

Composición en colaboración – la ontología de la creatividad negociada en la práctica de producción de música pop

Joe Bennett

Bath Spa University
j.bennett (at) bathspa.ac.uk

Translated by: Abner Perez

Abstracto

Uno de los aspectos menos explorados en musicología popular es la relación entre el proceso de composición de una canción y la canción en sí misma, y mucho menos aún a manera de análisis. Así, nuestras fuentes de investigación son limitadas, son fuentes de primera mano obtenidas principalmente de entrevistas en retrospectiva con artistas-compositores quienes puede que tengan una razón para auto-mitificar, o por lo menos, romantizar sus métodos de composición para preservar la percepción de autenticidad por parte de sus fans. A través de la historia de la música popular hay un enorme éxito económico y artístico de canciones compuestas en colaboración; sin embargo, no hay archivos disponibles de observaciones directas durante un proceso colaborativo de composición. Sloboda (1985) identifica el rechazo de parte de los compositores de cualquier tipo para participar en análisis detallados de sus procesos; estas dificultades son exacerbadas por algunos compositores de canciones por la aparente mistificación deliberada de su arte. Los intentos para analizar procesos de composición musical han sido generalmente enfocados en modelos que se aplican a compositores-solistas (Nash 1955); incluso los estudios que se relacionan con colaboraciones se enfocan en música instrumental (Hayden & Windsor 2007) o son observaciones de sujetos desde un punto de vista educacional (Burnard & Younker 2002).

Este estudio parte de la investigación del compositor-solista de McIttyre (2009) y las definiciones teóricas de creatividad proveídas por Csikszentmihalyi (1996). Se intenta explorar, a través del análisis de 'hits' y ejemplos de estudios prácticos emergentes, las inferencias que pueden resultar de la comparación de las prácticas antiguas y modernas de composición de una canción y su producto final. Finalmente, se intenta identificar los modelos de colaboración más comunes, incluyendo una discusión del efecto de la presencia (o ausencia) de la tecnología de un estudio de grabación como mediador del proceso de composición.

1 Introducción

La canción es una de las muchas formas de arte popular que no es subsidiada (como también: cine y juegos de video) y que es fuertemente impulsada por el mercado. El mercado valida el trabajo (a través de *rankings*, asistencia a conciertos, *YouTube* clicks) y provee las circunstancias para que los creadores produzcan nuevos trabajos (a través de las regalías al compositor). Muchas otras formas de arte – ópera, danza contemporánea, escultura, poesía, música artística, y parte del teatro – no son económicamente auto-sustentables sin alguna forma de subsidio en adición a la contribución del consumidor. Esta diferencia en el contexto económico provee un clima creativo particular – quizás una paradoja – para el compositor, quien está tratando de crear un trabajo original dentro de una paleta creativa altamente evolucionada, influida por el mercado y extremadamente limitada.

Así, algo de Darwinismo entra en juego en la relación entre la audiencia de los conciertos, la venta de CDs, la exposición en radio y las descargas online. Las canciones que no son exitosas mueren debido a la falta de interés, y las canciones que son exitosas sobreviven para ser escuchadas por mucha gente. La metáfora evolutiva puede ser extendida un poco más – elementos de originalidad en una canción exitosa (llamemos esta originalidad una ‘mutación genética’) puede que inspire otros compositores a incorporar esas ideas en nuevas canciones. El famoso psicólogo Mihaly Csikszentmihalyi aplica el modelo Darwinista a toda actividad creativa, describiendo la paleta de las ideas creativas aceptadas como el ‘dominio’ en su Modelo Sistemático de Creatividad (1988). Los dominios son validados por un ‘campo’; su definición general de creatividad describe este como el ‘campo de los expertos’, aunque en el caso de la canción popular los expertos en cuestión son los consumidores, a pesar de que están mediados por la mecánica de la industria musical y sus filtros pre-selectivos (A&R, managers, disqueras, promotores, casas de publicación, presentadores de radio, etc). El tercer elemento del sistema de Csikszentmihalyi es el individuo, si un creador inventa un objeto validado por su ‘campo’ y luego sobrevive para sumarse al ‘dominio’, el individuo ha sido realmente (con C mayúscula) Creativo¹. Si aplicamos literalmente el modelo de Csikszentmihalyi al mundo de la canción popular entonces solo algunas canciones clásicas serían realmente Creativas; yo diría que la definición de (con c minúscula) creatividad en canciones debe tener un umbral más bajo. Hay muchas canciones que son trabajos ‘originales’ (en el sentido legal) que resultan ser económicamente exitosas, pero que no necesariamente son influyentes en el dominio de la composición de una canción.

