneros musicales responde a las siguientes dos preguntas; ¿Cómo suena? Y ¿Quién la consumirá? Es decir, el género es una forma de definir la música en su mercado, o alternativamente, el mercado en su música³ (Frith, 1998). En adición, Frith también es asertivo con el postulado de Fabbri, respecto a que, tanto factores ideológicos integran los musicales y que el performance es un factor clave en el análisis de la música popular.⁴

De los postulados de estos autores, es importante resaltar la importancia que ellos le dan al *performance* y al análisis del lenguaje musical, dado que según ellos, uno de los factores determinantes en la clasificación del género, es el resultado del estudio de asuntos asociados al sonido y a los elementos del hecho musical per se, a través del rol interpretativo.

³ Traducción literal de: “Genre is a way of defining music in its market or, alternatively, the market in its music”

⁴ “I could reorganize Fabbri’s argument by dividing his rules more neatly into sound conventions (what you hear), performing conventions (what you see), packaging conventions (how a type of music is sold), and embodied values (the music’s ideology)” (Frith, 1998)

A pesar de que la clasificación musical, no es uno de los objetivos de este trabajo, es de utilidad tenerlo en cuenta por varias razones; a lo largo de los procesos de creación y materialización de una canción, ocurren situaciones similares a las que ocurre en una máquina de Turing, que transforma un *input* en un *output* después de una serie de pasos. Así, el compositor musical, el arreglista y el productor, toman tanto inspiración, como recursos estilísticos de otras obras para crear unas nuevas. Lo que viene siendo análogo a la expresión popular “eres lo que comes”, se puede trasladar a éste ámbito musical como “eres lo que escuchas”, es por eso que en lo que respecta al rol de compositor, arreglista y productor, es pertinente introducir algunas notoriedades que son relevantes de los géneros musicales que sirven de inspiración para los ejercicios próximos de composición, arreglo y producción de las obras inéditas de éste trabajo.

También es de utilidad a la hora de acotar el alcance de éste proyecto, dado que, al estar asociado a términos de comunicación, es importante contextualizar todo a las dinámicas de la música contemporánea occidental, debido a que, las dinámicas en otros tipos de músicas como por ejemplo las asiáticas, son muy diferentes y no tendrían el mismo impacto o resultado. También, en vista de que las obras a realizar, se harán en idiomas occidentales (lenguas romance e inglés) lo más coherente es que estas obras estén ligadas, por consecuente, a contextos similares. De esta forma, el contexto permitirá no solo abordar la música desde idiomas, más o menos familiares a nuestra cultura, sino que también permitirá apreciar la diversidad y cosmovisión que existen en otras culturas occidentales, siempre teniendo en cuenta que esto facilita pero no garantiza el éxito del proceso comunicativo entre personas que compartan estas características culturales occidentales.

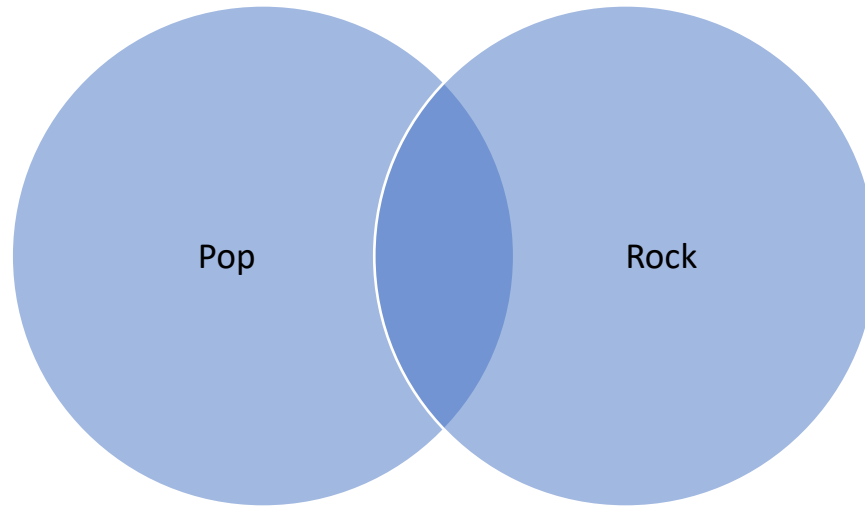


Ilustración 5. Influencias y Subgéneros (representación gráfica)

Pop

En la tesis de posgrado “Influencia del conocimiento musical sobre el gusto musical” de la autora Alejandra López Herrera, se cita a (Pareyón, 2007) para definir a la música popular, como; aquellos estilos musicales transmitidos por los medios de comunicación masiva y que se producen en grandes cantidades por métodos industriales y comerciales similares a los de cualquier otro artículo de consumo, que además son de carácter simplista, sentimental y sensual, lo cual facilita su pronta expansión. (Herrera, 2013), también se detalla que la música popular, dirigida mayormente a los jóvenes en su comercialización, va más allá de ser solo un artículo de consumo; es un aspecto cultural que moldea la forma en la que se percibe el mundo y actúa como una vía de expresión (Hormigos & Cabello, 2004).

Bien explica la doctora Dulce Asela en el artículo “Identidad, juventud y música pop” para la revista de psicología *Tramas*, que entre los diversos estilos musicales que se transmiten hoy en día a través de medios de comunicación, el pop es uno de los que ha tenido un mayor impacto en

la juventud. Este fenómeno, explica que posiblemente se debe a que el pop es un género musical que recibe una gran atención mediática, ya que está vinculado a los patrones de consumo asociados a la industria de la moda. En cierto sentido, el pop tal como lo conocemos hoy en día es el resultado de la creación de un ambiente cultural altamente controlado por los medios, siendo el último eslabón en la cadena del capitalismo (Martínez Noriega, 2010).

Cuando hablamos de música pop, es pertinente hablar de cultura pop, pues ambas están permeadas, según Roy Shuker, profesor de la universidad de Wellington y escritor del libro *Understanding popular music* “la cultura popular hay que entenderla como un fenómeno social en las sociedades contemporáneas, pero también en términos históricos” (Shuker, 2001).

Podemos hacer una reflexión de que el pop es un género musical comercialmente impulsado por la industria y ampliamente difundido a través de plataformas de alto impacto comercial y mediático. Además, de que como movimiento cultural, ejerce una fuerte influencia en la construcción de la identidad, dado que está asociado a procesos de sociabilidad y tendencias. Su presencia en la cultura actual y su asociación con las vanguardias de la moda lo hacen destacar entre otros géneros musicales, lo que influye en el poder que tiene para moldear el cómo las personas se ven a sí mismas y se relacionan con los demás.

Algunos de los artistas pop que definieron la sonoridad más "comercial" del género en las décadas de los 2000 y 2010 son los llamados "artistas Disney". Entre ellos se encuentran Justin Timberlake, Britney Spears, Christina Aguilera, Hilary Duff, Lindsay Lohan, Miley Cyrus, Selena Gómez, Demi Lovato, Vanessa Hudgens y los Jonas Brothers. Estos artistas participaron

en producciones audiovisuales, como series y películas de la compañía de entretenimiento Walt Disney, la cual impulsó sus carreras y tuvo un impacto mediático significativo en muchas generaciones que crecieron viendo este contenido. Gracias a esto, dichos artistas lograron carreras muy exitosas a nivel comercial y contribuyeron significativamente a la creación de la cultura pop de esa época, y por ende, siguieron impactando a las siguientes generaciones de artistas que crecieron consumiendo esta música.

Rock

El rock es un género musical que históricamente ha tenido una actuación representativa en la cultura occidental, no solo como una forma de entretenimiento, sino también como un medio de expresión social y política. Ha influenciado significativamente a varias generaciones, ya que, ha sido usado como un medio de protesta y disidencia, y ha desafiado las normas tradicionales. Por consecuente, el rock ha sido un motor para la innovación musical y tecnológica, transformando a la industria musical y a la cultura popular en general. Su impacto se refleja en su habilidad para unir a personas de distintas generaciones y orígenes, manteniéndose relevante con el paso del tiempo, especialmente entre la juventud, quienes lo adoptaron como una forma de rebelión y autoexpresión (Gillett, 1996).

El rock, como género musical, surgió a mediados de la década de 1950 en Estados Unidos, evolucionando a partir de una combinación de géneros preexistentes como el rhythm and blues, el country y el góspel. Este estilo se caracterizó por un ritmo fuerte y una estructura de canciones simples y repetitivas. Pioneros del rock and roll, como Chuck Berry, Little Richard y Elvis

Presley, fueron fundamentales en popularizar este nuevo sonido que rápidamente se convirtió en un fenómeno cultural (Garofalo, 1997; Friedlander, 1996).

En cuanto a la instrumentación, el rock se distingue por su uso predominante de la guitarra eléctrica, el bajo eléctrico y la batería, con ocasionales inclusiones de teclados y otros instrumentos. En lo que concierne al ritmo, destaca principalmente por el uso del contratiempo (el acento en los tiempos 2 y 4), generalmente tocado en el redoblante. Adicionalmente, el bombo a menudo proporciona el pulso de corchea, y el hi-hat o platillo subdivide el ritmo. La relación entre el bombo y la línea de bajo es extremadamente importante: los acentos importantes de la línea de bajo suelen ser respaldados por el bombo (Moretti et al., 2010).

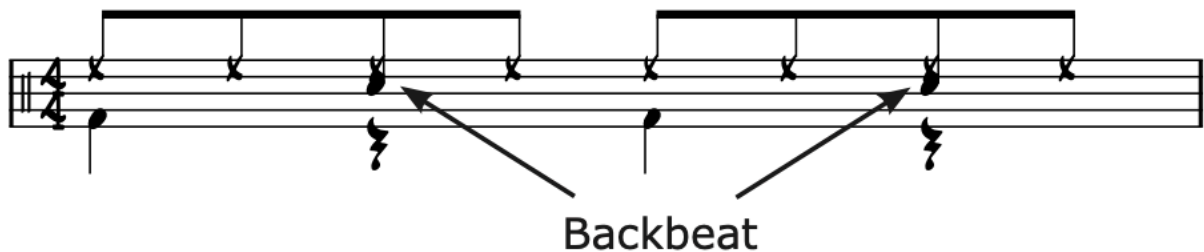


Ilustración 6. Patrón rítmico "base" del rock

El lenguaje armónico dentro del rock consiste principalmente en progresiones simples de blues, diatónicas o modales, a menudo basadas en riffs. Las tríadas y acordes séptimos son comunes. Sin embargo, la armonía de bandas influenciadas por el jazz y el rock artístico a menudo es bastante sofisticada. A nivel melódico, las melodías del rock pueden variar de simples

a complejas, dependiendo del contexto armónico. Sin embargo, las melodías son principalmente vocales, por lo que la capacidad de ser cantadas es un factor importante (Moretti et al., 2010).

La estética del rock también incluye una actitud rebelde, reflejada tanto en las letras como en su sonoridad. Esta característica es llamativa pues está ligada a aspectos expresivos e interpretativos de los elementos que la componen. Por ejemplo, es muy usual que las guitarras eléctricas en el rock utilicen dentro de su cadena de efectos, procesos como la saturación y la distorsión. Aunque, no solo las guitarras han sido las únicas que han usado este tipo de efectos, sino que también han sido usados de manera creativa en voces, bajos, e incluso, hasta en la batería.

Dicho brevemente, este ha sido un género que ha evolucionado constantemente, incorporando elementos de otros estilos musicales y adaptándose a las tendencias culturales, sin perder la esencia de sus raíces e ideologías, lo que le ha permitido mantenerse relevante a lo largo de las décadas, hasta la actualidad.

El productor musical

Retomando los roles protagónicos de este trabajo, el productor musical es aquella persona responsable de traducir las ideas de sus predecesores (compositor y arreglista) y es quien se encargará de potencializar estas mismas, a su máxima capacidad. Es un rol bastante destacado y con mucha responsabilidad dentro del proceso de producción musical de un fonograma, ya que, esta persona debe de tener la visión más general de lo que se busca que sea el producto final, incluso, antes de que este se materialice en una fijación. Para ello, tendrá que definir el rumbo

tanto técnico como creativo de la producción y por consecuente, aún tiene bastante incidencia en moldear o terminar de definir el mensaje que se quiere comunicar al oyente.

The Recording Academy, una de las instituciones con mayor impacto mediático dentro de la industria musical, define el rol del productor como:

“Esta persona tiene el control creativo y técnico general de todo el proyecto de grabación y las sesiones de grabación individuales que forman parte de ese proyecto. Él o ella está presente en el estudio de grabación o en el lugar de grabación y trabaja directamente con el artista y el ingeniero. El productor toma decisiones creativas y estéticas que logran los objetivos tanto del artista como del sello en la creación de contenido musical. Otras tareas incluyen, entre otras: mantener presupuestos y cronogramas, cumplir con los plazos, contratar músicos, cantantes, estudios e ingenieros, supervisar otras necesidades de personal y editar (proyectos clásicos)⁵” (GRAMMY®, 2008).

Como se ha mencionado anteriormente, el productor es la persona que se encarga de materializar el trabajo del compositor. Continuando con la serie de analogías de la industria audiovisual, el productor es para la canción, lo que el director de cine es para la película. Ya que, este último personaje es quien trabaja a partir de un guion (en nuestro caso composición), lo interpreta, lo ajusta y busca resaltar los mejores ítems, para poder entregar un producto final impactante y memorable. Sin tener que ir lejos a otra industria diferente a la musical, podemos comparar el rol del productor al del director de orquesta, solo que en lugar de ejercer en vivo y

⁵ Traducción literal de la definición hallada en “Producer ® GRAMMY Award Eligibility Crediting Definitions”, para más información revisar fuente.

en directo, el productor participa en una obra de índole perpetuo. De esta forma, el productor o su símil el director, son las personas que toman decisiones, para que cada interprete realice su labor como ellos lo desean.

Este rol es tan importante, que incluso personas como George Martin, productor de la icónica banda británica, The Beatles, es considerado como un integrante más de la alineación, ya que según la opinión pública, él era la mente que definía la sonoridad de la agrupación y quien mejor traducía, o complementaba las ideas creativas de las composiciones de McCartney y Lennon.

El rol de productor musical es notablemente versátil y abarca diversos ámbitos. Sus responsabilidades van desde aspectos administrativos, técnicos e ingenieriles hasta asuntos creativos. En muchos casos, el productor también actúa como compositor o coautor, lo que significa que puede producir su propia música o la de otros artistas. Ejemplos destacados de esta multifuncionalidad incluyen a Finneas O'Connell, conocido por ser el productor y hermano de Billie Eilish, así como también tener su propio proyecto musical. Otro ejemplo es Will.i.am, miembro de la famosa agrupación Black Eyed Peas, quien también tiene una exitosa carrera como solista. Nile Rodgers, integrante de la icónica banda de disco funk Chic, que además ha coproducido para grandes artistas como Madonna y Diana Ross. Asimismo, Timbaland, productor de Justin Timberlake y Nelly Furtado, quien también se ha destacado como compositor a través de su extensa discografía como artista solista.

Perspectivas semióticas y musicológicas sobre el rol comunicativo

La semiótica es una disciplina derivada de la filosofía que se enfoca en el estudio de los sistemas de comunicación de las sociedades humanas. En términos generales, se define como la ciencia que analiza los signos de la comunicación y es muy cercana a la lingüística. Uno de sus principales exponentes fue el filósofo estadounidense Charles Peirce, cuyas contribuciones, junto con las de otros autores que se han basado en las teorías de él, serán revisadas más adelante a lo largo de este apartado. De momento, revisaremos el rol que ha tenido la semiótica dentro del contexto de la música.

Como se explica en (Araque, 2020) la semiótica tiene aplicación en contextos donde se crean y comprenden signos, lo que abarca cualquier situación de comunicación. Por lo tanto, la semiótica se convierte en una herramienta de enfoque conceptual y metodológico que facilita el análisis de los procesos de significación y permite explorar cuestiones relacionadas con la creación de sentido, examinando a los signos y su relación con prácticas socio-culturales específicas.

En lo que respecta a la semiótica musical, es de reconocer que a lo largo de la historia, la música ha sido empleada por la humanidad con diversos propósitos, que van desde lo religioso y lo social hasta lo político. Y es que en palabras del maestro en música y ex director del Departamento de Música de la Universidad Javeriana de Bogotá, Óscar Hernández Salgar, “La música es relevante socialmente porque le permite a la gente hacer cosas con ella: no solo bailar o entretenerse, sino también inspirarse, asumir actitudes diversas, gestionar sus emociones y comunicarse con un colectivo.” (Hernández Salgar, 2012).

Bien lo explica Salgar en su artículo titulado “semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música” cuando dice que aunque frecuentemente recurrimos a la música para propósitos más allá de lo puramente musical, como para tranquilizarnos, estimularnos, inspirarnos, conectarnos con otros, etc, aún nos encontramos en un punto en donde comprendemos muy poco acerca de cómo la música tiene significado (Hernández Salgar, 2012).

El papel de la semiótica en la música ha sido objeto de debate entre semiólogos y musicólogos, quienes han expresado diversas opiniones al respecto. Sin embargo, hasta ahora no han logrado cerrar la brecha entre la investigación musical y la de las ciencias sociales, como la comunicación o la lingüística. Según (Hernández Salgar, 2012), esto se debe principalmente a dos razones. En primer lugar, tanto el lenguaje musical como el concepto de semiótica son percibidos como algo casi misterioso, al cual no todos tienen acceso. Esta falta de familiaridad con la semiótica limita su comprensión a un grupo reducido de personas. La combinación de estos factores dificulta la interacción entre los campos de la semiótica y la música. En segundo lugar, la semiótica musical tiende a funcionar más como un objetivo en sí mismo que como una herramienta para entender la música y su relación con el mundo.

Analicemos por ahora varias perspectivas respecto a la semiótica dentro de la música:

En el libro *invitación a la etnomusicología*, su autor menciona que el musicólogo Simon Frith observa que la función interpelativa de la música no procede de las significaciones inmanentes de la sintaxis musical, sino de las significaciones que los oyentes asignan ellos mismos a la

música (...) por lo tanto, las significaciones musicales deben entenderse como construcciones sociales (Pelinski, 2000), dicho de otro modo, cada oyente resignifica el contenido musical de una obra, permeado así su experiencia individual o colectiva.

