

FORMAS DE UNA CANCIÓN, ESTRATEGIA DE PRODUCCIÓN MUSICAL Y DE ARREGLO

SONG FORMS, MUSICAL PRODUCTION AND ARRANGEMENT STRATEGY

Daniel Fernando Orejuela Flores
<https://orcid.org/0009-0002-0243-717X>
Universidad de las Artes, Ecuador

RESUMEN

El presente artículo pretende ofrecer a productores, arreglistas musicales e investigadores académicos una metodología para el análisis de la estructura de una canción, estableciendo así estrategias de producción y arreglo musical para cada una de sus secciones, a través del análisis de una producción real. Se presenta el demo original de la canción, así como el tema producido y arreglado en partitura y formato de audio. En conclusión, se establece que la aplicación de recetas o fórmulas de éxito a todas las producciones o arreglos musicales resulta ineficaz sin un previo análisis de la composición original, la identidad artística y la funcionalidad de la producción musical.

Palabras Clave: producción musical, formas de una canción, arreglo musical, Latin Pop, identidad artística

ABSTRACT

This article aims to offer producers, musical arrangers and academic researchers a methodology for the analysis of the structure of a song, thus establishing musical production and arrangement strategies for each of its sections. Through the analysis of a real production, the original demo of the song is presented, as well as the theme produced and arranged in score and audio format. In conclusion, it is established that the application of recipes or formulas of success to all musical productions or arrangements is ineffective without a prior analysis of the original composition, the artistic identity and the functionality of the musical production.

Keywords: music production, forms of a song, musical arrangement, Latin Pop, artistic identity

1. INTRODUCCIÓN

Este artículo examina el reto que representa para los productores y arreglistas musicales la formulación de una estrategia de producción definida a partir del demo de una canción. Este aspecto, considerado crítico por el autor en su experiencia profesional y docente, se presenta como un elemento fundamental en el proceso de producción musical.

Si bien la literatura existente sobre producción musical es extensa, la aplicación de metodologías estructuradas para el análisis formal de una canción con el propósito de optimizar su arreglo y producción representa un campo que demanda una mayor exploración académica.

Al trabajar con la composición de un tercero, es fundamental considerar tres factores cruciales: derechos de autor, identidad artística e identidad de la composición. Sin importar el género musical en el que nos desempeñemos, es fundamental respetar la melodía y la letra de una composición musical, para evitar posibles vulneraciones a los derechos de autor. La identidad artística constituirá siempre nuestro referente al momento de seleccionar el lenguaje armónico, melódico y rítmico, entre otros elementos. Esta selección se realizará siempre con la identidad de la composición como prioridad, evitando así cualquier alteración de su esencia.

En consideración a lo anterior, resulta fundamental establecer un punto de llegada claro. No es recomendable, ni siquiera factible, iniciar la composición del arreglo musical, o peor aún, proceder a la grabación, sin una definición precisa de los elementos que se incorporarán durante el proceso.

El objetivo primordial es minimizar la influencia de factores aleatorios o imprevistos en el proceso de producción. Un productor musical principiante podría albergar la expectativa de que la fortuna contribuya a resultados favorables; sin embargo, la verdadera esencia reside en la reducción progresiva de la dependencia de la suerte con cada producción. Se busca que los resultados sean consecuencia directa de decisiones informadas, en lugar de depender de la suerte o de decisiones reactivas implementadas para corregir eventuales deficiencias.

El presente artículo se organiza en las siguientes secciones: en primer lugar, se examina la relevancia de definir un punto de arribo en el proceso de producción musical; en segundo lugar, se realiza un análisis exhaustivo del demo de la canción original; y, en tercer lugar, se detallan las estrategias de arreglo implementadas en la introducción, el puente, las estrofas, los coros, los precoros, la sustitución del rap por un mambo, el solo de saxofón y la conclusión.

2. MARCO TEÓRICO

El presente estudio se fundamenta en la integración de la teoría de la forma musical, la psicología de la percepción aplicada a la atención del oyente y los principios técnicos del arreglo y la producción discográfica.

La Forma Musical como estructura narrativa

La forma musical no se limita a una organización técnica de secciones; funciona como el esqueleto narrativo que permite la transmisión del mensaje artístico (Middleton, 1990). En la música popular contemporánea, secciones como la **introducción**, el **puente**, el **coro** y el **precoro** cumplen funciones psicopedagógicas y estéticas específicas.