2 La canción popular – definición por restricción

Los mecanismos económicos que manejan la aprobación de canciones por parte de la audiencia tienen otro efecto muy importante – ellos moldean esta forma de arte en sí misma. Esta afirmación se demarca dentro de la suposición que todas las formas de arte (que pueden ser categorizadas) son por lo menos en parte definidas por sus restricciones – un haiku considerado un prosaico como ejemplo ilustrativo simple y útil. Las canciones han, debido a la ‘selección natural’ por parte de la audiencia, desarrollado varias características en común entre ellas, las cuales definen la forma, o al menos definen lo que es el género popular del cual las actividades de composición de géneros menos populares generan tributarios.

La tabla de abajo (Fig 1) demuestra una selección de estas características, compiladas a través de mi análisis y observaciones de los ranking de álbum y canciones Anglo-Americanas entre 1954-2010. Vale decir que no todas las canciones exhiben estas características pero una mayoría de ellas aparecerá en casi todas las canciones que han sido exitosas, y algunos ‘hits’ clásicos presentarán la mayoría o todas ellas. Por ejemplo, mientras escribo este artículo (Octubre 2010), la canción número uno en descargas online en el Reino Unido es *Just The Way You Are* de Bruno Mars, esta canción muestra 100% de las características,

¹ Boden (2004) define esta producción de trabajos históricamente significativos como ‘H-creatividad’ y los contrasta con ‘P-creatividad’, donde una idea creativa es psicológicamente nueva a un individuo pero no necesariamente a la historia mundial. Así, todas las ideas H-creativas son P-creativas pero no todas las ideas P-creativas son H-creativas.

lo mismo que la mayoría de canciones en las primeras 10 posiciones. Cuando se comparan las 10 primeras posiciones equivalentes de cualquier década desde 1960 los resultados son los mismos, lo cual nos permite especular que las restricciones que definen una canción son constantes, por lo menos en los hits de los últimos 50 años.

Fig. 1 Características comunes de un hit

- Primera-persona protagonista implícitamente representado en el cantante
- Se repite el título de la canción en los coros (cuando la canción tiene coros), usualmente contiene la nota más alta de la melodía, el cual resume el significado general de la letra
- Rima – usualmente al final de cada línea lírica.
- Uno, dos o tres personajes (o un colectivo ‘nosotros’)
- Contiene una introducción instrumental de al menos 20 segundos
- Incluye el título de la canción en la letra
- Es cantada en un rango de 2-octavas desde un Do bajo hasta un Do alto (Do2 a Do4), enfocándose fuertemente en la octava entre La2 y La3
- El tema de la letra se trata de a relaciones humanas (usualmente romántica)
- Contiene frases de 4,8 y 16 compases, con adiciones o subtracciones ocasionalmente
- Está basada en una forma de verso/coro o una forma AABA
- Tiempo 4/4
- Mantiene una escala diatónica o modal
- Entre 2 y 4 minutos de duración²

Como McIntyre (2001) implica, las restricciones de forma son entendidas por compositores experimentados, ellos conocen el paisaje en el cual la canción sucede originalmente. De hecho, todas las expresiones musicales se puede decir que son definidas por restricciones, y esto podría incrementar las oportunidades creativas, como Stravinsky nota:

“... mi libertad es mucho más grandiosa y más significativa cuando limito mi campo de acción y me rindo a mis obstáculos. Lo que disminuye las restricciones, disminuye la fuerza. Mientras más restricciones uno impone, más se libera uno de las cadenas que encadenan el espíritu.” (Stravinsky 1942)

Cuando uno o más compositores colaboran, ellos comparten un deseo común, que su canción sea escuchada por otros; esto es frecuentemente motivado por el factor económico, pero también nace de un

² La duración de la canción en famosos hits es una de las limitaciones de forma más fáciles de ilustrar con información objetiva (Bennett 2011); análisis de ventas y ranking de esta información también provee evidencia de las corrientes ‘evolutivas’ con el pasar del tiempo.

objetivo creativo y artístico – de crear un producto que comunique emocionalmente. En el caso de compositores que no interpretan sus canciones se presenta un factor adicional – la canción tiene que ser adecuada para un intérprete en particular (o hipotético), quien puede ser o no ser parte del equipo de composición. Compositores populares que trabajan en una variedad de colaboraciones puede que tengan un entendimiento implícito de las normas de composición, y escriban canciones que cumplen con esas normas, rompiendo ocasionalmente restricciones de acuerdo a su gusto. Jez Ashurst, un compositor quien ha escrito para Boyzone y otros artistas pop, describe su relación con la forma con las siguientes palabras:

“Uno quiere que el coro suceda entre los primeros 40 segundos y un minuto y que la canción sea de 3 a 4 minutos de duración [...]. Si estás al final del segundo coro, y estás con otro compositor, nadie va a preguntar ‘y ahora que?’. Todos saben que vas a hacer algo por 16 compases y luego de vuelta al coro final. Se da por sentado. [Como compositor] sabes la fórmula y tu estás feliz que estás en esa fórmula.” (Ashurst 2010a)