A principios del siglo XVII surgieron discusiones por el rol de la música, en aquel entonces se cuestionaban sobre la diferencia entre imitación y expresión; Algunos autores franceses, entre ellos Charles Batteux, intentaron conciliar estas dos perspectivas al considerar la música como una forma de imitar las emociones o pasiones humanas. Otros autores como Rousseau, defendían la idea que la música y el habla habían tenido un origen común, pero el lenguaje hablado se había concentrado en la argumentación lógica, mientras los aspectos rítmicos y melódicos de la expresión se quedaron en la música (Monelle, 1992, p. 3 citado en Hernández Salgar, 2012) dicho de otra manera, para Rousseau, la música era principalmente una imitación del habla apasionada.

Mucho después, a partir de la segunda mitad del siglo XX, surgieron interrogantes entre algunos musicólogos sobre la posibilidad de identificar en la música una estructura de significado similar a la que los lingüistas habían descrito para el lenguaje verbal.

En el libro "Emotion and Meaning in Music", (Meyer, 1956) emplea la teoría psicológica de las emociones para argumentar cómo la música no provoca emociones específicas, sino más bien un afecto básico que surge al inhibir las expectativas generadas por la propia narrativa musical. Posteriormente, en el libro "Obra abierta", Umberto Eco examina la teoría de las expectativas de Meyer y plantea dos críticas fundamentales. En primer lugar, Eco destaca que los postulados de

Meyer son aplicables únicamente a la música que se adhiere al sistema tonal propio de la tradición clásica occidental (Eco, 1985).

Lo que es una observación bastante importante, dado que el acotar la música al contexto cultural a donde pertenece, permite que sea decodificada e interpretada correctamente, dado que la música no es tan universal como deliberadamente cualquier persona podría suponer, y no solo en aspectos musicales, sino en general (incluyendo aquí el elemento textual), la forma de pensar (en este caso refiriéndonos a la música occidental). Seguramente el ejercicio de significación y de comunicación con culturas distintas a la occidental, no sería tan efectiva.

Y en segundo lugar, según Eco, Meyer "descarta la posibilidad, dentro de un lenguaje musical, de una transformación en las formas de apreciar la sensibilidad que podría llevar a la creación de mundos expresivos completamente nuevos" (Eco, 1985).

La obra de arte no es únicamente una expresión individual de un contenido psíquico; también es un signo, una estructura y un valor que los receptores pueden interpretar. Ignorar este carácter sémico de la obra de arte implica entenderla solo como una construcción formal o un reflejo de las disposiciones psíquicas del autor. Es precisamente su valor sémico lo que le otorga un carácter social al arte, y mediante su análisis semiológico, se puede superar el formalismo de los métodos que no trascienden (Bobes Naves, 1987).

Podemos afirmar que el sentido es el objetivo último y específico de la investigación semiótica, ya que el sentido es la base sobre la cual se construye la estructura formal del texto.

En el caso del texto artístico, este se compone en esencia de una construcción compleja de sentido (Talens, 1978). Todos sus elementos (signos y sus relaciones) son elementos de sentido, y existe una unidad fundamental, una estrecha relación entre el todo y las partes, que opera en el nivel semántico y proporciona la coherencia esencial del texto o isotopía (González Martínez, 1998).

Una semiótica de la música es básicamente una teoría de la música establecida desde una metodología semiótica. Sobre ella podremos desarrollar un modelo de análisis de obras musicales consideradas como objetos significantes que dan lugar a un específico proceso de comunicación. La semiótica estudia cualquier realidad cultural en tanto a que es signo, es decir su objeto es cualquier elemento usado como signo.

Para mayor claridad, es indispensable en este punto revisar las diferencias entre semiótica y lingüística, así como entre semiótica y semántica. La lingüística se ocupa de ciertos aspectos de los signos de naturaleza verbal, mientras que la semiótica abarca todos los signos, ya sean verbales o de cualquier otro tipo. En este sentido, la lingüística es una rama de la semiótica, y es muy importante (posiblemente la más importante) dado que el lenguaje verbal es el principal sistema de comunicación.

Por otro lado, la diferencia entre semiótica y semántica radica en su enfoque: la semiótica se encarga de todos los aspectos relacionados con la naturaleza y el funcionamiento de los signos, mientras que la semántica se centra exclusivamente en el significado. Es importante no caer en el

error de considerar la dimensión significativa como algo estático, invariable o previo a cualquier proceso de comunicación.

La música, en particular, refleja un deseo de establecer contacto y ser escuchada, y manifiesta una voluntad de hacer cosas con los sonidos. Es un medio cuyos intereses afectan tanto al individuo como a la colectividad a la que pertenece. Entre estos intereses se encuentran: establecer comunicación, crear una realidad artística, exponer ideas, expresar sentimientos y estados de ánimo, participar en eventos sociales, mostrar habilidades, y estimular reacciones en los demás, entre otros.

La música posee una configuración esencialmente dialógica, en la medida en que el texto musical incluye un receptor virtual (el oyente). Jan Mukarovsky afirmó: “Todo contenido psíquico que traspasa los límites de la conciencia individual adquiere por el mismo hecho de la comunicabilidad el carácter de signo” (Mukarovsky, 1936). La música, y el arte en general, no es sólo una expresión individual, sino una experiencia compartida. Su capacidad de comunicación es lo que justifica su valor significativo y le otorga su carácter social.

En este momento, es relevante desarrollar los conceptos clave de la semiótica de Peirce, especialmente los de la relación triádica que propone en sus teorías, estas son: signo, objeto e interpretante. Así pues, es necesario desglosar cada uno de estos términos y revisar cómo otros autores han abordado el papel de estos elementos en la comunicación musical. Para este propósito, se hará hincapié principalmente en las aplicaciones realizadas por el profesor Phillip Tagg, uno de los principales estudiosos que implementó la teoría de Peirce en la música. Tagg

destacó por su interés en comprender cómo la producción de signos musicales es cultural y socialmente específica en el contexto musical.



Ilustración 7. Relación triádica en la semiótica de Peirce

Signo

A pesar de que ya se ha hablado bastante de los signos, es importante tener en cuenta que desde el pensamiento de Peirce, un signo es un vehículo que transmite algo a la mente desde afuera, es decir, es lo que representa una idea que se produce. Según la teoría semiótica de Morris (1938), los signos operan en tres niveles, cada uno, correspondiente a un nivel de análisis particular:

- **Sintáctico:** Este nivel examina las relaciones entre los signos.
- **Semántico:** Este nivel se ocupa del significado de los signos.
- **Pragmático:** Este nivel analiza la relación entre el autor y la obra, entre la obra y el receptor, y cómo ambos participan en el proceso comunicativo.

Es bastante llamativo el nivel pragmático pues ratifica que no se trata solo de transmitir contenidos, sino también de crear ámbitos de interrelación y jugar dinámicamente con relaciones dialécticas que pueden ser replanteadas constantemente.

En esta instancia, es pertinente entrar a revisar los tipos de signos que existen, apoyado de la manera en cómo Phillip Tagg los entiende y les explica dentro del ámbito musical, así pues, estos tipos de signos son; ícono, índice y signo arbitrario. En primer lugar, el ícono es entendido como el signo que tiene un parecido, semejanza o analogía física con el objeto al que representa (Tagg, 2013), un ejemplo de esto podría ser cómo en una canción de *thrash metal* busca emular el sonido de una ametralladora con un patrón de doble pedal en el bombo.

En segundo lugar, el índice es el signo que está conectado al objeto por causalidad o por proximidad espacial, temporal o cultural. Tagg menciona además que prácticamente toda música puede ser considerada un índice (Tagg 2013) Un ejemplo de esto podría ser la manera como Rosalía implementa un vocoder con bastante reverberación, para armonizar su voz durante la canción Nana para representar a la “divinidad”.

En tercer lugar, está el signo arbitrario que es aquel que existe cuando la conexión con el objeto no muestra elementos fácilmente discernibles de similitud, proximidad o causalidad (Tagg, 2013) se añade además que estos signos son poco usuales en la música, y por eso cuesta hacer una ejemplificación del mismo.

Objeto

El objeto es aquello que representan los signos, corresponde a una entidad de un mundo externo o a un representante prototípico de tal entidad percibida, recordada o reflejada por un individuo. Puede tratarse de un objeto físico o un imaginario, una emoción o percepción sensorial, una experiencia o un acontecimiento recordado.

El texto musical adquiere su significado a través de su relación con los sistemas culturales en los que se encuentra, tanto en el momento de su creación como en el de su recepción. Respecto a la naturaleza del sentido musical, su indeterminación no lo hace menos real. En lugar de indeterminación, es más preciso hablar del carácter polisémico o polivalente del sentido musical.

Interpretante

El Interpretante es la idea que se transmite, su significado, o dicho de otra manera, es la percepción e interpretación posterior del signo. Es importante indicar que constantemente se está ejerciendo esta relación. Cada personaje involucrado en el proceso comunicativo recibe e interpreta los signos y replica este proceso con los demás implicados.

Así pues, es esencial considerar el papel del intérprete, quien actúa como mediador entre el autor y el receptor. El intérprete no solo transmite el mensaje de la obra al receptor, sino que primero recibe e interpreta el mensaje del autor y luego lo transmite al receptor (Morris, 1938). Expandiendo esto podemos decir lo mismo de cada eslabón que participa dentro de la creación del discurso musical.

Comunicación

La comunicación es un proceso por el cual se buscan transmitir ideas y expresar emociones, su complejidad va mucho más allá del simple hecho de intercambiar palabras. En esencia, la comunicación es el resultado de la interacción entre un emisor y un receptor, utilizando un canal y un código para transmitir un mensaje. Ahora bien, las preguntas que pueden surgir con esta descripción podrían ser, ¿Qué entendemos por canal y por código, en este contexto?.

El canal se refiere al medio a través del cual se envía un mensaje; en esta investigación, el canal a examinar son las canciones. El código, por otro lado, es el conjunto de signos utilizados para enviar el mensaje. Así pues, en esta investigación se distingue entre dos categorías principales de códigos: los signos asociados al lenguaje verbal y aquellos que, aunque no están relacionados con las palabras, pertenecen a otro tipo de lenguaje, el musical.

A continuación, detallaremos el rol de ambos tipos de lenguaje dentro del ámbito comunicativo de la música y las canciones.

Lenguaje Verbal

En el artículo, “una aproximación al lenguaje verbal como parte constitutiva de la dimensión sonora de la música” Se habla del status que ha tenido el lenguaje verbal en la música, particularmente en su dimensión sonora. En este artículo, el autor tiene en cuenta la pertinencia de replantear el asunto, y revisa los estudios musicológicos que abordan la relación entre música y el lenguaje verbal. Lo que evidentemente es de interés para esta investigación.

El autor menciona que la mayoría de la literatura establece que el lenguaje verbal es un elemento que está asociado, fuera, junto o frente a la música, pero no en ella. En contraste, el autor sostiene que el lenguaje verbal es una parte constitutiva de la música en su dimensión sonora (Rojas Sahurie, 2021). Para desarrollar esta perspectiva, él aborda sus ideas en torno a la pregunta del rol que tiene el lenguaje verbal en la dimensión sonora de la música, y no en torno al lenguaje verbal como discurso sobre la música.

Así pues, en ese artículo se plantean las siguientes discusiones; ¿Son las letras parte integral de una canción?, ¿Son un elemento que acompaña? ¿Son un componente que las constituye?, ¿El lenguaje verbal es algo que está fuera, junto o dentro de lo que consideramos música? (Rojas Sahurie, 2021). Estas preguntas orientadoras nos llevan a cuestionar ciertas posturas. A continuación, revisaremos los cuatro tipos de enfoques propuestos por diversos autores.

Por un lado, existe cierta corriente que analiza los textos de las canciones y otras formas musicales vocales como si fueran poemas o textos sobre papel. No solo en investigaciones literarias y lingüísticas, sino también en muchos escritos históricos y estéticos. En contraposición a esta postura, Silvia Martínez, dice al respecto que “analizar las letras de las canciones como si fueran poemas abstractos no siempre hace mucho sentido (...) No podemos entender la canción al aislar sus letras del todo” (Martínez, 2019).

Por otro lado, gran parte de las investigaciones musicológicas han desplazado el texto a un segundo plano. Aún en casos en donde se reconoce su importancia, su estudio se realiza básicamente en cuanto a los paralelos entre música y lenguaje, y en relación con la importancia

del lenguaje para hablar sobre música. Se puede decir que estas limitaciones tienen fundamento en la ontología de la música que considera el texto lingüístico como un elemento extratextual (Rojas Sahurie, 2021).

Esto también lo podemos apreciar en posturas como las de Charles Seeger que sugiere la necesidad de investigar el proceso de habla en la música. Pero su motivación no radica en que esta constituya parte de la música, sino más bien en que el habla dirige buena parte del estudio de y sobre la música (Seeger 1969, 232) y que los elementos sintácticos pero especialmente los retóricos de la música, se asemejan a los del habla.

Se entiende que los significados y concepciones que adjudicamos a la música son resultado de procesos históricos y culturales específicos de un determinado fenómeno estético. Y en particular, los estudios etnomusicológicos que han abordado esta postura han demostrado que, si bien puede decirse que la música es un fenómeno universal, no es de ninguna manera un lenguaje universal, ni tampoco que significa lo mismo para todos los grupos humanos. (Mendivil, 2013) Lo que para efectos de este trabajo se considera es una observación bastante acertada, dado que no se puede asumir de manera precipitada que la música es un lenguaje universal que será decodificado por todos de manera unívoca.

Del mismo modo, existen posturas en donde se entiende que la música no es solo estructura sonora, sino también comportamiento y concepto, como ocurre en la propuesta de Alan Merriam, quien en su texto *The Anthropology of Music*, menciona que una de las fuentes más obvias para el entendimiento del comportamiento humano en conexión con la música es el texto de las

canciones, resultando estos textos parte integral de la música en tanto comportamiento.

(Merriam, 1968) o como propone Mendívil en su libro *En contra de la música* respecto a que la dimensión verbal, mediante el habla, es esencial para todas las conductas y comportamientos vinculados con la música, y es fundamental para transmitir saberes musicales e ideas sobre qué es musical o no (Mendívil, 2016/2020, p. 42).

También se pueden encontrar posturas más radicales, como la de Murray Schafer, quien afirma que “a medida que el habla se convierte en canto, el significado verbal debe morir” (R. Murray Schafer, 1970). Esta perspectiva es bastante preocupante, ya que el elemento textual es uno de los más presentes en la música, puntualmente en las canciones, y considerarlo extra musical podría ser un error. Por consiguiente, el límite entre habla y canto no debería ser el criterio con el que se diferencia entre música y no música.

Este tipo de posturas radicales y puristas surge de una corriente de pensamientos conservadores definidos como “música pura”. En esta corriente también podemos encontrar apreciaciones como la de Eduard Hanslick, quien sugiere que solo la música desprovista de texto es pura y digna del calificativo de arte sonoro absoluto. Según él, la diferencia fundamental entre habla y música radica en que el sonido en el habla es solo un signo, es decir, un medio para expresar algo ajeno a su medio. En cambio, el sonido en la música es un objeto, actuando como un fin en sí mismo (Hanslick, 1854).

Como si fuera poco, hay más corrientes de pensamiento, como la de Joseph Kerman en lo que se denominó musicología crítica, en donde se menciona que el texto escrito también sirve para

mostrar la perspectiva ideológica de la obra. Kerman y sus colegas musicólogos consideraban a las palabras como un elemento contextual que permite comprender el objeto de estudio, y no como solo una parte de la música en cuanto a su sonido (Kerman, 1985).

La corriente del subordinacionismo propone que el lenguaje es sonido como significado, mientras que la música es sonido como sonido (R. Murray Schafer, 1970) Autores como John Blacking indican que es imposible juntar la música y el habla sin subordinar una a la otra, según él no es posible prestar una atención total y equitativa al contenido musical y del habla al mismo tiempo. Es por eso que él afirma que podría darse una relación música-lenguaje de complementariedad, mas no una unidad. (Blacking, n.d., pp. 15–23) esta última perspectiva me parece que omite el hecho de que existen diversos tipos de escucha, y que una obra grabada, puede ser escuchada en más de una ocasión, por lo que permite poder prestar atención a cada elemento que la compone.

También, dentro de esta corriente del subordinacionismo, encontramos posturas como la de Mladen Dólar que da reconocimiento a aspectos de la voz, como la idea de que el timbre particular de la voz, o de su particular melodía, cadencia, inflexión, modulación pueden decidir el significado no verbal (Dolar, 2006) lo que es una visión un poco más cercana a la que se plantea a través de la interpretación como un puente que conecta el lenguaje verbal con el no verbal.

En contraste con la postura del subordinacionismo, hayamos la que propone un nuevo fenómeno de orden superior, en donde encontramos posturas como la de Guillermo Eisner, que

piensa a la música y el lenguaje verbal como dos medios significantes diferentes que se unen y establecen uno nuevo, de tal manera que “el vínculo entre música y palabra daría lugar a una obra interfonética” (Eisner, 2013, pp. 30–46) en complemento a esta postura, encontramos la de Paja Faudree que también asegura que el lenguaje y la música no son meramente canales expresivos separados, sino que hacen parte de un conjunto semiótico (Faudree, 2012). Estas perspectivas son de bastante utilidad, aunque se encuentran acotadas a un entorno bastante definido, lo que limita las posibilidades de otras formas de expresión y comunicación dentro del habla y la música.

En adición a las posturas ya mencionadas, hayamos otras como la de Rubén López Cano que insiste en entender a la canción como un complejo sonoro formado por la cohesión de dos sistemas semióticos distintos, uno literario y otro musical (López Cano, 2002) también podemos apreciar una postura que plantea a la canción como un fenómeno donde la música y el texto escrito cobran vida durante la interpretación, fusionándose en una experiencia que va más allá de la separación de sus partes individuales. Pero distinguiendo que la música y el texto siguen siendo entidades separadas y distintas, que solo se unen durante el proceso de interpretación (Finnegan, 2008).

Pablo Rojas concluye con que el significado semántico del lenguaje verbal se integra con la música y con otros elementos musicales para interactuar de diversas formas: es decir que puede complementarse, contradecirse o dar lugar a nuevos significados. No se trata simplemente de una combinación, yuxtaposición o complementariedad de estos elementos, sino de la creación de una unidad entre todos ellos (Rojas Sahurie, 2021).

Lenguaje musical

Hay un libro bastante curioso llamado *The Language of Music*, publicado por primera vez en 1959, en donde su autor Deryck Cooke, músico y musicólogo, aborda la música como lenguaje y sostiene que la característica principal de la música es que expresa y evoca emociones, y afirma que todos los compositores cuya música tiene una base tonal han utilizado frases melódicas, armonías y ritmos similares o muy parecidos para impactar al oyente de manera similar (Cooke, 1959/1962). Esto ha sido parcialmente controversial dentro de la comunidad académica, dado que es complejo suponer que el lenguaje musical es “universal” pero es pertinente hacer una revisión sobre lo que se encuentra en el capítulo 4 de este libro, denominado: *The Process of Musical Communication*.