Percepción y gestión de la atención

Un pilar central de esta metodología es el análisis de la **línea de atención del oyente**. Desde una perspectiva estética, la producción musical busca minimizar la repetitividad estructural que degrada el impacto sonoro.

El productor interviene para contrarrestar las debilidades del demo original y asegurar un flujo de atención ascendente o sostenido mediante el uso de recursos técnicos y creativos (Moorefield, 2005).

Identidad Artística y de la Composición

Como se ha comentado, el proceso de producción debe regirse por tres factores críticos: **derechos de autor, identidad artística e identidad de la composición (Frith, 1996):**

- **Identidad Artística:** Funciona como el referente para seleccionar el lenguaje armónico, melódico y rítmico adecuado para el intérprete.
- **Identidad de la Composición:** Exige el respeto a la esencia de la melodía y letra originales, evitando que la intervención del productor desvirtúe la obra.

Estrategia de Arreglo y Producción Informada

Frente a la dependencia de factores fortuitos, se propone una metodología basada en **decisiones informadas** y una planificación rigurosa. Esto implica que la selección de la instrumentación y la escritura de partituras deben ser consecuencia de una estrategia de producción previamente definida, orientada a un público objetivo y una funcionalidad específica (comercial, artística o documental) (Moylan, 2015).

3. DESARROLLO

3.1. Estableciendo el punto de llegada

Para ilustrar este concepto, consideremos una analogía: si planificamos un viaje a Quito y, en cambio, llegamos a Lima, es evidente que nuestros planes no se concretaron como se esperaba. El factor de imprevisibilidad juega un papel significativo en este escenario.

Es fundamental reconocer que este factor de imprevisibilidad siempre estará presente. En la producción musical, como en cualquier otra actividad, los imprevistos son inevitables. En numerosas ocasiones, tendremos que recurrir a nuestra capacidad de improvisación. Como bien lo expresó un colega mexicano: “si no hay pan, buenas son las tortillas”. Sin embargo, es crucial diferenciar entre la ausencia de un plan, una estrategia y un objetivo claro, y la necesidad de desviarse temporalmente para superar un obstáculo, para luego retomar el camino establecido hacia la meta.

Retomando la analogía del viaje, si planificamos llegar a Quito desde Guayaquil y, en cambio, llegamos a Latacunga, es indicativo de que cometimos un error. No obstante, esto no significa que hayamos fracasado; simplemente nos encontramos en una etapa intermedia del viaje, pero avanzamos en la dirección correcta. En este caso, el factor de imprevisibilidad es considerablemente menor.

3.2. Analizando el demo de la canción original

La escucha atenta y humilde de la idea original es fundamental (Tagg, 2012) Es imperativo percibirla en su esencia, sin proyectar nuestras propias expectativas. Debemos desarrollar la capacidad de escuchar con la perspicacia de quien descifra entre líneas, sin limitarnos a recetas o estrategias previas. Como el arquitecto que visualiza la edificación aún inexistente en el terreno baldío, debemos prever el producto final antes de trazar la primera línea en el plano. Sin embargo, se pueden incurrir en numerosos errores si no se realiza un análisis exhaustivo del terreno, si no se atienden las necesidades y preferencias del público objetivo, o si se mantiene una visión rígida que se desea plasmar en la producción musical sin considerar la identidad del artista y la composición.

Antes de escuchar el demo de una canción, que posteriormente será arreglada y producida musicalmente, es fundamental cuestionarse: ¿Cuál es el propósito de esta creación? ¿A quién está dirigida? El análisis de la identidad artística proporciona numerosas respuestas incluso antes de escuchar el demo (Negus, 1996). La composición para una banda de rock difiere significativamente de la composición para un artista de salsa. Asimismo, el lenguaje armónico, melódico, rítmico y lírico empleado para los baby boomers europeos no es el mismo que el utilizado para la generación Z latinoamericana. En cuanto al propósito, la funcionalidad de la música para una producción cinematográfica es muy distinta a la de una producción discográfica destinada a la carrera artística de un individuo. La producción musical puede tener fines comerciales, documentales, netamente artísticos, entre otros.