Moore (2009) introduce las ‘variantes’ musicales que definen una canción en particular y sugiere que el significado interpretativo del oyente es creado dentro del mismo en el contexto de la canción. Es difícil discutir que una canción existe dentro ciertas restricciones musicales, ya sea de tiempo, clave, tema, asunto, forma o personajes. Se podría aplicar las ‘variantes’ de Moore a la forma de la canción popular si usamos su significado de manera menos específica, por ejemplo: permitiendo un enfoque selectivo, donde los compositores crean el significado³ al escoger ciertas variantes entre canción y canción desde un menú culturalmente entendido pero necesariamente limitado como el proveído anteriormente (Fig 1).

"En música, es definitivamente posible identificar esas restricciones que son necesarias para la interpretación de una canción en particular y que se mantienen presentes entre diferentes interpretaciones. De hecho, en algún otro momento he insistido en la distinción entre 3 categorías – canción, pista e interpretación – y, si en un extremo, las variantes parecen ser esas características que definen una canción en particular, en el otro, la métrica binaria entre ‘Good Vibrations’ y ‘See My Friend’, o sus centros tonales, operan como variantes en contra del constante cambio, de sus duraciones individuales o de sus tonos individuales, que crean significado...” (Moore 2009)

3 Definiendo el proceso

Mi investigación del proceso creativo que conllevan dos compositores al colaborar juntos se centra en dos preguntas: qué procesos contribuyen para una canción exitosa, y porqué un compositor debería colaborar con otros (cuando hay un desincentivo económico de hacerlo ya que las regalías se repartirían).

La canción es el núcleo del cual el resto de la producción de música popular se deriva; de ella parte la sesión de grabación, la interpretación vocal del artista, la promoción y distribución del producto final, e implícitamente todas las demás actividades terciarias – conciertos, transmisión radial, mercadeo. Sin una ‘buena canción’ en el corazón de estos procesos, la industria musical no funcionaría. Eso hace que las canciones sean Propiedad Intelectual valiosísima – derechos de autor son negociados, intercambiados, y celosamente protegidos a través de leyes pedantes de anti-plajeo. Y aún así, comparado a otros objetos

³ Moore cita el modelo de percepción ecológica de JJ Gibson (1986), y para el propósito de esta discusión mis ‘restricciones’ pueden describirse como el ‘ambiente’ de Gibson.

culturales, las canciones antes de ser grabadas son rápidas de crear, musicalmente simples, y literalmente sencillas. Esta tensión entre el alto valor (económico y cultural) y la aparente facilidad de creación me lleva a la primera pregunta – porqué, si las canciones son tan importantes, su proceso de creación es tan misterioso y poco investigado?

Parte de la respuesta es que el misterio en sí mismo es una ventaja cultural, por ejemplo, es preferible para algunos compositores, especialmente solistas, cobijar su vocación bajo romance y misterio. La mayoría de entrevistados fueron compositores quienes también son intérpretes, quienes tienen que vender una imagen artística y por lo tanto dar un motivo que exponga un aspecto común y corriente de su personalidad o de sus composiciones podría ser percibido por sus fans como ‘anti-romántico’. Muchos artistas contemporáneos, incluyendo compositores como Katie Melua, James Morrison, Lily Allen, James Blunt⁴ and Newton Faulkner, tienen compositores quienes colaboran con ellos, pero son incentivados a ocultar su colaboración por la necesidad de vender la autenticidad de la canción – y así su propia credibilidad como compositores.

Otra dificultad es el documentar la práctica de componer una canción. Primero porque es difícil encontrar compositores quienes acepten el ser observados, seguido de la necesidad de construir un ambiente de observación que minimice el riesgo de interferir en el proceso debido al efecto del ser observado. Aún cuando estas condiciones son obtenidas, los varios mecanismos de observación – grabación de audio, transcripción del texto, entrevista retrospectiva e inmediata, aún grabación de video – puede ser que no capturen totalmente todas las fuerzas creativas que suceden durante una sesión de composición en colaboración. Finalmente, aún cuando se ha completado una observación detallada de una sesión de composición, la estadística más probable es que la canción no sea comercialmente exitosa – si se realiza la documentación de Creatividad ‘con C mayúscula’ de Csikszentmihalyi’s de una manera más elusiva, no podemos saber el valor cultural del producto creativo hasta mucho después de haber realizado la observación y el análisis.

Por otra parte, existe una ventaja al atender una sesión de composición en colaboración en lugar de un solo compositor: todas las ideas creativas tienen que ser dichas en alta voz para poder ser comunicadas entre los colaboradores. Al ser dichas en voz alta, con la excepción de lo que el creador sienta internamente, estas ideas creativas son observables. En este sentido, personalmente actúo como co-investigador⁵ cuando colaboro en diferentes sesiones de composición, lo cual me permite adquirir experiencia de primera mano en los procesos de decisión, negociación y veto.