Cooke en este capítulo, inicia hablando de los elementos de la expresión musical y explica (al igual que como ocurriría en cualquier tratado de armonía moderna occidental) que en el lenguaje musical gira en torno al elemento de la tensión y su antítesis, el reposo. Además, plantea que tanto la tensión, como el reposo se pueden observar en 3 componentes diferentes dentro del lenguaje musical; pitch, time, volumen (Cooke, 1959/1962).

En lo que respecta a Pitch, hace una diferenciación entre “*tonal tensions*” que es el equivalente a los grados de una escala, y a “*Intervalic tensions*” refiriéndose a la dirección y la distancia entre notas. Respecto al elemento de *Time*: se refiere tanto a la duración de las notas, como a los acentos rítmicos, a la síncopa, a la sensación binaria o ternaria de las notas, también a la noción de tempo asociada a diferentes estilos de “movimientos” como sucede en la música clásica y al fraseo y en cuanto al volumen, se refiere a la intensidad. Adicionalmente, menciona

que existe un componente global al que denomina “Tone-Colour” que es aquel que influye o modifica en color a los otros componentes (Cooke, 1959/1962).

El autor describe el proceso de comunicación como una cadena que inicia con la concepción, proceso que ocurre en la mente del compositor a través de una idea. Él menciona que es necesario tener algo que decir, ya sea que el compositor sepa o no que es eso que dirá. En otras palabras, la concepción es el momento en donde nace una idea queriendo buscar una salida, un medio de expresión, de comunicación con otros; lo que puede ser una situación de la que el compositor puede haber sido plenamente consciente, parcialmente consciente o completamente inconsciente (Cooke, 1959/1962).

El siguiente proceso en la cadena de comunicación, es la inspiración. Que puede ser un proceso paralelo a la concepción, pero que normalmente ocurre después. En esta etapa, es donde el compositor aplica el “lenguaje” que ha adquirido de manera consciente o inconsciente de toda la música que ha escuchado, estudiado o compuesto él mismo. En otras palabras, lo que llamamos "inspiración" debe ser una reconfiguración creativa inconsciente de materiales ya existentes en la tradición (Cooke, 1959/1962).

En esta instancia puede ocurrir lo que el autor denomina el problema de; *unconscious cribbing*, o lo que es su equivalente en español, plagio inconsciente. Diciendo que es usual que existan respuestas habituales a ideas musicales que ya hemos escuchado antes, que nuestra mente adopta de manera inconsciente y replica en ideas propias. Aquí es donde entra en juego la “*Creativite imagination*” para resolver dicho problema (Cooke, 1959/1962).

Con esto se refiere a la transformación de la emoción/idea del compositor en una forma de energía musical, compuesta por tensiones melódicas, rítmicas y armónicas. En donde la imaginación creativa es un tipo de “fuerza inanalizable”, capaz de producir nuevas formas a partir de las antiguas para la encarnación de nuevas emociones (Cooke, 1959/1962).

Ahora bien, el lenguaje musical es empleado en las canciones no con la intención de que solo los conocedores de este tipo de lenguaje sean capaces de entender el mensaje, porque de ser así, la música como medio expresivo no tendría mucho sentido, y simplemente sería incomprendida por la mayoría de personas que no son músicos. A pesar de, Aristóteles afirmaba que es gracias a la cualidad de mimesis que posee la música, o sea, la capacidad de imitar en cierta medida lo que ocurre con “*las pasiones en sí mismas*” (Aristóteles, n.d.) es que la música tiene la capacidad de trascender algunas de las limitaciones propias del lenguaje, para poder evocar sensaciones y por ende ser entendida aunque no se disponga del conocimiento del código. Por esta, y otras razones (que no se revisarán), es que coloquial y erróneamente se dice que la música es un "lenguaje universal", sin embargo, dejando a un lado lo que implica este grave error, se puede entender la idea de que la música sirve en cierta medida para comunicarse a través de las barreras culturales y lingüísticas.

Emociones / Estados del ánimo

Para la praxis de componer, se plantean 3 estados del ánimo que actuarán simplemente como temática a abordar, estas emociones son las que tomará el compositor para comunicar una o

varias ideas, en cada una de las canciones. Para esto, es importante tener en cuenta la definición y lo que implica cada emoción (información base que usará el compositor).

Tristeza

La tristeza es una de las emociones que más se acerca a la resignación o la aceptación. La tristeza se hace presente cuando sucede lo irreversible: cuando perdemos algo o a alguien, y no se puede hacer nada para recuperarlo (Watt Smith, 2016). A su vez, José María Álvarez define esta emoción en su artículo *La tristeza y sus matices* como: (a) un afecto o sentimiento que surge directamente de una circunstancia dolorosa; (b) el polo opuesto a la alegría; (c) una emoción que, al igual que otras, revela una verdad del sujeto; y (d) una experiencia que suele diferenciarse entre tristeza reactiva, endógena y una tercera existencial (Álvarez, 2013). Álvarez también indica que es frecuente que la tristeza sobrevenga como reacción ante una pérdida, un fracaso significativo o una decepción repetida. Además, se observa que la tristeza está estrechamente ligada al duelo, así como a la depresión, la melancolía y el sentimiento de pérdida.

Como ya se mencionó, uno de los principales detonantes de la tristeza suele ser la pérdida de un algo o un alguien, esto tiene como efecto sensaciones de connotación negativa como; dolor, pena e incluso nostalgia. Cardano escribió: “Perder significa ser torturado por la nostalgia” (Cardano, 1999). Es por eso que, especialmente situaciones como una ruptura amorosa inducen fácilmente a la tristeza, tanto por la pérdida de lo que viene siendo un ser amado como por la decepción o el fracaso que ello conlleva. Aquí vale aclarar que aunque cada individuo vive la tristeza y afronta el duelo de una manera única y particular, es normal dentro del comportamiento humano experimentar algún grado de aflicción, que suele generalizarse en manifestaciones de

efectos físicos (como los asociados a la ansiedad, como por ejemplo, la dificultad para respirar, dolores en el pecho, también llamados coloquialmente como “corazón roto”) como efectos emocionales tales como pensamientos negativos, pérdida de esperanza, autoestima, etcétera.

Vulnerabilidad

La vulnerabilidad se manifiesta cuando buscamos conectar con otros, cuando exponemos nuestras imperfecciones y revelamos nuestros deseos más profundos, sean cuales sean. se plantea que este estado de vulnerabilidad se presenta cuando reunimos el coraje para expresar nuestras necesidades, cuando mostramos interés genuino por algo y deseamos que los demás también lo valoren. También se manifiesta al hacer compromisos, como decir "te amo" o "confío en ti", o al admitir sentir emociones como ternura, alegría o miedo. La vulnerabilidad puede ser incómoda y desafiante, pero es esencial para desarrollar intimidad, construir nuestra identidad y fortalecer nuestra autoestima (Watt Smith, 2016).

La vulnerabilidad, en este contexto, se transmite como un anhelo de mayor intimidad, donde la confianza juega un papel crucial. Ser vulnerable implica fragilidad, una situación que puede resultar incómoda para muchos. Si una persona ha sido herida al mostrarse vulnerable en el pasado, es comprensible que dude en volver a hacerlo. Esto lleva a la creación de mecanismos de defensa para evitar ser lastimado nuevamente. Metafóricamente, quienes temen la vulnerabilidad construyen una coraza para protegerse de ser heridos.

Saudade

Revisando un poco la literatura académica que existe en torno a la saudade, encontramos un valioso artículo titulado “Saudade: A Key Portuguese Emotion” de la profesora de la universidad de Wroclaw, Zuzanna Bułat Silva, en donde menciona que los portugueses, o quizás, de manera más específica, los lusófonos⁶, se han asociado a menudo con ciertos estereotipos culturales, como la melancolía, la pasividad y la tendencia a soñar despiertos. Aunque estos estereotipos no son representativos de todos los portugueses, la expresión y discusión de emociones tienen un papel importante en la vida social del país, según se indica en investigaciones lingüísticas previas, lo que indica la importancia de expresar y hablar acerca de las emociones en la vida social portuguesa (Bułat Silva, 2012).

Saudade, en definitiva es una palabra clave para entender la cultura portuguesa, (Wierzbicka, 1997, pp. 15–16) define palabras culturales clave como “palabras que son particularmente importantes y reveladoras en una cultura determinada”, por ejemplo, las palabras rusas *sud'ba*, “destino”, *duša*, “alma” y *toska*, “melancolía”. Cuando los significados de algunas de estas palabras se examinan, se puede obtener una valiosa visión de la cultura dada.

En el “Gran diccionario de la lengua portuguesa” (Machado, 1981), encontramos que saudade es “una palabra que no tiene equivalente en otras lenguas y que expresa una multiplicidad de sentimientos, especialmente la melancolía provocada por el recuerdo del bien del que se está privado”. Otra definición la encontramos en el “Diccionario de la lengua portuguesa” (Academia das Ciências de Lisboa, 2001) que ofrece dos definiciones de la emoción Saudade:

⁶ Personas hablantes del idioma portugués

1. recuerdo de algo que fue agradable pero distante en términos de tiempo o espacio⁷.
2. sentimiento de tristeza por la muerte de alguien o por la pérdida de algo por lo que se tenía un fuerte afecto⁸.

Aunque la saudade no es literalmente exclusiva de los portugueses, es culturalmente significativo que el idioma portugués cuente con un término tan específico para este sentimiento que parece estar en algún punto entre la felicidad y el dolor.

Saudade es un sentimiento de tristeza y anhelo melancólico que se experimenta cuando se extraña a alguien o algo que está lejos o perdido. Esta emoción, puede describirse como una combinación de esperanza y dolor, que persiste de manera constante. Se caracteriza por un deseo vago y profundo, acompañado de resignación y un placer nostálgico al recordar momentos felices del pasado.

Así como algunas emociones están atadas a una expresión artística en particular; la melancolía y el blues, el orgullo nacional y los himnos. La saudade se manifiesta artísticamente a través del fado, un género musical originario de Lisboa en el siglo XIX, influenciado por la música afrobrasileña. Se supone que el fado limpia al cantante de la melancolía agri dulce de la saudade. Entonces cantar fado es literalmente matar saudades (Watt Smith, 2016).

⁷ Traducción literal de: “recordação de alguma coisa que foi agradável mas que está distante no tempo ou no espaço” (Academia das Ciências de Lisboa, 2001)

⁸ Traducción literal de: “sentimento de tristeza pela morte de alguém ou perda de alguma coisa a que afectivamente se estava muito ligado” (Academia das Ciências de Lisboa, 2001)

La principal característica de la saudade es su ambivalencia. Se lee a menudo que la saudade expresa ansiedad y felicidad a la vez. Algunos poetas se refieren a ella como “tormento puro, dulce y doloroso”⁹ (Camões, citado en Roquete & Fonseca, 1974, p. 439), “ lo malo que te gusta y lo bueno que sufres”¹⁰ (Francisco Manuel de Melo, citado en Roquete & Fonseca, 1974, p. 439).

En libros y artículos sobre el fado, la primera palabra que se encuentra es saudade. El fado se percibe como el género poético y musical que mejor expresa la sensibilidad del alma portuguesa. La relación entre el fado y la saudade es tan particular que salen opiniones como: “Uno puede leer que el fado no puede ser cantado sin saudade” (Vernon, 1998). El fado, al igual que la saudade, se basa en una falta, una sensación de "falta" o "pérdida". Las personas lo cantan (y lo escuchan) para liberar su dolor. Como lo describe (Vernon, 1998, p.1), "de manera muy similar al blues afroamericano, el fado actúa como una liberación catártica para las intensas emociones humanas".

METODOLÓGIA

Aspectos Generales:

El proyecto es principalmente de creación aunque cuenta con un importante componente de investigación de tipo exploratorio. Esto se debe a que el tema de estudio, aunque ya ha sido debatido entre los diferentes autores previamente abordados en este trabajo, aun no se ha llegado

⁹ Traducción literal de “tormento puro, doce e magoado”,

¹⁰ Traducción literal de “mal de que se gosta, bem que se padece”

a un consenso entre sus posturas bastante extremistas, y tampoco se ha logrado abordar desde otras perspectivas distintas a las de musicólogos y semiólogos. En esta ocasión, la investigación es abordada desde el enfoque de las personas que participan en la creación y realización de las canciones como lo son; el compositor, el arreglista y el productor musical, que se diferencian considerablemente de la visión de los musicólogos y semiólogos. A su vez, esta investigación tiene algo de tipo descriptiva, porque describe y analiza los componentes que la integran.

Para la creación de los fonogramas, primero se establecieron 3 estados del ánimo o emociones que se buscaban representar en las composiciones. Se escogieron de tal forma; la tristeza, la vulnerabilidad y la alegría, ya que en la sociedad occidental, estas emociones son decodificadas de una manera relativamente homogénea, lo que facilitará la interpretación a realizar por parte del oyente o de su reinterpretación según su contexto social/cultural sin que aspectos como el idioma sean una barrera que dificulte el proceso de comunicación. Recordando que la música sigue siendo un lenguaje que comunica ideas a través de otro tipo de signos diferentes a los textuales.

Aquí es supremamente importante hacer una aclaración; este trabajo de grado no busca medir el “éxito” de cómo el oyente decodifica o descifra la emoción que el compositor, arreglista y productor pretende comunicar, porque esto simplemente se sale de los alcances propuestos, además de que es bastante difícil de realizar en el tiempo dispuesto para este proyecto. Más bien, la intención es hacer uso de las definiciones de las emociones, como eje de temática general, para componer tanto la letra, como la música de las canciones. Es decir, que no se busca demostrar

que la interpretación de los signos usados da una sola interpretación unívoca, sino más bien se comprende que pueden existir múltiples interpretaciones equívocas, todas igual de válidas.

Así pues, se componen estas tres canciones pensando que desde el género, el estilo y la instrumentación, también se puede comunicar la temática de la emoción deseada. Es por eso que se toma la decisión dentro de los arreglos de estas composiciones, de usar instrumentos que tengan una gran versatilidad al nivel expresivo como lo son; violines, violas, violonchelos, pianos acústicos, guitarras... Etc. (A pesar, de que la cualidad expresiva está realmente ligada a la interpretación de quien lo ejecuta y no al instrumento en sí, lo que da lugar a la interpretación).

Antes de empezar el ejercicio compositivo, se hizo una playlist en Tidal con alrededor de 100 canciones que servirían de referencia para cada una de las tres instancias que tendría la realización de las canciones. La curaduría se hizo teniendo en cuenta el enfoque deseado, los géneros musicales objetivo, los recursos técnicos, estilísticos, las sonoridades, la interpretación, en fin, todo lo que pudiera aportar en la creación del discurso musical deseado para las obras inéditas.

En cuanto el proceso de composición, en la mayoría de los casos se compusieron primero los elementos musicales y luego se añadieron los textuales propios del idioma que el compositor quiso utilizar en cada canción, en otras ocasiones, el proceso se dio en paralelo, recordando que ambos funcionan como una unidad, y también existió el escenario en donde la letra surgió primero y luego se musicalizó. En el proceso compositivo, no existen fórmulas correctas, ni un paso a paso, solo existen maneras, todas igual de válidas. Aquí el orden de los factores, no

necesariamente afecta el producto. Haciendo validas expresiones coloquiales como: “todos los caminos conducen a roma” y recordando que el proceso de composición “es un proceso cíclico de subprocesos” como se pudo detallar a lo largo del marco conceptual.

Respecto a la letra, el compositor procuró siempre tener en cuenta un campo semántico asociado a la emoción a comunicar, lo que permitió que existiera fácilmente sintaxis entre las ideas. Además, procuró aplicar recursos estilísticos que caracterizan a la escritura en verso, teniendo en cuenta cuales eran sus referentes que le definen su propio estilo de composición. También, el compositor quiso crear las letras de las canciones empleando distintos idiomas, a causa de, que a lo largo de su vida ha sido influenciado por artistas de diferentes nacionalidades, también porque se lo quiso plantear como un reto personal, debido a que, tanto en su formación individual como académica, tuvo varios acercamientos a los lenguajes, lo que implica que de una u otra forma, eso haga parte de su estilo característico, pues no se le es posible desligarse de la fascinación que le causa la manera en cómo nos comunicamos a través de ellos.

Durante la etapa de arreglos, se trabajó con base a las ideas previas establecidas en la etapa de composición, buscando embellecer y complementar las ideas musicales de las piezas.

Normalmente, los arreglos surgieron en primer instancia en un formato de voz y piano, posteriormente se le fueron anexando elementos rítmicos, y otros elementos musicales que añadan contraste y movimiento como lo fueron los arreglos de cuerda frotada. Durante esta etapa, se reunieron Cristian Tróchez y Diego Bojorge a planear y realizar las maquetas, pues la idea era establecer una buena pre-producción para facilitar la etapa de producción y grabación. Prácticamente, casi todas las ideas musicales fueron pensadas desde el arreglo, y muy poco se

dejó para la instancia de grabación (Cabe mencionar, que aunque fue en menor medida, a los músicos instrumentistas se le permitió aportar ideas desde su conocimiento. Por ende, ellos también aportaron al arreglo musical).

Como arreglista y productor, era importante tener en cuenta varias consideraciones, como por ejemplo, las que propone Owsinski en su libro *The Music Producer Handbook* cuando dice que: “you have to make sure that the songs are arranged so that the guitars stay out of each other’s way”(Owsinski, 2016) Lo que esto quiere decir es que, cuando se arregla, hay que asegurarse de que cada guitarra toque algo completamente diferente a las otras guitarras o elementos. Esto se logra a través de tocar en diferentes registros o voicings, con un ritmo diferente o incluso, que cada guitarra tenga un tono distinto. Es por eso que dentro de la producción, cada vez que se doblaba un instrumento, independientemente si era una guitarra o no, existía la necesidad de realizar alguna variación; ya sea en el tono, en el registro o en el ritmo. Otra consideración relevante mencionada en el libro es “No more than four elements should play at the same time” y “Every instrument should have its own sonic space” (Owsinski, 2016) estas dos consideraciones fueron relevantes, durante el proceso de mezcla, para decidir qué debería predominar, incluso, cuando esto implicaba tomar la decisión de quitar elementos planeados inicialmente dentro del arreglo.

Para la grabación de las obras, los productores escogieron a los músicos instrumentistas por sus cualidades expresivas con su instrumento y su sensibilidad ante las expresiones humanas, se trató en todo momento de que los músicos estuvieran contextualizados del estado emocional que

se buscaba comunicar. Así pues, durante la etapa de captura, el productor veló por que se plasmasen las mejores tomas en términos de ejecución técnica y expresión.