Es fundamental mantener la atención plena y evitar distracciones, lo cual puede resultar desafiante al escuchar música. En el contexto de un demo musical, el enfoque debe ser exclusivamente en la canción en sí, sin considerar al artista, la mezcla, la interpretación, el sonido, los parámetros técnicos, la composición o cualquier otro elemento. Al escuchar un demo, se debe identificar intuitivamente su estructura. El propósito es evaluar las fortalezas y debilidades de la composición, así como visualizar al artista seleccionado interpretándola. Para ejemplificar la aplicación de esta metodología, se presenta un caso de estudio relacionado con la producción musical del artista Elián, interpretando el tema del músico guayaquileño Fabricio Rodríguez

4. *ELIAN – TIEMPO AL TIEMPO*

Hace algunos años, realicé una producción musical para un artista ecuatoriano. Dicha producción nunca se publicó, lo que, en virtud de los derechos patrimoniales, me permite compartirla en la actualidad. Tras conocer más a fondo al artista, elaboré las siguientes observaciones con respecto a la personalidad artística que se pretendía desarrollar.

Elian posee una personalidad artística excepcional, caracterizada por un rango vocal y una técnica vocal de primer nivel. Demuestra una notable capacidad de improvisación y una afinación impecable. Si bien las letras de sus canciones no pueden ser excesivamente complejas, tampoco caen en la banalidad. Su lenguaje armónico y melódico es sofisticado, y su frase clave es “el poder de lo sencillo”.

Estilo musical: Latin Pop

Público objetivo: Latinos mayores de 30 años, no popular.

Con base en las consideraciones anteriores, se procedió a la audición de los demos de diversas composiciones musicales, con el fin de identificar elementos pertinentes para el análisis y que se alineen con la identidad del artista y los objetivos de producción establecidos¹.

¹ En el siguiente enlace se presenta el demo original de la composición de un colega guayaquileño, cuya aproximación conceptual resultó particularmente destacada en el contexto de este análisis: [No Hay Tiempo Demo](#)



Figura 1: Forma de la canción Tiempo al Tiempo de Fabricio Rodriguez. Elaboración propia

La representación visual presentada en la Figura 1 ilustra la estructura compositiva de la canción tal como fue percibida durante la audición. En mi práctica habitual, registro mis impresiones de manera horizontal, lo que facilita un análisis posterior centrado en los niveles de atención. A esta herramienta personal la he denominado “aburridómetro”.

Elaboro una gráfica que representa mi nivel de atención a lo largo de la obra. Si mi interés disminuye, la gráfica presenta una pendiente descendente; si algún elemento capta mi atención, la pendiente asciende. Este método me facilita la toma de decisiones estructurales, tales como la modificación de la duración de secciones específicas y la definición de estrategias de producción y arreglos.

Tras la aplicación del método del aburridómetro durante la escucha de este demo, el resultado obtenido se puede representar gráficamente de la siguiente manera.

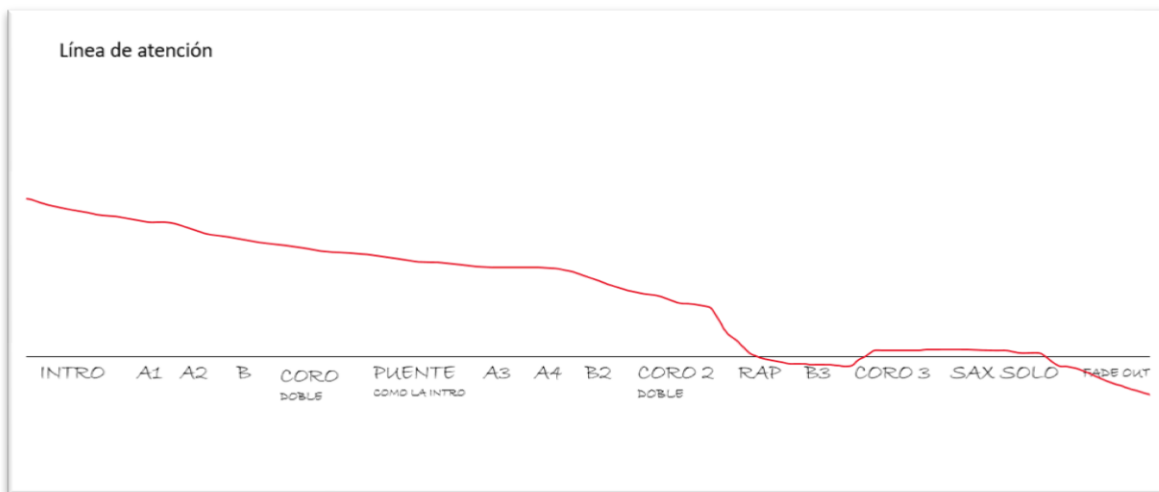


Figura 2 Línea de atención del oyente sobre la canción “Tiempo al Tiempo”. Elaboración propia