Este aspecto de veto es esencial en el proceso de composición colaborada, y puede ser una de las razones por la que históricamente es un modelo creativo exitoso⁶. Los compositores usualmente describen

4 Blunt puede ser escuchado ‘ocultando’ la contribución de sus colaboradores profesionales en entrevistas (Hewson 2009).

5 Una aplicación reciente del rol del co-investigador en la observación de composición en colaboración se encuentra en Hayden & Windsor (2007).

6 Pettijohn II y Ahmed (2010) encontraron en su estudio longitudinal de los Billboard charts 1955-2009, que equipos de colaboración eran responsables por muchos hits, en lugar de compositores-solistas.

sus colaboradores como parte de su audiencia, un extra par de oídos (Carter 1990, p.4). La aprobación de una idea creativa por un co-compositor potencialmente duplica las probabilidades de que es una ‘buena’ idea y pone a prueba la subjetividad del creador inicial. Este efecto de ‘audiencia al instante’, combinado con el hecho de que se presume que se generan más ideas cuando hay una colaboración, incrementa las posibilidades de éxito comparado con un trabajo escrito a solas⁷.

Mientras escribo (Octubre 2010), las canciones más sonadas en el Reino Unido son en su mayoría resultados de colaboraciones; en este sentido por lo menos, la industria prefiere este modelo de composición para crear ‘hits’. Cuatro de las primeras cinco canciones (iTunes 2010b) fueron escritas en equipo. Sin embargo, esto no se aplica en el mercado del álbum, donde usualmente se encuentran las bandas y solistas, pero como ya se ha dicho, aún estos artistas tienen un nivel de colaboración con compositores profesionales bastante alto – y por supuesto hay muchas bandas famosas consideradas ‘auténticas’ (U2, REM, Led Zeppelin, Beatles) donde sus canciones fueron co-escritas – o por lo menos, acreditadas así⁸.

3.1 Modelos

Ha habido miles de colaboraciones en la historia de composición popular Anglo-Americana, pero mi trabajo de triangular entrevistas y observaciones revela un sorprendente número pequeño de modelos de colaboración, que a pesar de un nivel de co-relación, intento resumirlos:

Nashville. Guitarra acústica/piano y lo menos posible de tecnología – una propuesta de ‘papel y lapiz’ comúnmente con dos escritores con roles no definidos.

Industrial. Una locación geográfica con un equipo de compositores; ejemplos famosos incluye Tin Pan Alley (1890s-1900s), The Hit Factory (1980s), The Brill Building (1950s/60s) y Xenomania (2000s). Como en el modelo Nashville, se define en parte por las limitaciones de tiempo – los compositores vienen a trabajar en la mañana. La ‘Industria’ puede que use otros modelos comúnmente basados en un estudio de grabación. (Higgins 2009).

Svengali. El artista es un co-escritor, aunque su contribución puede ser tan pequeña como con el título de la canción o sustancial como con toda la letra. Típicamente los otros co-escritores son más experimentados que el artista y puede que hayan colaborado con muchos otros. Un ejemplo reciente es el éxito de James Blunt ‘You’re Beautiful’, el cual fue co-escrito (Hewson 2009) con dos compositores profesionales con un largo portafolio de hits⁹.

⁷ Los resultados de Paulus no contradicen necesariamente esta afirmación; el generar el doble de ideas posiblemente solo aumenta la productividad. Una economía Darwinista es todavía el factor decisivo en el éxito del producto final, sin importar las circunstancias de su creación.

⁸ Esta distinción entre genuino y ‘solo-nombre’ co-autor es particularmente importante en el caso de Lennon/McCartney, donde muy pocas canciones fueron co-escritas en el sentido de una colaboración; el rol de co-autor fue primordialmente un rol de veto. McIntyre (2009) analiza esto en detalle, como también Clydesdale (2006).

⁹ Mas información en Zollo (1997, pp.656-658)

Demarcación. Un autor provee la letra terminada para que un compositor la musicalice (John/Taupin o Difford/Tilbrook), o el compositor provee la música para que el autor escriba la letra (Mercer/Mancini). Este modelo es poco usual porque las personas en cuestión no necesitan conocerse para co-escribir – en este sentido se puede argüir que no es una colaboración porque no provee el proceso de selección o negociación. La línea de demarcación no necesita ser estrictamente entre música y letra (aunque históricamente es lo más común) y podría, por ejemplo, ser marcada entre melodía y armonía, o en aspectos de grabación: material tonal y programación de batería.

Jamming. Una banda crea ideas mientras toca en un ensayo formando la canción en base a contribuciones individuales y las arregla con un nivel de selección (por ejemplo U2). Miembros de la banda puede que traigan un estímulo previo el ensayo (título, frase, etc).