Al inicio de la producción, se optó por hacer las grabaciones pensando que el producto final estaría en el formato de audio 5.1, que se ha popularizado considerablemente en la industria musical en los últimos años. Esta elección se hizo con la intención de crear una experiencia de escucha lo más inmersiva posible, ya que este formato permite percibir los elementos de una manera distinta, lo que propiciaría la creación de una atmósfera que induciría el estado de ánimo deseado. Sin embargo, durante la etapa de mezcla, se optó por abandonar esta idea por motivos de practicidad, ya que implicaba desafíos adicionales que no estaban contemplados en los objetivos del proyecto. Por lo tanto, se realizó una mezcla estéreo, como es convencional en los estándares de la industria. No obstante, existe la posibilidad de remezclar los temas en un futuro para adaptarlos a este formato inmersivo.

Antes de iniciar las grabaciones, se preparó con sumo detalle la sesión de protocols en donde se consolidaría cada una de las canciones. En estas sesiones, se encuentran todos los elementos relevantes para facilitar el proceso de grabación, pues se es consciente de que el tiempo y la disponibilidad de los espacios es limitado, por ende, en todo momento se procuró sacarle el máximo provecho posible a cada sesión de grabación. Esto implicó tener dentro de cada sesión, los debidos marcadores que señalan los cambios entre secciones y otras anotaciones útiles, como cortes y apoyos rítmicos, que además son coherentes con las indicaciones puestas en las partituras entregadas a los músicos. También, en estas sesiones, se encontraba la versión

preliminar de la maqueta, pues la idea desde el inicio fue de ir reemplazando los sonidos de instrumentos virtuales, por los sonidos definitivos capturados en dichas sesiones de grabación.

Se optó por grabar con un sample rate de 96kHz a 32 bits flotantes desde el inicio de la producción, con la intención de sacarle el máximo provecho técnico que brinda cada una de estas características en el proceso de captura y mezcla, además de que, para la realización de este proyecto se dispuso de todo el capital técnico de los estudios de grabación de la universidad ICESI, que cumplen con los más altos estándares de la industria. De ahí, el compromiso de querer realizar una producción digna de estas suntuosidades. En la ilustración 6 podemos apreciar gráficamente la diferencia de grabar entre un sample rate menor, a uno mayor.

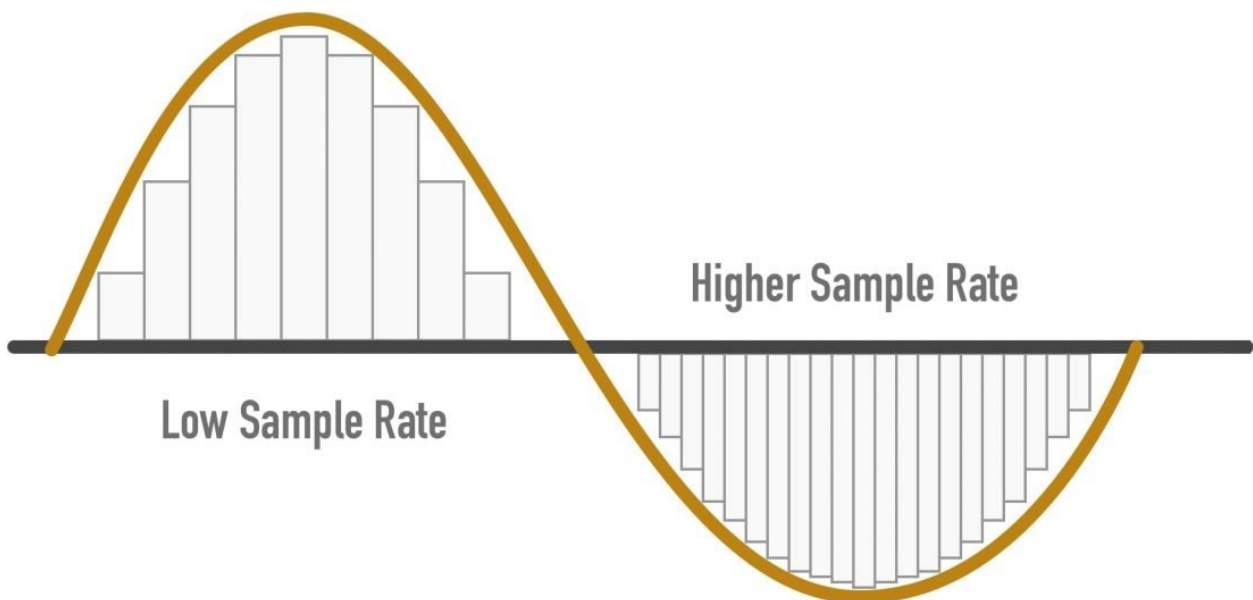


Ilustración 8. Comparativa de Sample Rate¹¹

¹¹ Fuente: <https://www.headphonesty.com/2019/07/sample-rate-bit-depth-bit-rate/>

Escoger el equipo de trabajo también fue ideal; en primer instancia, elegir a Julio Ramírez como tutor de esta tesis, no solo por su capacidad crítica como profesor, sino también por su conocimiento como productor musical. También, elegir a Diego Alejandro Bojorge Camacho como co-productor y mano derecha a lo largo de todo el proyecto, a Germán Rodríguez como ingeniero de mezcla (a pesar de que también estuvo brindando apoyo como ingeniero de grabación en algunas de las sesiones). A todos los músicos; Juan David Ocampo en la batería, por su amplio conocimiento en el género pop/rock, su adaptabilidad, proposición, gusto musical y habilidad. A Santiago Ayala en el bajo, por su talento, disposición y capacidad propositiva, a Santiago Torres por su versatilidad en los instrumentos de percusión menor y precisión rítmica, a Diego Bojorge en calidad de pianista por su amplio conocimiento en los géneros musicales en cuestión, versatilidad como instrumentista y productor, afinidad creativa conmigo. Mi persona, Cristian Tróchez en la guitarra eléctrica y acústica, porque desde la primer instancia conocía la sonoridad que quería plasmar como compositor, arreglista y productor en las obras.

Como se mencionó previamente, se dispuso de los estudios de grabación de la universidad Icesi; principalmente de espacios como el control A (311M), control B (313M) y control C (101M), con sus respectivos *iso booths* y *live room*. Aunque, por temas de practicidad y disponibilidad, también se utilizaron otros tipos de espacios, como por ejemplo salones de práctica individual y ensambles, en los que se podían realizar seteos más austeros, tan solo haciendo uso de computador, interfaz y gear necesario para cada caso puntual.



Ilustración 9. Control A (fuente: Centro de producción creativa 312)



Ilustración 10. Live Room (fuente: Centro de producción creativa 312)



Ilustración 11. Control B (fuente: Centro de producción creativa 312)



Ilustración 12. Control C (fuente: Centro de producción creativa 312)

En lo que respecta a los instrumentos que se usaron para la grabación, en el siguiente listado se pueden apreciar los ítems y sus referencias:

- Yamaha Stage Custom 5 piezas: Bombo 22" - Snare 14" - Toms 12", 14" y 16"
- Set de platillos: Zildjian K Custom Dark
- Set de 3 Congas LP Galaxy Giovanni Hidalgo
- Bongó LP Pedrito Martínez
- Shekere
- Panderetas
- Afuche
- Pandeiro
- Tamborín
- Guasá
- Celesta marca LP
- Teclado Yamaha Montage de 88 teclas
- Teclado Nord Stage 2 - 88 teclas
- Guitarra GTRS S801
- Guitarra Epiphone EJ-200CE
- Bajo Squier Jazz Bass

Respecto a los micrófonos usados, en el siguiente apartado se podrá observar por instrumento, las referencias de micrófonos usados y en algunos casos, las técnicas de grabación empleadas.

Track y Mic List de la batería:

Tabla 1. Micrófonos empleados en la grabación de batería

Track:	Micrófono:
Kick In	Shure Beta 52a
Kick Out	Audio Technica AT4050
Snare Top	Shure SM57
Snare Bottom	Shure Beta 57
Air Tom	Audio Technica AE3000
Floor Tom	AKG D112
HH	Shure SM81
OH L	Neumann U47
OH R	Neumann U47
Mono	Shure SM81
ROOM MAIN L	Audio Technica AT4050
ROOM MAIN R	Audio Technica AT4050
ROOM BACK L	Warm WA87
ROOM BACK R	Warm WA87
ROOM C	Audio Technica AT4040
ROOM UP	Royer R121
ROOM UP	Royer R121

Tanto el bajo, como las guitarras eléctricas fueron grabadas por DI, y fueron procesados a través de plugins que emulan los diferentes procesos de pedales, amplificadores, cabinas y

micrófonos. La razón de haber hecho uso de estas herramientas digitales, en lugar de gear analógico, es que de esta manera se podía ahorrar algo de tiempo y trabajo que implica hacer reampings, sobre todo teniendo en cuenta que, como se mencionó anteriormente, no siempre se podía contar con la disponibilidad de los espacios físicos de los estudios de grabación.

Para la sección de cuerda frotada y otros sonidos MIDI, como es el caso del corno francés y el vibráfono, fue necesario recurrir al profesor Paulo César Gutiérrez Sierra quien dispone de gran variedad de bancos de sonidos con alta fidelidad y rango expresivo. Paulo, muy comedidamente estuvo dispuesto a ayudar con la realización de este proyecto, así pues, él recibió los archivos MIDI exportados de MuseScore o de Protools y retornó los prints realizados con los bancos de sonido.

En la percusión menor se dispuso de dos referencias de micrófonos: Audio Technica AE3000 y AT 4050, para la guitarra acústica se usó el micrófono Neumann U87Ai para el cuerpo de la guitarra y el KSM184 para el cuello de la misma, aplicando la regla 3:1 como se puede apreciar en la siguiente ilustración:



Ilustración 13. Seteo de micrófonos guitarras acústicas

Para la sección de los coros se usaron dos micrófonos AT4040 haciendo una técnica estéreo “AB” para panear hacia el canal L y R, junto con un Warm WA87 ubicado en el medio para panearlo al centro. Durante la sesión de grabación de los coros fue necesario grabar en la sala de ensamble 405M, usando dos interfases (Volt 476 y Volt 2) conectadas a un Macbook Pro Retina modelo 2015, para esto fue necesario configurar una interfaz virtual que sumara las entradas y salidas de ambas interfaces, pues se debía de monitorear a 9 personas. En la siguiente ilustración, se puede apreciar los micrófonos y la técnica usada en la microfónica.



Ilustración 14. Seteo de micrófonos para grabación de coros

Los micrófonos usados para las voces principales de cada tema fueron:

Tabla 2. Micrófonos empleados en la grabación de voces principales

Canción	Intérprete	Micrófono
Aun así te amé	Andrea Velazco	Neumann U47
Teach me how to be vulnerable	Valentina Doering	Audio Technica AT4050
Saudade	Daniel Trujillo	Neumann U47

Aun así te amé

Pre-producción

Esta canción se pensó para que abordara a la tristeza que es causada por una ruptura amorosa, desde una visión en donde el duelo se está sobrellevando a través de la aceptación de los hechos. Las referencias musicales que sirvieron como principal fuente de inspiración y definieron parte de la sonoridad de la composición provienen de artistas pop como Laura Pausini, conocida por sus baladas pop en italiano y español. Durante el proceso de composición, se tuvo presente tres de sus canciones más conocidas: "Entre tú y mil mares", "Emergencia de amor" y "Como si no nos hubiéramos amado". Estas canciones, en sus arreglos en vivo, suelen tener una sonoridad un poco más rock, lo cual se ve reflejado en esta composición.

También es pertinente mencionar que esta canción tuvo como finalidad estilística, sonar como a una canción pop rock cliché de las décadas de 1990 a 2010, para eso fue necesario tener en cuenta sonoridades de canciones reconocidas como Behind These Hazel Eyes de Kelly Clarkson, Entre tu y mil mares de Laura Pausini, Nobody's home de Avril Lavigne y Come Clean de Hillary Duff y Laura no está de Nek, por solo mencionar algunas.

La idea musical de esta canción surgió en el piano, siendo lo que se denominó como el “lick principal” el primer elemento en componerse. Esta idea funcionó bastante bien para ser utilizada de forma de loop durante gran parte de la canción, y gustó al compositor por ser sencilla y pegajosa, lo que facilitaría su recordación.

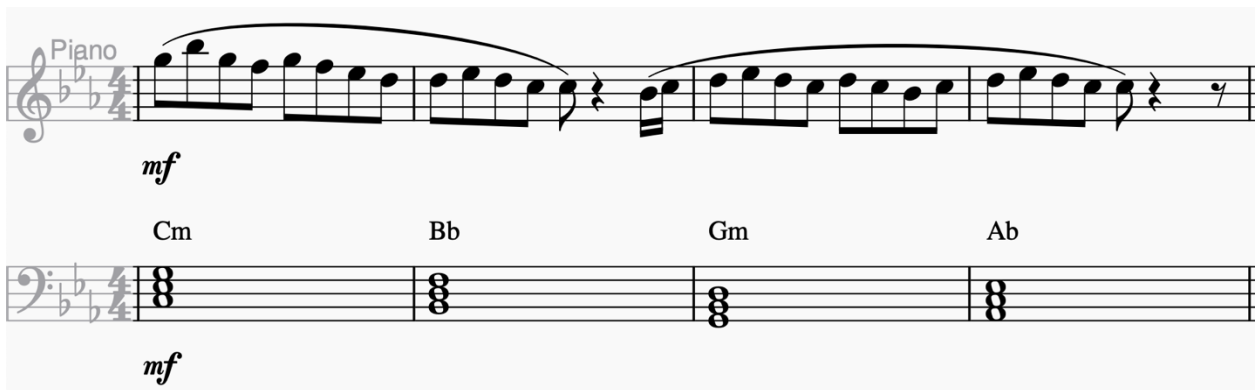


Ilustración 15. Lick principal del piano en *Aun así te amé*

A partir de esa idea, en do menor (la tercera tonalidad menor más popular entre compositores según Hooktheory¹²), se procedió a establecer la estructura de la canción. Así pues, se optó por crear dos introducciones, una introducción orquestada por una sección de cuerda frotada a 80 bpm y la introducción con el tema principal a 120 bpms. Posterior a esto, vendrían dos versos consecutivos, un interludio instrumental, y luego verso adicional. Continuaría con el pre coro para ir al coro, un solo de guitarra, una vez más pre coro y coro para seguir con un coro final que modula.

¹² The C Minor scale it is the 3rd most popular key among Minor keys and the 9th most popular among all keys.



Ilustración 16. Estructura de Aun así te amé



Ilustración 17. Interludio del piano en Aun así te amé

Se optó por incluir un interludio entre el verso 2 y el verso 3 para generar dinamismo y variación a la constante exposición del lick principal, en esta sección la voz realiza unos pads armonizados, y la guitarra overdrive hace su aparición con un motivo que evoca a un lamento.

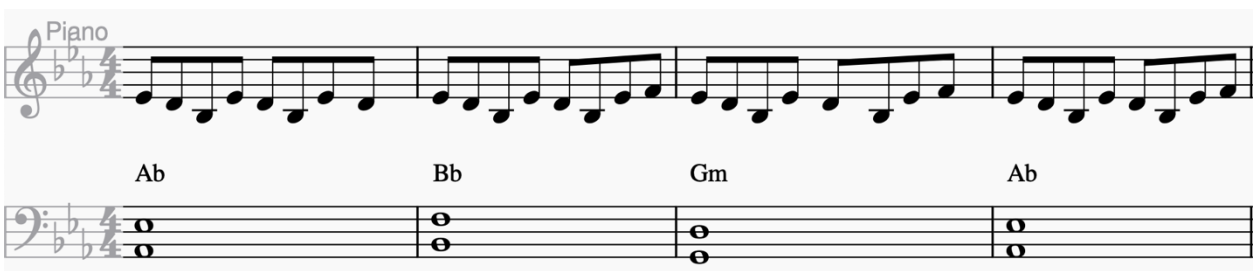
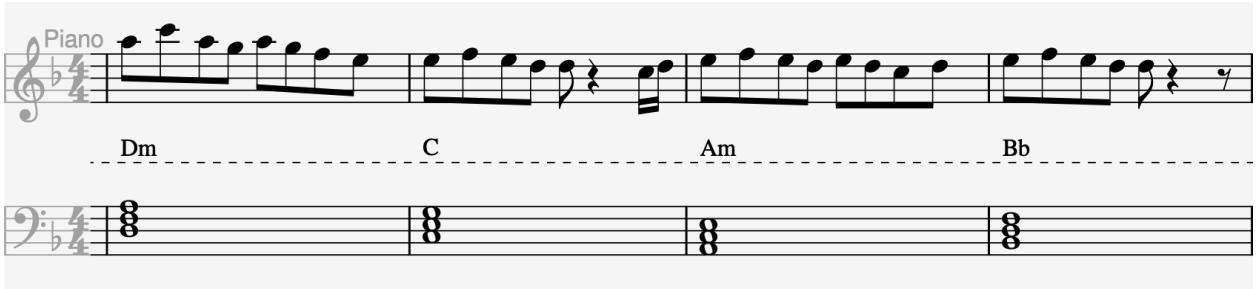


Ilustración 18. Pre-coro del piano de Aun así te amé

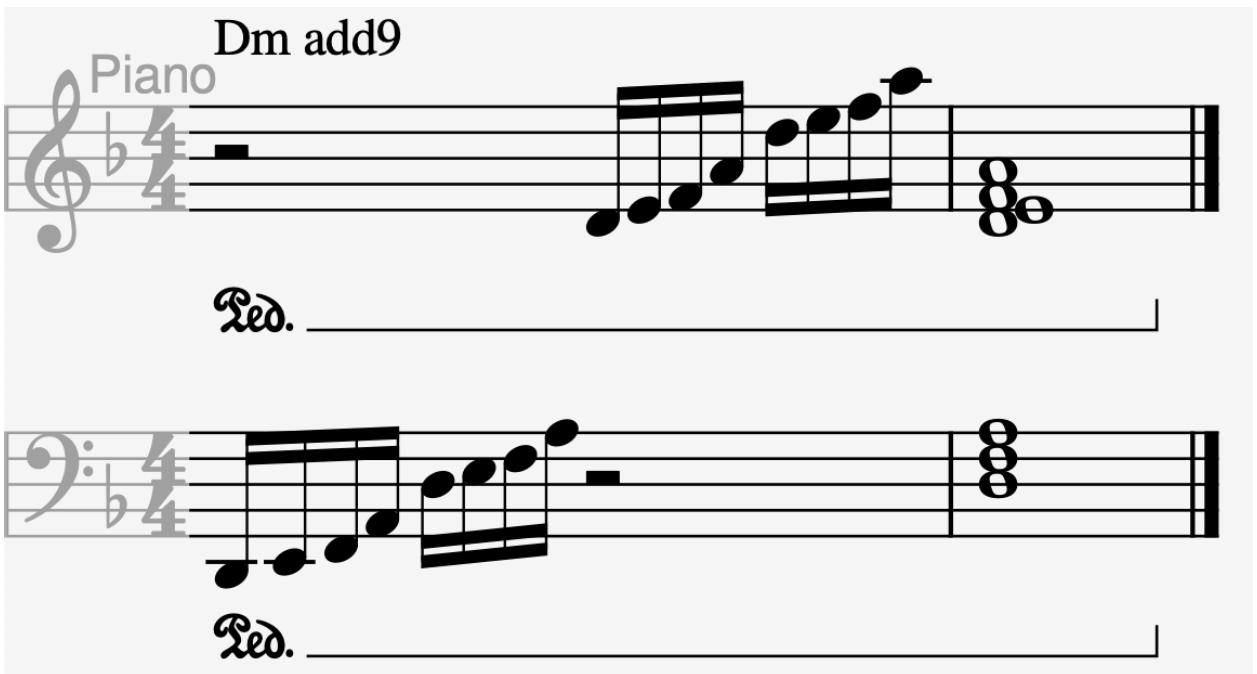
En la sección del pre-coro, ocurre una variación en el círculo armónico con la siguiente progresión: V, VI, iv, V en este momento de la canción, el piano y las cuerdas frotadas proponen desde el arreglo un motivo melódico bastante emotivo.