Cabe destacar que la línea de referencia inicia a la mitad de la hoja, y la línea de cero se encuentra debajo de la misma. Si la línea cruza por debajo de cero, indica una pérdida total de atención. Este análisis resulta sumamente eficaz para identificar las fortalezas y debilidades de la composición.

En el contexto de la producción musical con fines discográficos, considero primordial mantener la atención del oyente. Desde una perspectiva estética, priorizo la economía de recursos sonoros y la claridad estructural, evitando densidades innecesarias o complejidades excesivas. Mi objetivo es generar impacto mediante elementos ligeros y sorprendentes, procurando que la intención artística y la intervención del productor permanezcan imperceptibles a la experiencia auditiva.

Al examinar la trayectoria de atención que delineé durante la escucha del tema, observo una tendencia marcadamente descendente, indicativa de una repetitividad estructural que disminuye el impacto musical y sonoro. Dos momentos particulares -la irrupción abrupta del segmento RAP y el uso de fade-out como cierre- interrumpen negativamente el flujo de atención, generando una experiencia perceptiva desfavorable.

A partir de este análisis exhaustivo de fortalezas y debilidades, se establece una línea objetivo con el propósito de mitigar los efectos limitantes inherentes a la composición. Esta línea propone una meta progresiva: abordar los puntos críticos para alcanzar un umbral sostenido de atención, y posteriormente, un punto de mayor intensidad perceptiva. En este contexto, la línea trazada se configura como una herramienta estratégica fundamental para orientar la toma de decisiones creativas en el ámbito de la producción musical

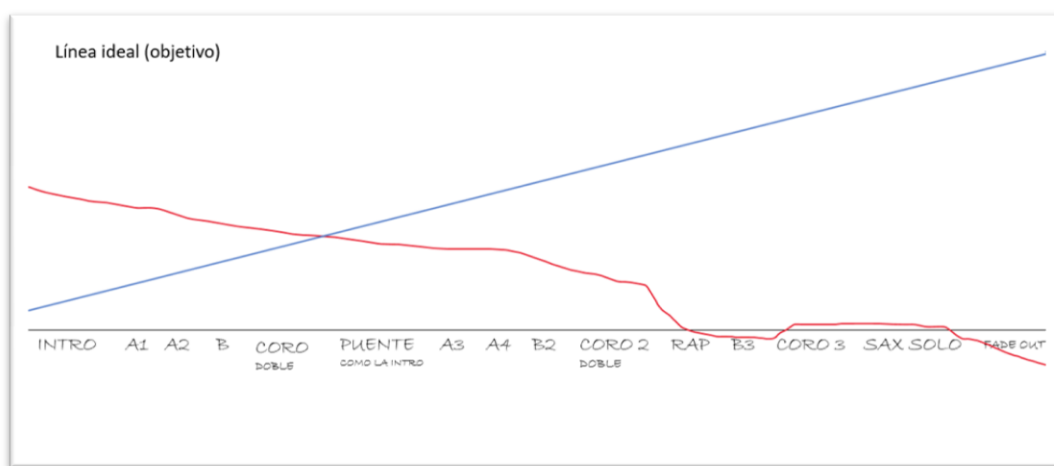


Figura 3: Línea objetivo sobre la canción “Tiempo al Tiempo”. Elaboración propia

Esta línea propone una meta progresiva: abordar los puntos críticos para alcanzar un umbral sostenido de atención, y posteriormente, un punto de mayor intensidad perceptiva. En este contexto, la línea trazada se configura como una herramienta estratégica fundamental para orientar la toma de decisiones creativas en el ámbito de la producción musical.