De primera clase (Top-line writing). Una pista completa es proveída por un ‘productor’ a un compositor de primera clase quien escribirá la melodía y la letra¹⁰. La pista actúa como el marco de tiempo y armonía pero más importante como la base para las decisiones creativas en relación al género musical, tal como las propiedades de canto de la melodía.

Asincronidad. Los colaboradores trabajan por separado y frecuentemente no hay una definición clara o exclusiva de los roles. Un ejemplo sería si dos compositores-productores trabajan separadamente en una pista y se la intercambian (usualmente online) para hacer cambios o añadiduras en uno o más ciclos¹¹. El modelo de demarcación es casi siempre implementado a este modelo, pero composición por asincronidad no necesita ser demarcado necesariamente (por actividad o contribución creativa).

4 Métodos

Quizás hemos empezado a entender el *porqué* y *cómo* compositores colaboran entre ellos, y también tengamos una idea – a través de décadas de cambios en la forma de canciones exitosas - de la forma del producto que intentan crear. Pero, *qué* es lo que hacen? Qué pasa en privado, situaciones no-documentadas cuando dos o más individuos – quienes tal vez ni se conocen – se sientan juntos para escribir una canción de la nada?

La primera respuesta es que una canción es raramente creada ‘de la nada’. Hay material de estímulo, no importa cuán básico, que provee el punto de partida para el proceso creativo (Carter 1990, pp.44-51). Los compositores de Nashville casi siempre llegan a trabajar con varios títulos en mente. Canciones escritas en un banda suelen empezar con una frase en un instrumento específico. La composición contemporánea usualmente incluye un elemento de tecnología: muchos compositores, individuales o en colaboración, usan programadores de batería que proveen una pista temporal sobre la cual crean ideas.

¹⁰ Una ilustración remarcable del dualismo de melodía/acompañamiento de Tagg (Tagg 2009, p.268).

¹¹ El Internet ha facilitado grandemente este modelo desde los 90s y hay cierta evidencia emergente (Bell 2011; Bennett 2009) que tecnologías virtuales que permiten interacción a tiempo real/sincronizadas (Skype) podrían jugar un rol más activo en este modelo y otros, permitiendo más oportunidades para la implementación online de los modelos ‘tradicionales’.

Compositores profesionales que no son intérpretes y que colaboran con intérpretes que no son tan experimentados en escribir – un modelo bastante común en la composición de pop en el Reino Unido – usualmente parten de ideas preparadas antes de la sesión (Ashurst 2010a; 2010b).

Considero que hay seis procesos (no-lineares e interactivos) en juego en un ambiente de composición en colaboración – estímulo, apruebo, adaptación, negociación, veto y consenso. Un autor proveerá el material de estímulo y otro lo aprobará, adaptará o vetará la idea (apruebo obviamente lleva a consenso – incluyo ambos porque pueden haber situaciones con más de dos co-autores donde uno aprueba la idea pero otro la veta o la adapta). Si una idea es totalmente vetada, el proveedor del estímulo puede que lo acepte, o entre en negociación para defenderla y quizás adaptarla. El consenso permite que una sobreviva y – temporalmente o permanentemente – tome su lugar en la canción (compositores en colaboración frecuentemente lo reportan como “eso lo arreglamos después”- por ejemplo en el uso de una frase débil que se reemplaza después). Este modelo teórico puede ser aplicado en cualquier proceso y práctica de composición en colaboración (e incluso en otras formas de arte), y puede incluir conductas interactivas complejas que son difíciles de observar. Por ejemplo, al ‘probar’ una idea de estímulo puede incluir un elemento de improvisación entre escritores. Este tipo de improvisación no es totalmente cierto como Sawyer (2003) lo define e investiga porque no es totalmente público; es más un forma de adaptación y ‘juego’ que lleva al apruebo, veto, consenso o adaptación.

5 Proceso, producto y el estudio de grabación

Hay una relación aparente entre los mecanismos del proceso y las características del producto final, y esto puede ser dramáticamente afectado por las tecnologías usadas. Un ejemplo evidente es el gran número de pistas (‘canciones’¹²) de Dance y House que a los inicios de los 90s tenían exactamente una velocidad de 120 pulsos por minutos. La razón fue que el programa más utilizado e influyente de la época – Cubase – funcionaba por defecto a esa velocidad en 1989 cuando fue publicado, y así los compositores lo implementaron en sus obras. Menos evidente aún, algunos métodos particulares crean un ambiente creativo diferente en el cual algunas decisiones musicales – y por lo tanto los resultados – son más comunes. Ashurst (2010^a) decide que instrumento usar dependiendo del género en el que va a escribir – piano para baladas, guitarra acústica para trova, guitarra eléctrica para rock.