The image shows a musical score for piano in 4/4 time. The melody is written in the treble clef and the bass line in the bass clef. The key signature has one flat (Bb). The chords indicated below the staff are Dm, C, Am, and Bb. The melody consists of eighth and quarter notes, ending with a quarter rest.

Ilustración 19. Modulación en aun así te amé

Se decide hacer una modulación abrupta, sin preparación, hacia una tonalidad cercana (distancia de 1 tono) en la repetición del coro final, con el fin de que el tema tenga algo más de tensión y que “crezca” en intención.



The image shows the final musical score for piano in 4/4 time. The key signature has one flat (Bb). The melody is written in the treble clef and the bass line in the bass clef. The chord indicated above the staff is Dm add9. The melody features an ascending arpeggio of the Dm chord with the 9th (F) added, ending with a whole note chord. The bass line also features an ascending arpeggio of the Dm chord with the 9th (F) added, ending with a whole note chord. Both staves are marked with 'Ped.' (pedal) and have a fermata over the final chord.

Ilustración 20. Final de Aun así te amé

Finalmente, la obra concluye con un arpeggio ascendente de re menor, con la novena agregada, para generar mayor dramatismo.

Grabación

Dentro de las particularidades propias de esta canción, está el hecho de haber grabado algunos instrumentos de percusión menor como pandereta y shaker que complementan la subdivisión rítmica que se propone la batería, también hay una celesta que busca aportar una sonoridad diferente e interesante a ciertos cambios de sección. Como es usual, se grabó dos veces la guitarra acústica para doblar la sensación y ampliar la imagen estéreo. También, hay varios tracks de guitarra eléctrica en clean, principalmente haciendo acordes arpegiados. Respecto a las guitarras eléctricas overdrive rítmicas, éstas fueron grabadas en dos registros distintos y posteriormente dobladas para tener ambos lados de la imagen estéreo, es decir, un total de 4 tracks de guitarra rítmica overdrive, que finalmente se resumirían en solo dos tracks, lo que implicó realizar una premezcla del balance deseado entre ambos registros para luego realizar un print para cada lado.

Para el solo de guitarra, se grabaron varias tomas, y posteriormente se eligieron las mejores secciones de cada una de las playlist que se hicieron, también, pensando en facilitar el proceso de mezcla, se hizo tanto un print de la guitarra dry (sin efectos de modulación, tiempo y espacio) como también un print del canal wet (con efectos). En lo que respecta al piano de esta canción, fue grabado en el teclado Nord, con un preset que emula un grand piano. Durante la sesión de grabación de la voz principal, se probó la voz de Andrea a través de dos tipos distintos de micrófono, el Neumann U47 y el Electrovoice RE20. Al final, se escogió al Neumann U47 como micrófono que mejor se adaptaba a su voz y a la producción.

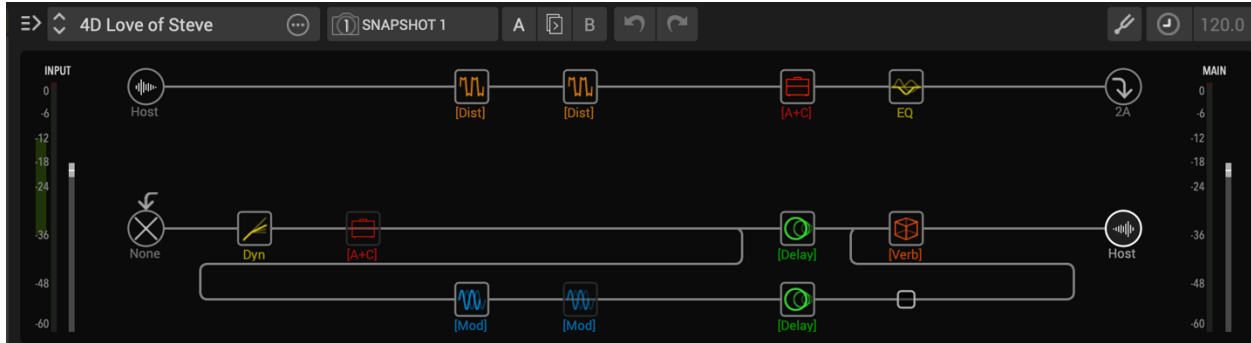


Ilustración 21. Preset de Helix Native para Lead Guitar

En la ilustración se puede apreciar el plugin empleado para el solo de guitarra con el flujo de la cadena de efectos.

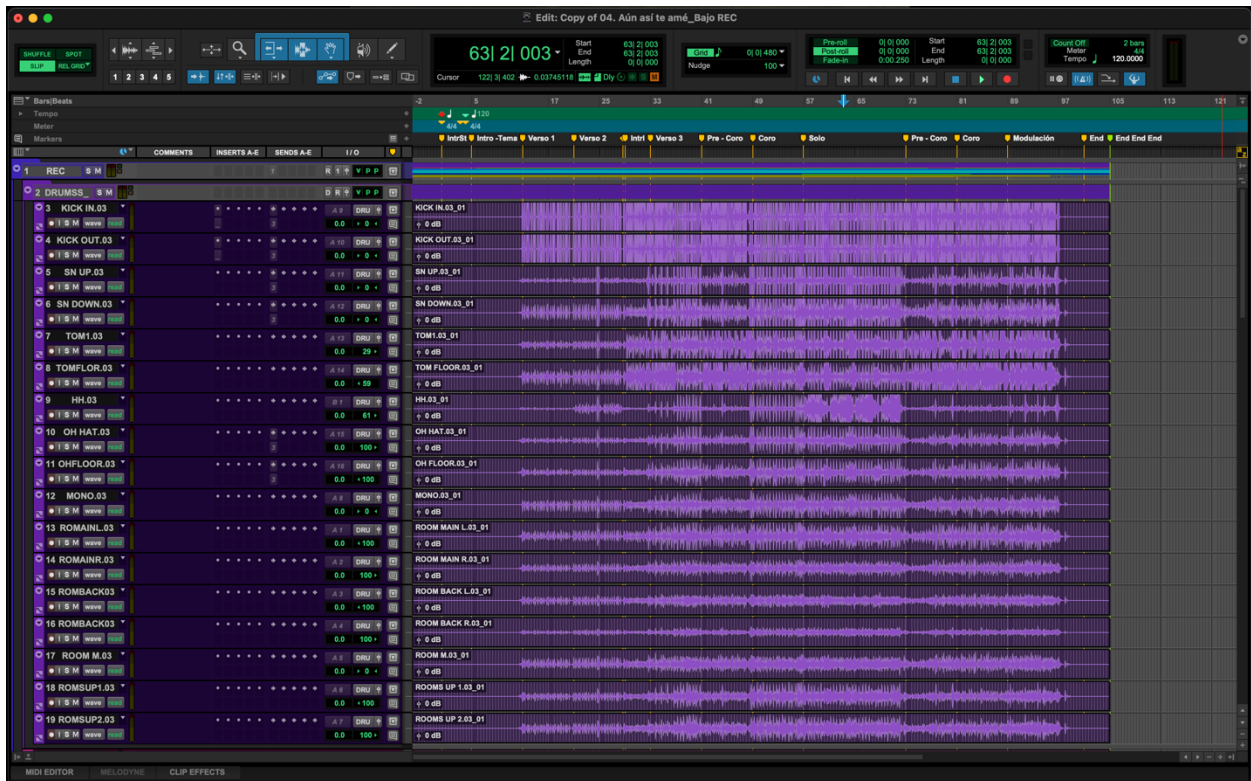


Ilustración 22. Sesión de protocols (Aun así te amé) pt. 1

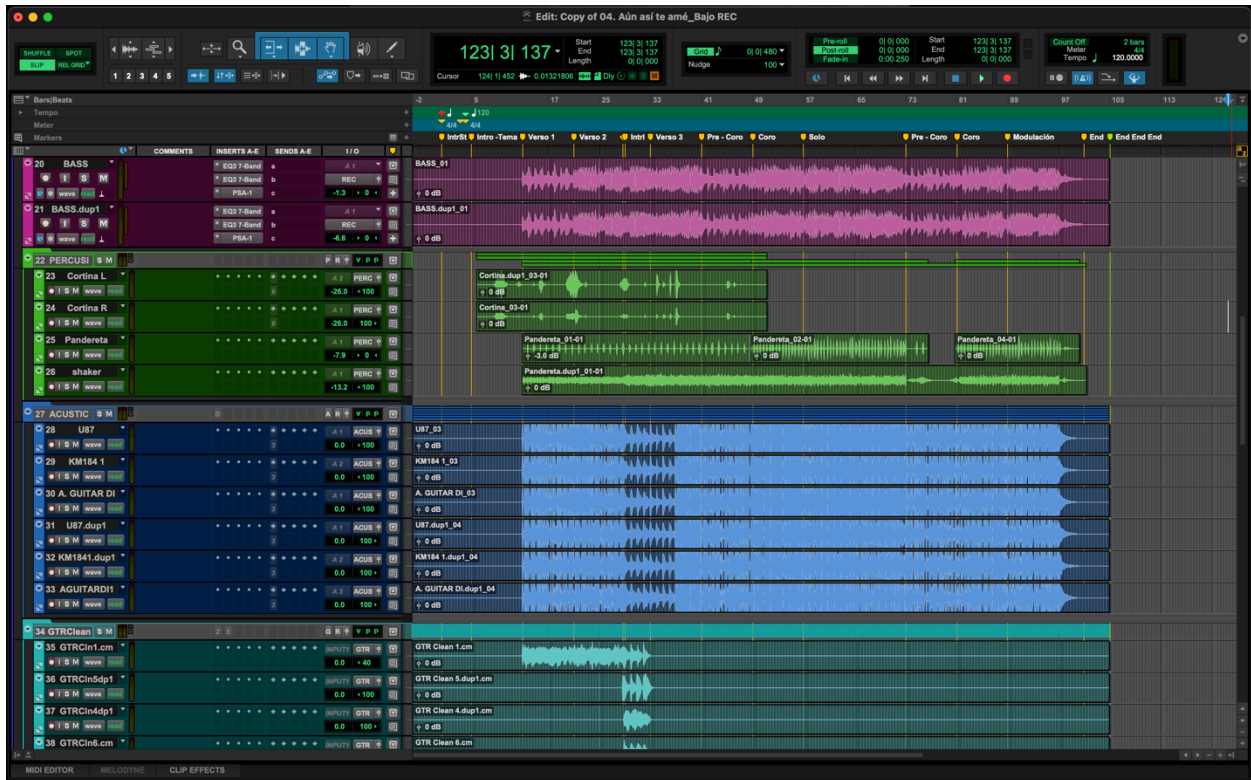


Ilustración 23. Sesión de protocols (Aun así te amé) pt. 2

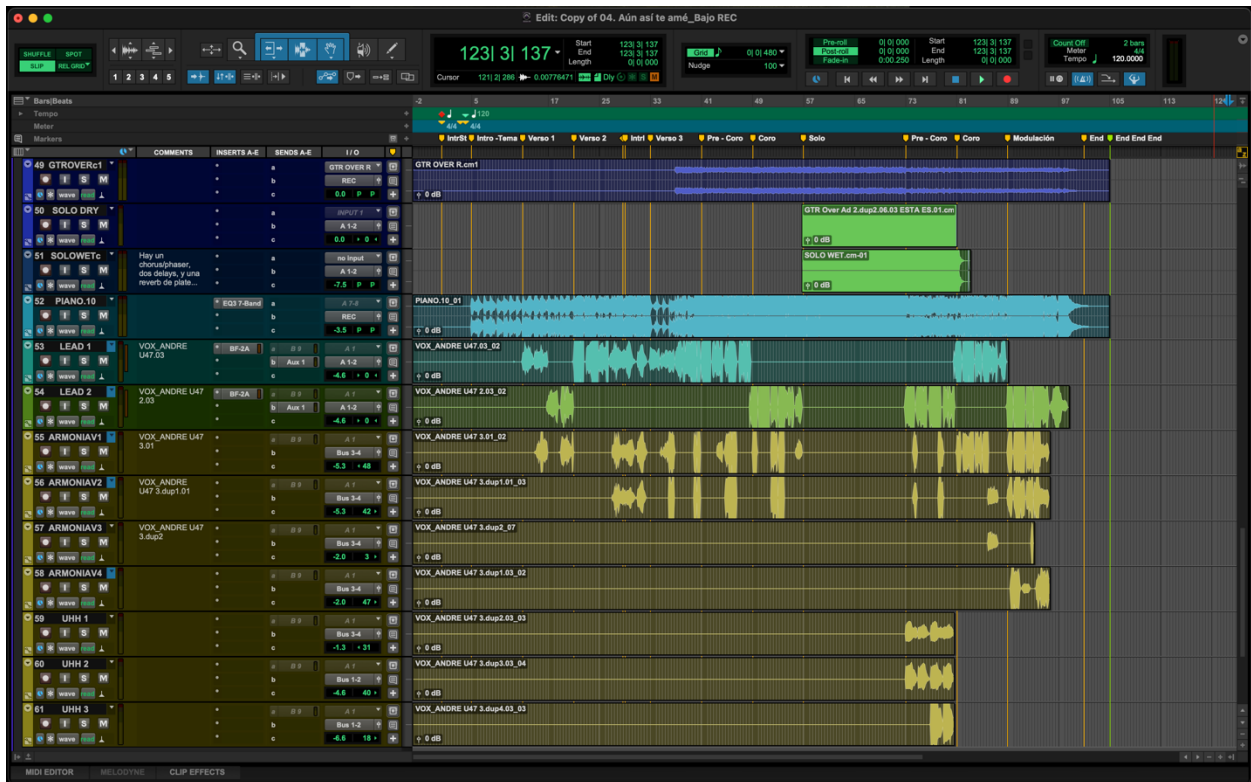


Ilustración 24. Sesión de protocols (Aun así te amé) pt. 3

Post-producción

La edición de gran parte de la sesión estuvo a cargo de Cristian Tróchez mientras que Diego la supervisó de manera remota. Antes de proceder a la etapa de mezcla, junto al ingeniero de mezcla Germán Rodríguez se escogieron las sonoridades deseadas para las guitarras eléctricas y el bajo. En esta instancia, por ejemplo, Germán duplicó el canal del bajo para ser procesarlo con dos colores distintos y sumarlos.

Durante la edición, también se realizó el proceso de afinación de voces, que es una práctica usual dentro de los estándares de producir una canción del género Pop/Rock. Sin embargo, vale aclarar que la interpretación por parte de Andrea, estuvo bastante afinada, y solo fue necesario realizar dicha afinación de una manera sutil, procurando siempre preservar su manera como ella ataca las notas a la entrada de cada frase, y también la manera como las suele finalizar en el fraseo.

Letra y análisis

Tabla 3. Letra de *aun así te amé* con análisis

<p>Verso 1:</p> <p>Sé que no empezó como queríamos</p> <p>Pero, hay sentimientos que no se pueden controlar</p> <p>A veces la vida nos enseña</p> <p>Que para amar también hay que soltar</p>	<p>Este verso, introduce el relato de una relación que no empezó de una manera esperada entre los dos individuos involucrados, y es por eso tuvo el desenlace que predecía el personaje que se interpreta. Del hecho de que siempre fue consciente de los hechos es de donde proviene su tristeza.</p>
--	--

<p>Verso 2:</p> <p>Sé que el amor es una droga Que nos consume hasta matar Ya no sé qué hacer conmigo Honestamente me cuesta respirar</p>	<p>Aquí el amor es visto como una adicción que causa síndrome de abstinencia en el momento en el que ya no está presente, en este verso se hace una descripción de esas sensaciones causadas por el desamor y estado de tristeza profunda.</p>
<p>Verso 3:</p> <p>No sabes cuanto te necesito Ni te imaginas como te quiero abrazar Me hace falta tu presencia Pero comprendo que es tiempo de marchar</p>	<p>Aquí se puede apreciar un vínculo de dependencia, sin embargo, se es consciente de que no es algo sano, y que por eso se debe de marchar.</p>
<p>Pre-coro:</p> <p>Aunque lo quería negar Sé que todo tiene un final Esta noche te has marchado Creo es momento de soltar</p>	<p>En una situación de duelo, la etapa previa a la aceptación es la negación, aquí el personaje desea negar el hecho de la partida, pero al final, termina aceptándolo.</p>
<p>Coro:</p>	<p>Dado que el sujeto en cuestión decide marcharse, su contraparte decide dejar ir.</p>

<p>Así que vete, Vete por favor y ya no vuelvas Vete y no me mires con tristeza Que yo siempre supe que te irías Y aun así te amé</p>	<p>Con la condición de que se vaya de manera definitiva, y que se vaya sin remordimientos, pues en todo momento fue consciente de que se iba a ir, y aun así, lo amó.</p>
---	---

Teach me how to be vulnerable

Pre-producción

Para la composición de esta canción, se hizo un tablero de ideas con elementos que ayudaran a transmitir la idea de lo que es el miedo a ser lastimado, el miedo de abrirse hacia una persona, de mostrar el lado más vulnerable y frágil, de darle la potestad a alguien de poder herirte y esperar ciegamente que no lo haga.