La comparación entre la línea de atención del demo original (roja), obtenida mediante análisis auditivo del tema, y la línea objetivo (azul), que define el nivel deseado de involucramiento perceptivo, proporciona una base sólida para la formulación de una estrategia de producción musical. Este enfoque dual permite la identificación precisa de áreas de intervención dentro de la estructura compositiva, facilitando la orientación del arreglo musical y la producción hacia una experiencia auditiva más eficaz, capaz de mantener y potenciar la atención del oyente a lo largo de la evolución sonora.

4.1. Intro y Puente

La introducción de un tema musical cumple una doble función esencial: Prepara al oyente para el universo sonoro que se desplegará y facilita la identificación inmediata del tema desde sus primeros

compases (Spicer, 2011). En términos generales, las introducciones eficaces se caracterizan por la simplicidad melódica y la potencia expresiva, lo cual permite un desarrollo posterior más significativo. Desde esta perspectiva, el uso de introducciones excesivamente complejas puede comprometer la progresión del arreglo y la producción musical al limitar su capacidad de expansión.

En el análisis de esta composición musical, se constata que la introducción y el puente exhiben una estructura armónica análoga, lo que sugiere una equivalencia funcional entre ambos. No obstante, el puente se caracteriza por una intensidad expresiva superior, desempeñando un rol crucial como nexo dinámico entre dos secciones principales del tema. Esta configuración plantea interrogantes relevantes acerca de la diferenciación estructural y el diseño narrativo del arreglo musical.

Es de suma importancia enfatizar que la selección de la instrumentación del arreglo se realizó con posterioridad a la formulación de la estrategia de producción, y la redacción de la partitura se llevó a cabo tras la confirmación de la participación de los músicos en el proyecto.

Esta secuencia de decisiones responde a la intención de minimizar el factor de improvisación fortuita, y asegurar una ejecución coherente con los objetivos estratégicos previamente establecidos.

El orden de estas decisiones favorece una planificación meticulosa y reduce la incertidumbre técnica y expresiva en el desarrollo del arreglo, permitiendo que los recursos musicales se alineen de manera efectiva con el propósito creativo delineado desde el inicio.

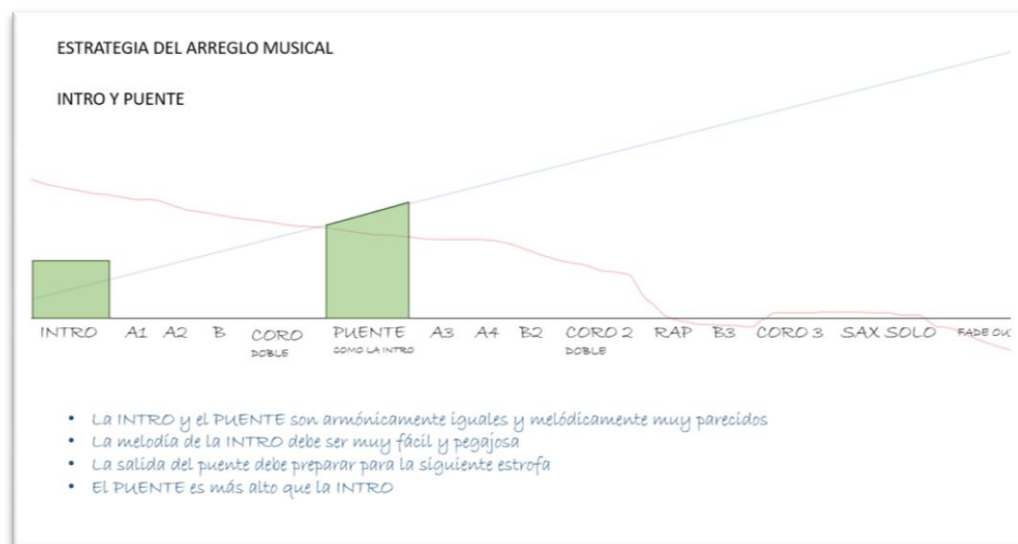


Figura 4 : Estrategia del arreglo musical de la intro y el puente. Elaboración propia

En el análisis de la versión original, se determina que la disminución en el nivel de atención se correlaciona directamente con la reiteración de la progresión armónica empleada en las estrofas. En consecuencia, se establece como objetivo la composición de una nueva melodía que conjuge potencia expresiva y simplicidad estructural, con el fin de revalorizar la sección sin comprometer su accesibilidad auditiva.