Así, el estudio de grabación o el programa de computadora juega un papel significativo en el proceso creativo – se convierte en el ‘compositor invisible’ ya que genera o provoca el estímulo que no existiría en el proceso creativo en un ambiente sin estudio de grabación. Secuencias de batería programada son un ejemplo obvio, en my propia experiencia de enseñanza de composición he observado que los estudiantes usualmente escriben una canción rápida (120ppm o más) si usan secuencias programadas, lo que no pasa si usan la guitarra o el piano. Considero que esto sucede debido a le ergonomía física de rasgar una guitarra y quizás se relaciona a que la velocidad en el que el corazón palpita en descanso es menos de

¹² Hawkins (2003) reasonably uses the more contemporaneous word ‘track’ to describe House music, although during recent years ‘tune’ is becoming increasingly fashionable term for some forms of mainly instrumental dance music in the UK.

120ppm. Esto a su vez afecta la duración de las notas – velocidades altas usualmente presentan sincopas en corcheas o semicorcheas porque es más difícil cantar sobre sincopas complicadas. La velocidad de las notas también afectará la conducta de las vocales en la composición de la letra para frases cantadas – varias consonantes (explosivas y sibilantes) son más difíciles de cantarlas en velocidades altas; así, el usar una secuencia programada mientras se escribe una canción tiene un efecto en el balance de las vocales/consonantes en la letra.

Como cualquier otra herramienta musical, un estudio de grabación – y particularmente las secuencias computarizadas – refuerzan hábitos ergonómicos particulares, creando resultados musicales que evolucionan en canciones y eventualmente en un género de composición. Canciones a base de ‘secuencias’ (canciones donde toda la armonía consiste en tres o cuatro acordes tocados en secuencias de 2,4,8 compases) son notablemente más comunes en el pop Inglés hoy en día más de lo que eran durante los 60s, y son aún más comunes en los artistas que trabajan en géneros basados en computadores (R&B, Hip-Hop) que en bandas. Retornando a los ranking de hoy (Octubre 2010), 4 de las 5 canciones están basadas en secuencias de cuatro-acordes, una es basada en una secuencia de tres-acordes. Secuencias computarizadas favorecen la composición basada en ciclos porque este tipo de composición demanda menos tiempo en comparación con un material nuevo, y también porque el ‘ciclo’¹³ ayuda a que los productores escuchen la misma secuencia (cuatro compases casi siempre) una y otra vez mientras la editan.

Es interesante que en el ranking de rock de la misma semana (iTunes 2010a) se encuentran características similares en 3 de las 5 canciones más sonadas, las 2 excepciones son nuevas versiones de canciones compuestas antes de que los programas computarizados de música sean comunes entre compositores (‘You Will Always Find Me In The Kitchen at Parties de Jonah Lewie y ‘Don’t Stop Believing’ de Journey, ambos de ellos volvieron a sonar ya que aparecieron en publicidades y en shows de TV respectivamente). En el auto-referente y auto-influyente mundo de la música popular, podríamos asegurar que el incremento evidente de canciones basadas en secuencias programadas ha ‘emigrado’ de géneros basados en computadoras a géneros basados en bandas, aunque el motivo ergonómico no nació completamente de una composición basada en la banda. Así, a pesar de que una sola canción basada en un ciclo de cuatro acordes no sea parte del ‘dominio’ de Czikszentmihalyi, el uso de la secuencia sí que lo es.

Si sabemos que el proceso afecta el producto, podemos usar una estrategia de reversa e intentar explicar con argumentos la manera en que ciertas canciones son compuestas. Como también, compositores, apoderados de experiencia y del escuchar, y con atención en la relación entre el proceso y el producto, pueden hasta cierto punto influir en la naturaleza de la canción usando procesos que son más convenientes para obtener el resultado deseado; así, la selección del proceso se convierte en una decisión creativa con mucho significado en sí misma.

¹³ Una función en programas de producción musical que permite la repetición infinita de una sección en particular.

6 Separando la ‘canción’ de la ‘pista’

Hubo un tiempo en la historia de música popular Anglo-Americana (la primera parte del siglo XX) cuando la canción y la grabación de la misma eran dos objetos enteramente diferentes. La actividad de los compositores terminaba en la publicación impresa de la canción, la cual estaba disponible para intérpretes profesionales o el público en general como producto de almacén. Las casas de publicación (un término que todavía existe a pesar de la poca importancia de la música impresa) protegían y administraban las regalías, incluso a inicios de los 50s el mercado de la música impresa significaba más para los compositores que la música grabada – Lidnsay (1955) especulaba si, para los compositores, el mercado del gramófono sería más importante que la música impresa, una idea que parece ingenua después de cinco décadas de ‘hits’.