Para esta obra, se tuvieron en cuenta varias referencias, entre esas, canciones de Billie Eilish, como "What Was I Made For?", "Lovely", "Everything I Wanted", y "No Time to Die". Estas canciones desarrollan tanto musical, como interpretativamente la sonoridad que se buscaba en la composición. En adición, se incluyeron a dichas referencias, canciones con instrumentación sinfónica como "Young and Beautiful" y "Dark Paradise" de Lana del Rey. A su vez, se tomaron en cuenta otras canciones que transmitieran fragilidad, como es el caso de; "Cóseme (2:22am)" de la compositora colombiana Juliana, y "Perdue" de la cantante francesa Yseult. De igual manera, se consideraron referencias adicionales de otros artistas pop, como Rihanna, Justin Timberlake, y Celine Dion, principalmente para aspectos melódicos.

Teach me how to be vulnerable, surgió de una idea armónica en el piano durante una sesión de ideas. Se optó esta vez por hacer la canción en la tonalidad de si menor (La sexta tonalidad menor más popular según el portal Hooktheory¹³). Una vez se había establecido la tonalidad y la progresión armónica a usar en gran parte de la canción, se procedió a pensar en lo que sería el arreglo de cuerda frotada para la sección de la introducción.



The image shows a musical score for the introduction of the song "Teach me how to be vulnerable". The score is in 4/4 time and B minor. It features four staves: Violines 1, Violines 2, Violas, and Violonchelos. The Violines 1 part starts with a melodic line marked *mp*. The Violines 2 and Violas parts play sustained chords marked *p*. The Violonchelos part plays a rhythmic pattern marked *f* and *pizz.* (pizzicato).

Ilustración 25. Arreglo de cuerda frotada al inicio de *Teach me how to be vulnerable*

Una vez se completó la introducción, se definió la estructura del resto de la canción. Se decidió que la mayor parte de la obra debería de mantenerse en un estado taciturno, reservando la “explosión” de dinámica y emoción para el contraste causado por la instrumentación del final. También, se optó por realizar una variación en la progresión armónica para evitar la monotonía a lo largo de la canción, cambiando de progresión únicamente durante el coro y enfatizando ciertos acentos rítmicos de esta sección.

¹³ The key of B Minor is the 6th most popular key among Minor keys and the 14th most popular among all keys.



Ilustración 26. Estructura de Teach me how to be vulnerable

Coro **Reintro**

#18 **Bm7 A F#m7 F#m7 F#m7 Bm7 A Gmaj7 D A A A#dim Bm**

Piano, Classic Suitcase Mk IV

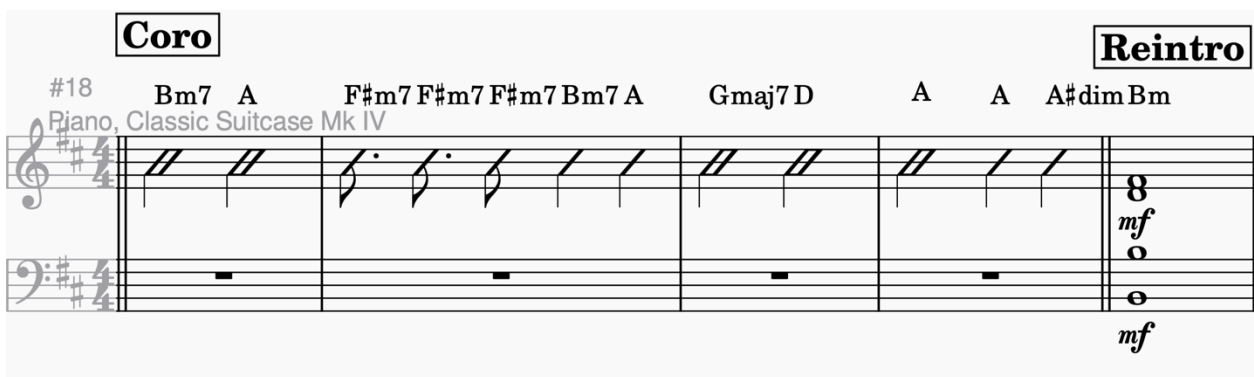


Ilustración 27. Armonía y ritmo armónico del coro de Teach me how to be vulnerable

Además de planear el hecho de que la canción debía de crecer hacia el final, se consideró también necesario incluir un momento en donde la intención sea más etérea e íntima. Así pues, se decidió que durante la sección del interludio, los pads se apoderarían del ambiente de la canción como una metáfora de una mente conflictuada por la indecisión. En esta parte, la forma de expresión de la voz cambia, volviéndose más hablada y rítmica. También se emulan los latidos de un corazón con el bombo de la batería, lo que induce aún más esa sensación de vulnerabilidad. Inicialmente, se pensaron en que dichos latidos fueran más constantes, pero, precisamente para obtener un resultado más eficiente y coherente con el mensaje que se quería transmitir, se redujeron a la mitad.

VOX

heartbeat



Ilustración 28. Idea inicial de "latidos de un corazón" en Teach me how to be vulnerable

Para finalizar la canción, se realiza un *accelerando* en la reaparición del coro, pasando progresivamente de 120 bpm a 126 bpm. Aunque este cambio puede parecer sutil, tiene un efecto significativo en la percepción del oyente, contribuyendo a que este perciba el crecimiento de la intención de la obra. En este coro final, las cuerdas frotadas y la guitarra eléctrica inyectan carácter, lo que a su vez es reforzado por una serie de cortes y apoyos realizados por parte de la batería.

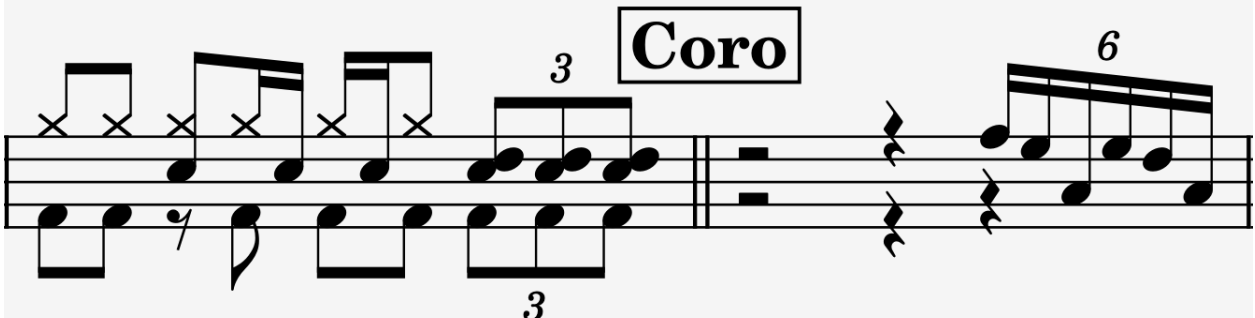


Ilustración 29. Idea preliminar del corte de batería hacia el final de (TMHTBV)

Grabación

Particularmente, para la grabación de este tema, se emplearon varios tipos pads en el teclado Montage, al igual que pianos eléctricos y acústicos. Vale mencionar que uno de los pads que se

grabaron en la maqueta gustó tanto que se optó por dejarlo tal cual como estaba, siendo éste un preset del plugin Xpand2.

También da la particularidad de que la voz lead de Valentina, se tuvo que grabar en un salón de práctica individual, también haciendo uso de interfaz y computador.

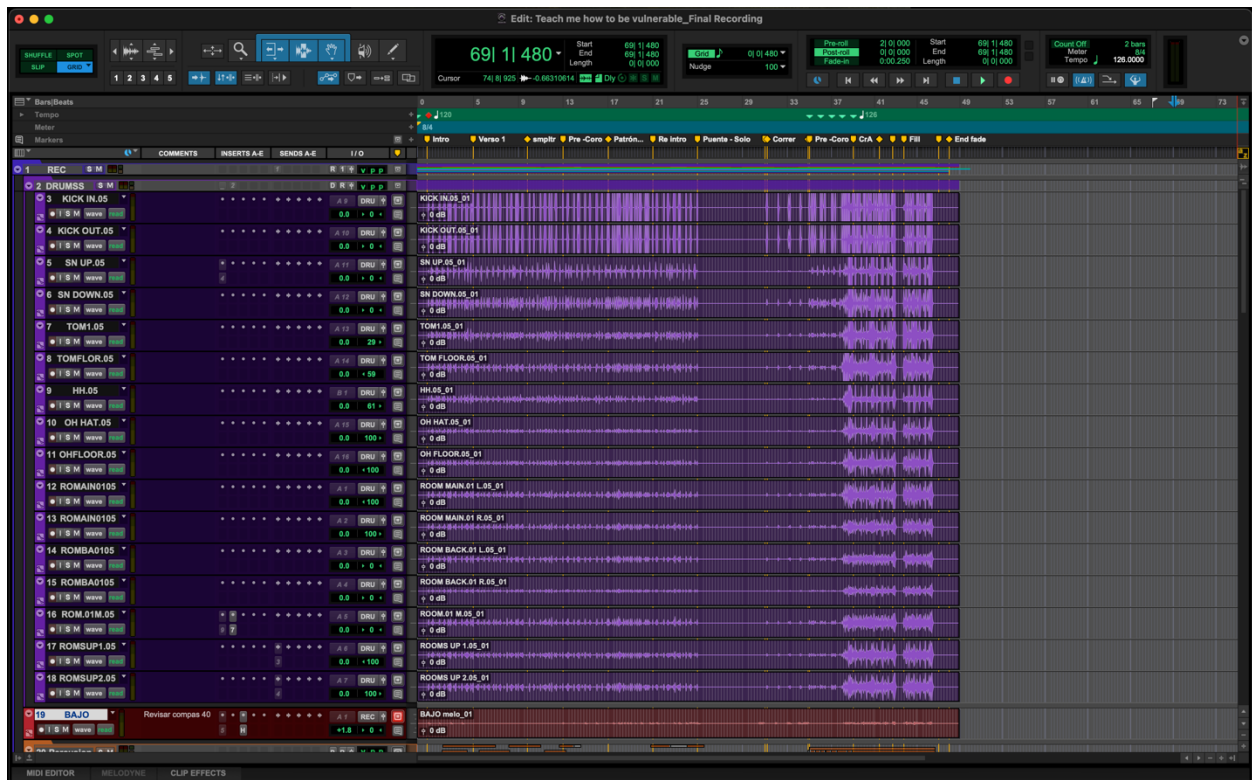


Ilustración 30. Sesión de protocols (TMHTBV) pt. 1

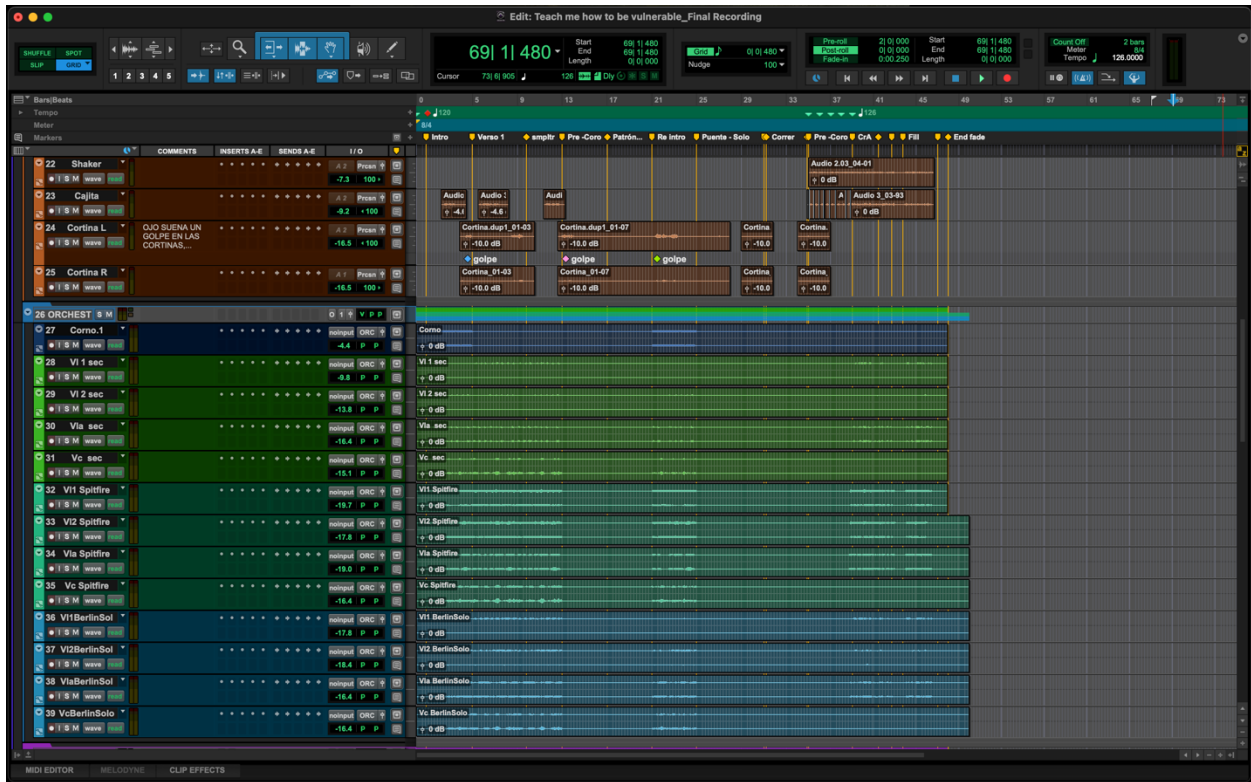


Ilustración 31. Sesión de protocols (TMHTBV) pt. 2

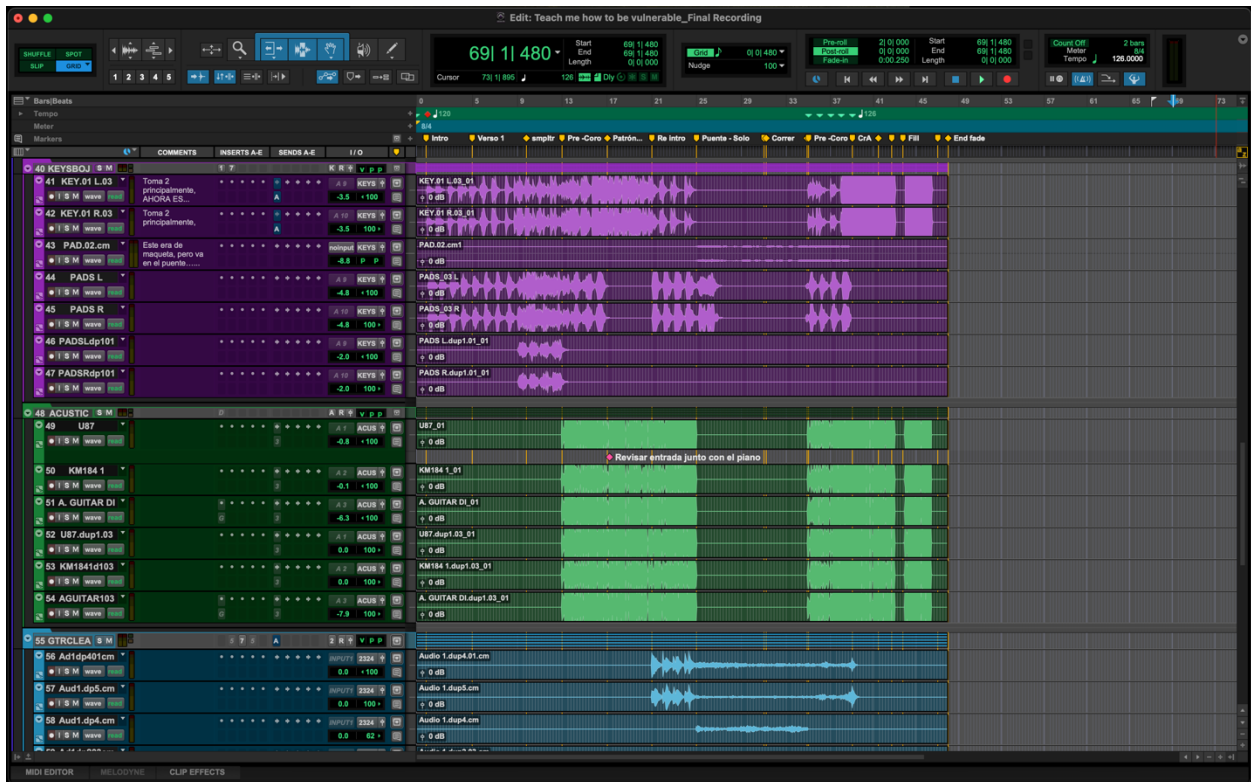


Ilustración 32. Sesión de protocols (TMHTBV) pt. 3

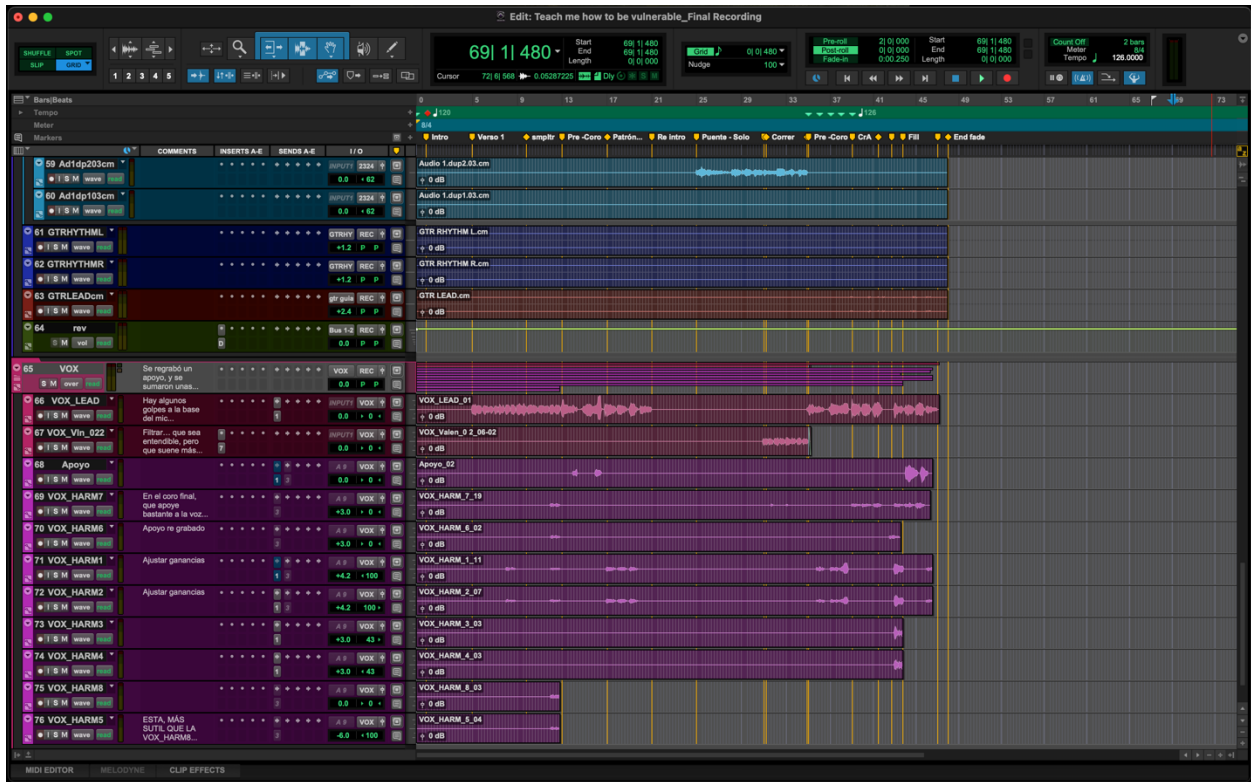


Ilustración 33. Sesión de protocols (TMHTBV) pt. 4

Post-producción

Posterior a la grabación, fue necesario editar varias cosas, como por ejemplo, la batería. Ya que esta no ejecutó el ritmo como se había pensado en una sección muy puntual del arreglo y no había suficiente tiempo durante la reserva de grabación para repetirlo, así pues, tocó hacer uso de los samples grabados para recrear dicho ritmo en post producción.

Letra y análisis

Tabla 4. Letra de Teach me how to be vulnerable con análisis

<p>Verse 1</p>	<p>Todo parte del estado de confusión en el que se encuentra la “protagonista”, ella</p>
-----------------------	--

<p>I'm sorry, I didn't notice what I'm doing to you.</p> <p>I'm glad that you will stay, but it's not fair for you.</p> <p>I was stuck in the past; I hope this fear won't last.</p> <p>I'm running outta mind, I'm running outta mind.</p>	<p>teme lastimar a la persona que está interesada por estar a su lado, sin embargo, le cuesta soltar el pasado y realmente avanzar. Esto la hace “perder la cabeza”.</p>
<p>Verse 2</p> <p>I told you, I'm afraid of being loose and hurt.</p> <p>Someone ripped out my heart, and now I'm so confused.</p> <p>I'm letting all the past; I'm letting it behind.</p> <p>I'm running outta mind, I'm running outta mind.</p>	<p>Se aprecia que en el pasado alguien ya traicionó su confianza, y la lastimó. Por eso le cuesta abrirse en el presente, por el miedo de salir lastimada y eso solo la confunde más.</p>
<p>Pre-Chorus</p> <p>I said that was the first and last time, That I let someone breaks into my heart</p>	<p>Se prometió a sí misma que sería la primera y última vez que dejaba a alguien lastimarle el corazón.</p>
<p>Chorus</p> <p>Nothing its gonna change, my decision was made.</p> <p>And then you appear and make me doubt and make me rethink.</p> <p>If you wanna stay, I would ask you a thing:</p>	<p>Se puede apreciar que ya había tomado una decisión y no pensaba cambiarla, luego apareció la persona en cuestión y la hizo dudar al respecto. Así que le pide a esta persona, que si planea quedarse en su vida, que por favor le</p>

<p>Can you please teach me how to be vulnerable?</p>	<p>enseñe a ser vulnerable como acto de amor y de paciencia.</p>
<p>Bridge</p> <p>I'm sorry, I don't realize but all the fear is still alive, I'm losing all, I lose my mind.</p> <p>I search but I still cannot find, I'm feeling scared to open my heart.</p> <p>I know you, you don't wanna harm.</p> <p>But it doesn't seem to be too easy, to let you in so, so deeply.</p>	<p>Ella no se había percatado de que ese temor, aún es inminente y está presente y es la razón por la que está perdiendo todo. Sabe además que la persona no tiene intenciones de lastimarla, pero a ella aún le cuesta bastante dejarla entrar a su vida.</p>
<p>Final Chorus</p> <p>Nothing its gonna change, my decision was made.</p> <p>And then you appear and make me doubt and make me rethink.</p> <p>If you wanna stay, I would ask you a thing, [Ask you a thing]</p> <p>Nothing its gonna change, my decision was made.</p> <p>And then you appear and make me doubt and make me rethink.</p>	<p>En este punto de la canción, realmente su vulnerabilidad se está dejando atrás, la está superando. Tan solo le pide a la persona que le enseñe a cómo ser vulnerable.</p>

<p>If you wanna stay, I would ask you a thing.</p> <p>Can you please teach me how to be vulnerable?</p>	
---	--

Saudade

Pre-producción

Para la creación de esta canción, se elaboró un tablero alimentado por ideas e inspiraciones tanto literarias como gráficas, relacionadas con la temática a desarrollar. Además, se consumió una gran cantidad de contenido en portugués, centrado en el estado de ánimo "saudade," que es el que se busca comunicar. Fue crucial para los fines de esta canción escuchar otras canciones de la cultura popular brasileña y portuguesa, así como leer poesía en este idioma.

La melodía principal de esta obra surgió en la guitarra acústica, pero se definió que el vibráfono era el instrumento que mejor podría transmitir la sensación etérea que implicaba, sin embargo para que la melodía estuviera más definida y fuera entendible, se optó por realizar un unísono con una guitarra acústica MIDI, pues la intención era que se sintiera como una capa adicional o como textura extra del vibráfono, y no como una guitarra real interpretando la melodía.

Tras esta propuesta melódica, surgió la progresión armónica que estaría presente en gran parte de la canción. Esta progresión está inspirada en la riqueza que aportan las tensiones o extensiones de los acordes, tal y como ocurre con las progresiones dentro de la tradición musical brasileña. Sin tener que precisamente recurrir a una sonoridad propiamente de alguna región en particular, es decir, sin querer imitar una sonoridad brasileña.

Esta canción está en la tonalidad de mi bemol mayor y es la única de las tres canciones de este trabajo que está en una tonalidad mayor. Se eligió esta tonalidad para abordar la emoción de "saudade" desde una perspectiva un poco alegre, resaltando el carácter "agridulce" que posee esta emoción,. Esto está asociado realmente a la gratitud que trae el haber coincidido en vida con alguien que ya no está, pero que dejó una marca significativa en el presente de quienes somos. La intención con esta canción es apreciar lo bonito, a pesar de lo difícil que es enfrentar la pérdida. De esta manera, la idea es poder eventualmente sanar dicho duelo por más que la saudade esté presente.

Para la composición del Groove, se decidió implementar este patrón de batería:



Ilustración 34. Groove – Saudade (Extracto de "Signature Drum Beats & Fills | Luke Holland")

La creación de la letra fue el proceso más complejo. Inicialmente, solo se tenía una noción de la introducción/verso, a la que luego se sumó una idea para el coro final, lo que evidentemente resultó en un vacío entre ambas secciones de los extremos de la obra. Para resolverlo, se buscó más inspiración relacionada con la temática, como leer artículos y escuchar canciones melancólicas. Posteriormente, se realizó una lluvia de ideas y se consultaron diccionarios de rimas en portugués para completar el hilo narrativo de la obra con éxito.



Ilustración 35. Estructura de Saudade

Intro

♩ = 110



Ilustración 36. Vibráfono en Saudade

#17 **Verso 2**



Ilustración 37. Arreglo de cuerdas en verso 2 Saudade

Arpeggio 1


25

29



Ilustración 38. Idea propuesta para el arpeggio de guitarra en Saudade

Cuando se estaba organizando la maqueta y se estaban culminando los últimos detalles del arreglo musical, Diego propuso una idea “pianística” en el controlador MIDI para lo que sería el patrón de arpeggio de la guitarra. Esta idea fue muy llamativa por lo pegajosa que era y lo bien que transmitía la idea melancólica que propone la saudade. De esta idea base, surgió una versión un poco más estilizada, que posteriormente se sumaría a un segundo patrón de arpeggio que complementara al primero.



The image shows a musical score for the pre-chorus of 'Saudade pt. 1'. It consists of five staves. The first staff is for Violins 2 (Vlns. 2) in treble clef, playing a melodic line of eighth notes. The second staff is for Violas (Vlas.) in bass clef, playing a similar melodic line. The third staff is for Vibraphone (Vib.) in treble clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes. The fourth and fifth staves are for Piano (Pno. El. 2) in treble and bass clefs, respectively, playing sustained chords with a long note value. The score is in 2/4 time and the key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Ilustración 39. Pre-coro en Saudade pt. 1



The image shows a musical score for the pre-chorus of 'Saudade pt. 2'. It consists of five staves. The first staff is for Violins 2 (Vlns. 2) in treble clef, playing a melodic line. The second staff is for Violas (Vlas.) in bass clef, playing a similar melodic line. The third staff is for Vibraphone (Vib.) in treble clef, playing a rhythmic pattern. The fourth staff is for Piano (Pno. El. 2) in bass clef, which is mostly silent with some rests. The fifth staff is for Piano (Pno. El. 2) in treble clef, playing sustained chords. The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat).

Ilustración 40. Pre-coro en Saudade pt. 2

Hacia el final de la canción, la emotividad crece con un coro que busca transmitir la colectividad del sentir, particularmente con la intención de comunicar el cómo cualquier persona ha podido llegar a sentir la saudade a través de la pérdida de un ser querido.

Grabación

Esta obra es bastante rica en instrumentación, de hecho, de las tres canciones realizadas, Saudade es la que posee mayor número de tracks, con un total de 125 tracks, de los cuales se destaca la implementación de una mayor cantidad de elementos rítmicos tanto en el rhythm como en el foundation, como el bongó y las congas, shakers, panderetas y claps. Además de que posee varias capas de pads entre; guitarras rítmicas, teclados, el cuarteto de cuerda frotada y la sección de coros. Esta canción, tiene como único elemento lead a la voz, que a ratos también desempeña roll de fill.

Entre las particularidades de esta canción está el hecho de que se grabó un coro de 9 personas que interpretaron de distintas maneras la misma sección, para sumar así varias capas con diferentes interpretaciones, colores y sonoridades, con el fin de generar la sensación de que hay una multitud, principalmente compuesta por “infantes”. Esto se logró capturando un par de interpretaciones con voz plena, otras con voz aireada, otras con voz infantil y otra bostezada.

Post-producción

Al igual que con las otras canciones, se hizo un trabajo arduo de edición, en especial porque habían muchos elementos que coexisten y deben de estar en sincronía y armonía, eso implicó editar toda la sección rítmica, afinar las voces, sincronizar guitarras, etc.

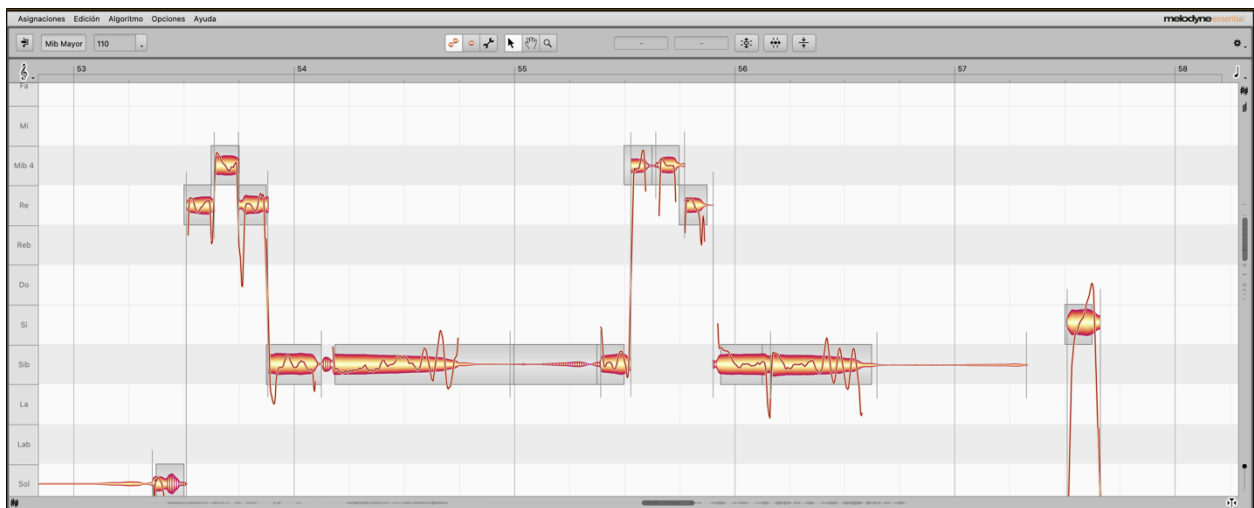


Ilustración 41. Melodyne en la voz lead de Saudade

El resto de trabajo de post producción, como por ejemplo, mezclar, estuvo a cargo de Germán Rodríguez. Para esta actividad se emplearon herramientas que permiten transmitir en vivo lo que ocurre en el DAW, y así, poder trabajar de manera remota y tener retroalimentación instantánea por parte de los productores.

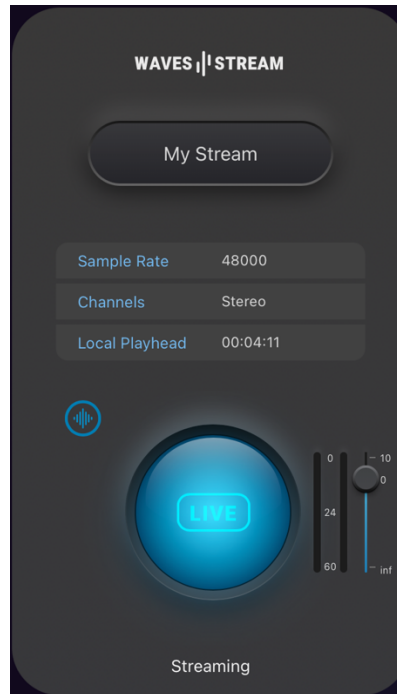


Ilustración 42. Plugin empleado para transmitir mezcla en remoto

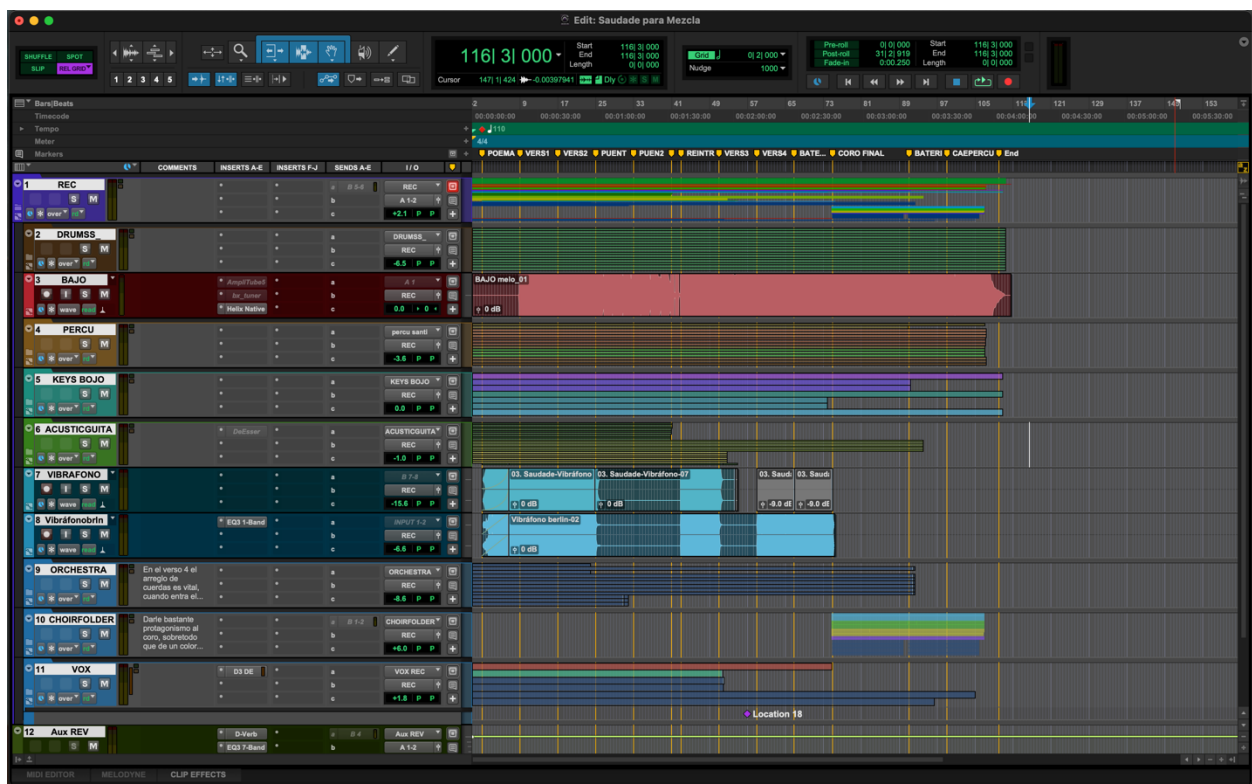


Ilustración 43. Sesión de protocols (Saudade)

Letra y análisis

Tabla 5. Letra de Saudade con análisis

<p>Verso 1</p> <p>Eu moro no estado d'alma Que relembra o passado Como um fado Por um beijo que eu não dei Mas eu sei, que eu, (eu te amei)</p>	<p>Aquí el “protagonista” encuentra en un estado en donde su alma recuerda el pasado, casi como si se tratase de una canción del género fado. Esto se debe a que no tuvo una despedida como hubiese querido con una persona especial que ya no está, pero que es consciente de que independientemente, amó mucho.</p>
<p>Verso 2</p> <p>Ainda vejo você em todos os lugares, tudo que a luz toca, me lembra você. Ainda lembro tua voz dizendo, "não te preocupes, eu sempre estarei com você"</p>	<p>Aquí, absolutamente todo en la vida cotidiana le recuerda a esa persona, la encuentra en todas partes, y tiene grabado en su memoria las palabras que le fueron expresadas “No te preocupes, siempre estaré contigo”.</p>
<p>Verso 3</p> <p>Cada estrela no céu, lembra tua presença O vento sussurra, tua doce essência Não importa tua ausência</p>	<p>Aquí, se recalca la idea anterior, queriendo decir que cada estrella en el firmamento, le recuerda su presencia, el viento le recuerda su dulce esencia y esto no se ve afectado a pesar de la ausencia.</p>

<p>Pré-refrão</p> <p>No escuro da noite, eu te procuro Saudade me aperta, não encontro o futuro As lembranças me envolvem, me fazem chorar. Só me resta a saudade, que não quer partir Como o vento no ar, teu amor me levava Só me resta a saudade, que não quer partir</p>	<p>En este punto tan frágil, se expresa que en medio de la oscuridad de la noche, sigue buscando a ese ser amado, se impregna de saudade y le cuesta encontrar el futuro, pues los recuerdos del pasado le envuelven y le hacen llorar. Sin remedio alguno, acepta que la saudade que no se irá, y piensa en todo lo bello que implicaba ese amor significativo.</p>
<p>Refrão</p> <p>Te vejo em cada sonho Mas não sei o que dizer Só agradeço ao céu Agora eu digo adeus Te vejo em cada instante E não sei o que dizer Só agradeço a Deus Agora estás no céu</p>	<p>Solo es capaz de ver a ese ser querido en sueños, a pesar de que no sabe qué decirle, tan solo le agradece al cielo por haberle tenido en su vida y se despide, es inevitable que en cada instante piensa en esa persona, así que le agradece a Dios por haber contado con la alegría de haber tenido a esa persona, aunque ya no esté más aquí.</p>

APRENDIZAJES, DESCUBRIMIENTOS Y CONCLUSIONES

La comunicación en general es un proceso bastante complejo, constantemente nos comunicamos a través de signos y cuesta realmente hacer interpretaciones unívocas, cuando cada individuo puede interpretar el mensaje de manera distinta según su contexto. Pero eso realmente es algo interesante, pues los mensajes siempre se pueden resignificar y esa es una cualidad bastante llamativa que hay en el acto interpretativo.