En esos años, el compositor no se preocupaba de los aspectos del arreglo, mucho menos no aportaba al proceso de grabación. Así, los elementos de valor en la canción estaban enfocados exclusivamente en las características musicales deseadas que podían ser puestas en el pentagrama, por ejemplo: melodía, armonía y letra. Tomando la armonía como ejemplo, es interesante escuchar el desarrollo de sofisticación de la armonía (a través de acordes extendidos y ‘substituciones’) en canciones entre los inicios del *ragtime* y la evolución del jazz¹⁴. Como cualquier otra corriente musical, esta tendencia tuvo su tiempo y las canciones populares encontraron una nueva simplicidad harmónica desde los finales de 1950 con la llegada del rock&roll; la sofisticación de la armonía se convirtió en el interés de pocos, géneros derivados del jazz.

Moore (2009) ha hecho alusión a la difícil necesidad de separar la ‘canción’ de la ‘pista’ – el dilema también preocupa a Tagg (2009), quien a pesar de ser crítico a un percibida actitud de escri-centrismo (basado en partitura) en el análisis de música popular, no propone una actitud alternativa. McIntyre (2001) elabora en el problema:

“El mismo termino ‘canción’, una vez investigado, es problemático... La ley de propiedad intelectual no nos lo dice precisamente (y) hay indicaciones de que la audiencia para canciones podría tener un concepto amplio de lo que constituye una canción. Aún más importante, músicos que trabajan con canciones diariamente tienen una definición asumida pero bastante elástica.” (McIntyre 2001)

El equipo de composición en colaboración del siglo XXI, que trabaja en un estudio de grabación contemporáneo basado en tecnología digital, ha logrado difuminar la línea entre compositor, arreglista, interprete y productor. Las herramientas del estudio actúan como el estímulo para el proceso creativo; un ejemplo reciente es el hit *Umbrella* de Rihanna en el 2007, donde la secuencia pre-fabricada proveída por el programa *Garageband* de *Apple* se convirtió en el elemento definidor, no solo como el punto de inicio del proceso de composición pero también como parte de la pista final (Webb 2007).

¹⁴ Este periodo de casi 40 años podría ser considerado como un paralelo ‘evolutivo’ al constante crecimiento de sofisticación tonal desarrollado por 500 years en la música artística Europea, desde el Renacimiento hasta el Serialismo.

Desde mediados de los 80s hasta el día de hoy, hay una evidente democratización de la composición basada en los estudios de grabación debido a la reducción de precios de los equipos necesarios y del mejoramiento de la tecnología; ya no se evalúa estudio basado en cuantos canales puede grabar. Las innovaciones que los Beatles incorporaron en los 60s, basados en estudios costosos y profesionales bien pagados, fueron posibles por las ganancias generadas por los primeros hits los cuales representaban costos relativamente bajos, así que invertir en artistas que experimentaban en estudios caros era una inversión lógica a mediados de los 60s. En el siglo XXI, la innovación sónica, o por lo menos el acceso a herramientas poderosas de producción, es disponible para todos a costos accesibles. Esto significa que cuando la composición y la producción son distintas, como lo son en muchos sub-géneros de música popular, las habilidades de producir en el estudio afectarán enormemente el resultado del proceso de composición en colaboración.

Quizás, este clima de producción democratizada ha obligado a que los compositores se comprometan más con las habilidades fundamentales en las que originalmente se basó la industria musical del siglo XX – la destreza de escribir una ‘buena canción’. En este contexto, muchos compositores han decidido que los beneficios de colaborar con otros sobrepasan la disminución de ingresos – en parte porque se considera que colaborando se escribirá un mejor canción. A pesar de los muchos cambios en la manera en que se produce música popular en los pasados 60 años, la práctica de distribuir y compartir la creatividad en la composición todavía continúa siendo una de las prácticas más efectivas.