La letra como elemento musical seguirá siendo un elemento de polémica y de debate especialmente entre las corrientes más puristas. Sin embargo, cuando esta temática se aborda desde una postura integradora, como la de aquellos que son participes en la creación de canciones, es decir, como en el caso del letrista/compositor, arreglista, productor, es más difícil considerar a cualquier elemento como un elemento extra musical, pues se tiene una consciencia de que todo elemento podría estar ejerciendo un rol comunicativo, dado que cualquier cosa podría ser considerada como un símbolo, sean palabras o no.

Y es que a la larga, cada de una de estas etapas de consolidación y realización de una canción, actúa como una carrera de relevos, en donde todos los involucrados aportan a un mismo fin, que es el de comunicar, hacerle llegar a los oyentes un mensaje, por banal que este sea.

Cuesta pensar a cada una de estas etapas como si se tratase de un juego de “teléfono roto”, en donde el mensaje es transgredido cada que avanza, en cambio, se siente más como si cada persona involucrada aportara un granito de arena para embellecer y enriquecer el discurso tanto musical, como textual. En esta consideración también entra el rol que tienen los intérpretes,

como emisores de un mensaje. La manera como se interpreta un instrumento musical es muy diferente del mensaje que se quiere transmitir. Así que el cómo, o lo que es igual, el tono con el que se dicen las cosas, también es importante.

Es importante recalcar que no hay que menospreciar los actos interpretativos, que en una canción haya una voz hablando, susurrando o incluso rapeando en lugar de estar propiamente cantando de manera “melódica”, no quiere decir que se le pueda designar un calificativo de menos importante dentro del acto musical, ya que si por ejemplo, el productor llega a considerar que emular una conversación por llamada telefónica en medio de una canción es relevante para la misma, pues es porque seguramente tiene una intención con ello. O al contrario, si por ejemplo, el productor llega a considerar que una palabra dentro de la canción se debe de pronunciar de una manera distinta a la “correcta”, tampoco es indicativo de que el significado verbal de esa palabra ha desaparecido.

Cada una de las composiciones hechas en este proyecto, tuvo una intención desde el momento de su concepción, siempre se tuvo claro que idea/emoción se quería comunicar, eso facilitó el desarrollo de cada una de las diferentes etapas, aunque a veces ciertas decisiones podían opacar o contrariar otras. En este caso particular, hubo una misma persona ejerciendo el rol de letrista/compositor, arreglista y productor, lo que no es ni bueno, ni malo, pero si es de reconocer que fue de bastante utilidad involucrar a más personas, con otras visiones, con otras ideas, pues así el discurso no iba a estar condicionado a la manera particular de cómo solo un individuo de percibe el mundo, sino que se vería enriquecido por las demás opiniones construidas en

colectivo, al fin y al cabo, para el acto comunicativo, se necesita más de una persona. No se puede simplemente pretender que se le está hablando a una pared.

Ahora bien, cuando se está ejerciendo el rol compositor, arreglista o productor, es importante reflexionar en todo momento acerca del qué se quiere decir y cómo se va a decir. No es lo mismo querer expresar serenidad a través de una canción de death metal que hacerlo a través de una canción hecha con sonidos ambientales o una obra hecha para piano y voz. Por eso es importante hacer una buena elección de géneros, formatos instrumentales, recursos estilísticos incluso el saber escoger quienes serán los intérpretes de cada instrumento, pues todo de una u otra forma también influye en el mensaje que se quiere comunicar.

Para finalizar, solo queda decir que aún hay mucho camino por recorrer en el ámbito académico que se encarga de estudiar estas temáticas, pues para este tipo de trabajos hay demasiadas disciplinas involucradas, y no siempre la gente se toma la molestia de hacer reflexiones al respecto. En lo que a mí me concierne, me parece que es un objeto de estudio fascinante que simplemente se queda corto para ser abordado en un trabajo de pregrado acotado a un periodo de tiempo tan corto como lo es uno o dos semestres, pero considero que investigaciones de este tipo son la puerta de entrada para que otras personas se interesen a hacer estudios interdisciplinarios que involucren a la música.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Academia das Ciências de Lisboa. (2001). *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*.
- Álvarez, J. M. (2013). La tristeza y sus matices. *TEMAS de PSICOANÁLISIS*, No 6.
<https://www.temasdepsicoanalisis.org/wp-content/uploads/2017/05/PDF-JOSE-MARIA-ALVAREZ-LA-TRISTEZA.pdf>
- Álvaro, J. L., Reck Miranda, E., & Barros, B. (2005, November). *Music Knowledge Analysis: Towards an Efficient Representation for Composition*.
- Araque, D. M. (2020). ¿Qué es la semiótica? *Introducción a La Semiótica*.
<https://sites.google.com/view/introduccionsemiotica>
- Aristóteles. (n.d.). *Poética*.
- Blacking, J. (n.d.). *The Structure of musical Discourse: The Problem of the Song Text* (pp. 15–23).
- Bobes Naves, del C. (1987). *Semiología de la obra dramática*. Arco Libros.
- Bułat Silva, Z. (2008). *Fado - a semantic approach. Interpreting its key words*.
- Bułat Silva, Z. (2012). Saudade: A Key Portuguese Emotion. *Emotion Review*, Vol. 4, No. 2(1754-0739), 203–211. <https://doi.org/10.1177/1754073911430727>
- Cardano, G. (1999). *El libro de los sueños*. Asociación Española de Neuropsiquiatría.
- Cooke, D. (1962). *The language of music*. Oxford University Press. (Original work published 1959)
- Dahlhaus, C. (1999). *La idea de la música absoluta*. Idea.
- Dolar, M. (2006). The Linguistics of the Voice. In *A Voice and Nothing More*. MIT Press.
- Eco, U. (1985). *Obra abierta*. Editorial Ariel.

Eisner, G. (2013). *¿La música más acá o las palabras más allá?: El controversial vínculo entre música y lenguaje verbal*" (pp. 30–46).

Fabbri, F. (1981). A theory of musical genres: two applications. *Popular Music Perspectives*. First International Conference on Popular Music Studies, Amsterdam.

Finnegan, R. (2008). O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance. In *Palavra cantada : ensaios sobre poesia, música e voz* (pp. 15–43). 7Letras.

Fonseca, J., & Roquete, J. I. (1974). *Dicionário dos sinónimos poético e de epítetos da língua Portuguesa*. Lello & Irmão. (Original work published 1848)

Faudree, P. (2012). Music, Language, and Texts: Sound and Semiotic Ethnography. *Annual Review of Anthropology*, 41, 519–536.

Friedlander, P. (1996). *Rock and roll: a social history*. Westview Press.

Frith, S. (1998). Genre Rules. In *Performing Rites on the Value of Popular Music*. Harvard University Press.

Garofalo, R. (1996). *Rockin' Out*. Prentice Hall.

Gillett, C. (1996). *The sound of the city: the rise of rock and roll*. Souvenir Press.

González Martínez, J. M. (1998). La dinámica isotópica como fundamento del discurso artístico músico-literario. In *Imafronte*. Universidad de Murcia.

González Martínez, J. M. (2015). Fundamentos de la Semiótica de la Música. In *De Re Poetica* (pp. 383–401). Universidad de Murcia.

GRAMMY®. (2008, May). *Producer GRAMMY® Award Eligibility Crediting Definitions*. https://www2.grammy.com/PDFs/Recording_Academy/Producers_And_Engineers/Producer_Definitions.pdf

Griffiths, D. (2003). From Lyric to Anti-Lyric: Analyzing the words in pop song. In A. F. Moore (Ed.), *Analyzing Popular Music* (pp. 39–59). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511482014.003>

Hamm, C. (1994). Genre, Performance and Ideology in the Early Songs of Irving Berlin. *Popular Music, Vol. 13, No. 2, Mellers at 80 (May, 1994)*, 143–150.

Hanslick, E. (1854). *Vom Musikalisch-Schönen*. Breitkopf & Härtel.

Hernández Salgar, Ó. (2012). La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música. *Cuadernos de MÚSICA, ARTES VISUALES Y ARTES ESCÉNICAS*, 7, 39–77.

Herrera, A. L. (2013). Influencia del Conocimiento Musical Sobre el Gusto Musical. *Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo*.

Hormigos, J., & Cabello, A. M. (2004). La construcción de la identidad juvenil a través de la música. *Revista Española de Sociología*, 4, 259–270.

Kennedy, M., & Kennedy, J. B. (2013). Song. In T. Rutherford-Johnson (Ed.), *The Oxford Dictionary of Music (Sixth Edition)* (p. 798). Oxford University Press.

Kerman, J. (1985). *Contemplating Music Challenges to Musicology*. Harvard University Press.

López Cano, R. (2002). Cuando la música cuenta. Narratividad y análisis musical en una canción del siglo XVII. *Actas Del v Y vi Congreso de La Sociedad Ibérica de Etnomusicología*, 191–210.

Machado, J. P. (1981). *Grande dicionário da lingua portuguesa*. Amigos do Livro Editores.

Martínez Noriega, D. A. (2010). Identidad, juventud y música pop. *TRAMAS. Subjetividad Y Procesos Sociales*, 31, 169–184. <https://tramas.xoc.uam.mx/index.php/tramas/article/view/534>

Martínez, S. (2019). Mainstream Popular Music as a Challenge to Gender Studies: Latin Music and Feminism in Contemporary Spain. In Gerd Grupe (Ed.), *Recent Trends and New Directions in*

Ethnomusicology: A European Perspective on Ethnomusicology in the 21st Century (pp. 71–98).

<https://ddd.uab.cat/record/288727>

Mendívil, J. (2013). The song remains the same? Sobre las biografías sociales y personalizadas de las canciones. *El Oído Pensante*.

<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7075>

Mendívil, J. (2020). *En contra de la música* (Segunda Edición, p. 42). Gourmet musical. (Original work published 2016)

Merriam, A. P. (1968). *The anthropology of music*. Evanston, Ill. Northwestern Univ. Press.

Meyer, L. B. (1956). *Emotion and meaning in music*. The University Of Chicago Press, Druk.

Moliner, M. (1988). Componer. In *Diccionario de Uso del Español*. Gredos.

Monelle, R. (2002). *Linguistics and semiotics in music*. Routledge. (Original work published 1992)

Moretti, D., Nicholl, M., & Stagñaro O. (2010). *Essential grooves for writing, performing and producing contemporary music*. Sher Music Co.

Morris, C. (1938). *Fondements de la théorie de signes* (N. J. J., Trans.; Problemas y métodos de la semiología).

Mukarovsky, J. (1936). El arte como hecho semiológico. In *Escritos de Estética y Semiótica del arte*. Gustavo Gili.

OMPI. (1996, December 20). *Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas (WPPT)* . <https://www.wipo.int/wipolex/es/text/295478>

Owsinski, B. (2016). *The music producer's handbook*. Hal Leonard Books, and Imprint of Hal Leonard Corporation.

Pareyón, G. (2007). *Diccionario enciclopédico de música en México*.

- Peirce, C. S. (1955). *Philosophical Writings of Peirce*. Dover Publications.
- Pelinski, R. (2000). *Invitación a la Etnomusicología*. Ediciones AKAL.
- R. Murray Schafer. (1970). *Cuando las palabras cantan*.
- Real Academia Española. (n.d.). In *Diccionario de la lengua española*.
<https://dle.rae.es/canci%C3%B3n>
- Rojas Sahurie, P. (2021). Al pie de la letra: una aproximación al lenguaje verbal como parte constitutiva de la dimensión sonora de la música. *Resonancias: Revista de Investigación Musical*, 25(48). <https://doi.org/10.7764/res.2021.48.4>
- Saussure, F. de. (2009). *Curso de lingüística general*. Akal. (Original work published 1922)
- Shuker, R. (2001). *Understanding popular music*. Routledge.
- Tagg, P. (2013). *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos*. Larchmont: Mass Media's Scholar's Press.
- Tagg, P., & Clarida, B. (2003). *Ten little title tunes: towards a musicology of the mass media* (p. 14). Mass Media Music Scholars' Press.
- Talens, J. (1978). Práctica artística y producción significativa. In *Elementos para una semiótica del texto artístico (Poesía, narrativa, teatro, cine)* (pp. 17–60).
- Vernon, P. (1998). *A History of the Portuguese Fado*. Routledge.
- Watt Smith, T. (2016). *The Book of Human Emotions*. Hachette UK.
- Wierzbicka, A. (1997). *Understanding Cultures through Their Key Words* (pp. 15–16). Oxford University Press.

ANEXOS



Ilustración 44. Sesión 1 – Grabación de batería.



Ilustración 45. Sesión 3 – Grabación de Conga / Percusión menor.



Ilustración 46. Sesión 4 – Grabación teclados - Teach me how to be vulnerable.



Ilustración 47. Sesión 5 – Grabación de teclados.



Ilustración 48. Sesión 5 – Grabación de guitarras acústicas.



Ilustración 49. Grabación Coro – Saudade.



Ilustración 50. Grabación voz – Saudade.



Ilustración 51. Grabación de voz – Aun así te amé.

Aun así, te amé
Letra por: Cristian Trochez

Verso 1:

Sé que no empezó como queríamos
Pero, hay sentimientos que no se pueden controlar
A veces la vida nos enseña
Que para amar también hay que soltar

Verso 2:

Sé que el amor es una droga
Que nos consume hasta matar
Ya no sé qué hacer conmigo
Honestamente me cuesta respirar

(Instrumental)

Verso 3:

No sabes cuanto te necesito
Ni te imaginas como te quiero abrazar
Me hace falta tu presencia
Pero comprendo que es tiempo de marchar

Pre-coro:

Aunque lo quería negar
Sé que todo tiene un final
Esta noche te has marchado
Creo es momento de soltar

Coro:

Así que vete,
Vete por favor y ya no vuelvas
Vete y no me mires con tristeza
Que yo siempre supe que te irías
Y aun así te amé

(Solo)

Pre-coro:

Aunque lo quería negar
Sé que todo tiene un final
Esta noche te has marchado
Creo es momento de soltar

Coro final:

Así que vete,
Vete por favor y ya no vuelvas
Vete y no me mires con tristeza
Que yo siempre supe que te irías
Y aun así te amé
Vete por favor y ya no vuelvas
Vete y no me mires con tristeza
Que yo siempre supe que te irías
Y aun así te amé

**Teach me how to be vulnerable.
Lyrics by: Cristian Tróchez**

Verse 1

I'm sorry, I didn't notice what I'm doing to you.
I'm glad that you will stay, but it's not fair for you.
I was stuck in the past; I hope this fear won't last.
I'm running outta mind, I'm running outta mind.

Verse 2

I told you, I'm afraid of being loose and hurt.
Someone ripped out my heart, and now I'm so confused.
I'm letting all the past, I'm letting it behind.
I'm running outta mind, I'm running outta mind.

Pre-Chorus

I said that was the first and last time,
That I let someone breaks into my heart

Chorus

Nothing its gonna change, my decision was made.
And then you appear and make me doubt and make me rethink.
If you wanna stay, I would ask you a thing:
Can you please teach me how to be vulnerable?

(Re-Intro)

Bridge

I'm sorry, I don't realize but all the fear is still alive, I'm losing all, I lose my mind.
I search but I still cannot find, I'm feeling scared to open my heart.
I know you, you don't wanna harm.
But it doesn't seem to be too easy, to let you in so, so deeply.

(Pre-Chorus)

Final Chorus

Nothing its gonna change, my decision was made.
And then you appear and make me doubt and make me rethink.
If you wanna stay, I would ask you a thing, [Ask you a thing]

(Break)

Nothing its gonna change, my decision was made.
And then you appear and make me doubt and make me rethink.
If you wanna stay, I would ask you a thing.
Can you please teach me how to be vulnerable?

Saudade.

**Letra por: Cristian Tróchez,
Daniel Trujillo**

Verso 1

Eu moro no estado d'alma
Que relembra o passado
Como um fado
Por um beijo que eu não dei
Mas eu sei, que eu, (eu te amei)

Verso 2

Ainda vejo você em todos os lugares,
tudo que a luz toca, me lembra você.
Ainda lembro tua voz dizendo,
"não te preocupes, eu sempre estarei com você"

Verso 3

Cada estrela no céu, lembra tua presença
O vento sussurra, tua doce essência
Não importa tua ausência

Pré-refrão

No escuro da noite, eu te procuro
Saudade me aperta, não encontro o futuro
As lembranças me envolvem, me fazem chorar.
Só me resta a saudade, que não quer partir
Como o vento no ar, teu amor me levava
Só me resta a saudade, que não quer partir

Refrão

Te vejo em cada sonho
Mas não sei o que dizer
Só agradeço ao céu
Agora eu digo adeus
Te vejo em cada instante
E não sei o que dizer
Só agradeço a Deus
Agora estás no céu