Referencias

- Ashurst, J., 2010a. Jez Ashurst interview - on collaborative songwriting (April 2010). Interviewed by Joe Bennett.
- Ashurst, J., 2010b. When The Well Dries Up. *Myspace blog - Jez Ashurst*. Available at: <http://blogs.myspace.com/index.cfm?fuseaction=blog.view&friendId=202597070&blogId=531729156> [Accessed May 8, 2010].
- Bell, L., 2011. International Skype Songwriting! | Lisa Bell Music Singer/Songwriter. *Lisa Bell - songwriting blog*. Available at: <http://lisabellmusic.com/2011/01/international-skype-songwriting/> [Accessed May 4, 2011].
- Bennett, J., 2009. Crows, Rooks and Ravens – the songs Â« Joe Bennett. *Joe Bennett website*. Available at: <http://joebennett.wordpress.com/2009/03/09/crows-rooks-and-ravens-the-songs/> [Accessed May 4, 2011].
- Bennett, J., 2011. How long, how long must we sing this song? Â« Joe Bennett. *Joe Bennett music blog*. Available at: <http://joebennett.wordpress.com/2011/05/03/how-long-how-long-must-we-sing-this-song/> [Accessed May 3, 2011].
- Boden, M., 2004. *The creative mind : myths and mechanisms* 2nd ed., London ;New York: Routledge.
- Burnard, P. & Younker, B.A., 2002. Mapping Pathways: fostering creativity in composition. *Music Education Research*, 4(2), pp.245-261. Available at: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=ehh&AN=7401630&site=ehost-live>.
- Carter, W., 1990. *Writing together : the songwriter's guide to collaboration*, London: Omnibus.
- Clydesdale, G., 2006. Creativity and Competition: The Beatles. *Creativity Research Journal*, 18(2), pp.129-139. Available at: http://www.informaworld.com/openurl?genre=article&doi=10.1207/s15326934crj1802_1&magic=crossref|D404A21C5BB053405B1A640AFFD44AE3.
- Csikszentmihalyi, M., 1996. *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention*, New York: HarperCollins.
- Csikszentmihalyi, M., 1988. Society, culture, and person: a systems view of creativity. In R. Sternberg, ed. *The Nature of creativity : contemporary psychological perspectives*. Cambridge ;New York: Cambridge University Press, pp. 325-339.
- Gibson, J., 1986. *The ecological approach to visual perception*, Hillsdale N.J.: Lawrence Erlbaum Associates.
- Hawkins, S., 2003. Feel the beat come down: house music as rhetoric. In *Analysing Popular Music*. Cambridge University Press. Available at: <http://www.tagg.org/others/Hawkins/HawkHouse.html> [Accessed November 1, 2010].
- Hayden, S. & Windsor, L., 2007. Collaboration and the composer: case studies from the end of the 20th century. *Tempo*, 61(240), p.28. Available at: http://www.journals.cambridge.org/abstract_S0040298207000113.
- Hewson, J., 2009. Songbook: James Blunt. *Songbook: James Blunt*. Available at: <http://www.skyarts.co.uk/music/article/songbook> [Accessed February 2, 2010].
- Higgins, B., 2009. Brian Higgins interview - The Telegraph (August 2009). Available at: http://xenomania.freehostia.com/press/brian_telegraph_aug09.html [Accessed January 31, 2010].
- iTunes, 2010a. Apple - iTunes - iTunes Store - Charts - Top 10 Rock Songs. Available at: <http://www.apple.com/euro/itunes/charts/top10rocksongs.html> [Accessed October 23, 2010].
- iTunes, 2010b. Apple - iTunes - iTunes Store - Charts - Top 10 Songs. Available at: <http://www.apple.com/euro/itunes/charts/top10songs.html> [Accessed October 23, 2010].

- Lindsay, M., 1955. *Songwriting* Rev. impression., London: Teach Yourself Books.
- McIntyre, P., 2009. "I'm Looking Through You": An Historical Case Study of Systemic Creativity in the Partnership of John Lennon and Paul McCartney. In *Collaborations: Creative Partnerships in Music. The Performance and Social Aesthetics Research Unit (PASA)*, Monash Conference Centre, Monash University, Melbourne, Australia.
- McIntyre, P., 2001. The Domain of Songwriters: Towards defining the term "Song." *Perfect Beat: The Pacific Journal of Research into Contemporary Music and Popular Culture*, 5(3), pp.100-111.
- Moore, A.F., 2009. Interpretation: So What? In D. B. Scott, ed. *The Ashgate research companion to popular musicology*. Ashgate.
- Nash, D., 1955. Challenge and Response in the American Composer's Career. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 14(1), pp.116-122. Available at: <http://www.jstor.org/stable/426646>.
- Pettijohn II, T.F. & Ahmed, S.F., 2010. Songwriting Loafing or Creative Collaboration?: A Comparison of Individual and Team Written Billboard Hits in the USA. *Journal of Articles in Support of the Null Hypothesis*, 7(1), p.2.
- Sawyer, R., 2003. *Group creativity : music, theater, collaboration*, Mahwah N.J.: L. Erlbaum Associates.
- Sloboda, J., 1985. *The musical mind : the cognitive psychology of music*, Oxford [Oxfordshire] ;New York: Clarendon Press ;;Oxford University Press.
- Stravinsky, I., 1942. *Poetics of music in the form of six lessons*, Cambridge Mass.: Harvard University Press.
- Tagg, P., 2009. *Everyday Tonality*, New York & Montréal: Mass Media Scholars' Press (via tagg.org).
- Webb, A., 2007. Is GarageBand top of the pops? | Technology | The Guardian. Available at: <http://www.guardian.co.uk/technology/2007/oct/18/news.apple> [Accessed November 1, 2010].
- Zollo, P., 1997. *Songwriters on songwriting*, Da Capo Press.