Tabla 1 Armonía original de la intro

C	%	Am	%
Dm	%	Fm	G7

La ausencia de una melodía definida en la introducción constituye un factor determinante en su limitada eficacia, desde una perspectiva crítica. La melodía desempeña un rol fundamental en la configuración de la identidad sonora del tema, y su omisión en esta sección compromete tanto el potencial de impacto inicial como el reconocimiento temprano del tema por parte del oyente. Esta carencia limita la expresividad de la introducción, reduciendo su capacidad de captar la atención y establecer un vínculo narrativo con el resto de la composición.

4.1.1. Arreglo musical de la intro

La introducción se construye a partir de dos ideas fundamentales: Una línea melódica muy sencilla con saltos de quinta que acentúan el sonido del re, nota que funciona como novena del acorde base y aporta un carácter de elegancia y expansión tímbrica; y una base de armónica sustentada en un acorde de Do mayor sin séptima, conformado como una triada con la novena como única adición.

Este acorde se mantiene durante los ocho compases de la introducción, permitiendo que la caída progresiva de la quinta hacia la tercera, en la armonía, genere una tensión gradual. Dicha tensión se articula mediante la interacción de la melodía con la armonía, produciendo un efecto de continuidad emocional que refuerza el impacto perceptivo del pasaje inicial.

Figura 5: Arreglo musical de la INTRO. Elaboración Propia

4.1.2. Análisis del arreglo musical del puente

El puente del arreglo retoma los elementos armónicos y melódicos presentados en la introducción, estableciendo una continuidad sonora que refuerza la coherencia interna del tema. La elección de enfatizar intervalos de segunda mayor entre el do (octava) y el re (novena) a través de la escritura para trombón y flauta aporta una textura tímbrica rica, caracterizada por un efecto de expansión vertical. El bajo contribuye a la articulación armónica mediante un pedal basado en enfatizar la novena del acorde, que se mantiene constante a lo largo de los cuatro compases de esta sección. La tensión se logra mediante la contraposición de una línea en movimiento y una estática. Este diseño genera un puente de carácter amplio y fluido, que cumple eficazmente su función de conectar dos secciones contrastantes del arreglo, sin perder la identidad estética ya establecida en la introducción.

The image displays a musical score for a section titled 'PUENTE', spanning measures 41 to 45. The score is arranged for a band with the following instruments: Fl. en Sol, Saxo T. en Sib, Tcb., Gt. Ac., Pn. E., Saxo E., and Batería. The key signature is one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'C' and 'C#5'. The 'PUENTE' section is marked at measure 41. The score shows a progression of chords and melodic lines across the instruments, with the Pn. E. and Saxo E. parts featuring specific chordal structures like 'C' and 'C#5'.

Figura 6: Arreglo musical del PUENTE. Elaboración propia

4.2. Estrofas o A

Las estrofas constituyen las secciones narrativas de la composición musical, encargadas de transmitir el mensaje principal y requiriendo un espacio adecuado para la letra (Brackett, 2000). Se considera que las estrofas poseen una tensión musical contenida que se libera en los coros. En esta composición en particular, las cuatro estrofas debían progresar en intensidad. Referencias como “Pedro Navaja” de Rubén Blades, donde cada estrofa incrementa la instrumentación y modula a un semitono superior, ejemplifican las posibilidades de intensificar la intención. Diversos elementos musicales pueden indicar un cambio de intención. En este caso, y considerando la personalidad artística de *Elían*, se recurrió no solo a la instrumentación, sino también al lenguaje armónico y melódico, así como al efecto de las rearmonizaciones. La Figura 7 presenta la estrategia de arreglo musical para las estrofas.

Con el fin de establecer una distinción coherente entre las cuatro estrofas, se implementaron no solo rearmonizaciones en determinadas secciones, sino también una modificación del ritmo armónico. Esta modificación se llevó a cabo preservando la funcionalidad de los acordes mediante la incorporación de notas de paso en el bajo y el empleo de inversiones. Adicionalmente, se

incluyeron especificaciones detalladas sobre la técnica de ejecución, a las cuales se dedicó una atención meticulosa durante el proceso de grabación en el estudio.

Tabla 2: Armonía original de las estrofas

C	%	Am	%
Dm	%	Fm	G7

Tabla 3: Armonía del arreglo de la sección A1

C add 9	%	Am 9	%
Dm	%	Fm6	G7

Tabla 4: Armonía del arreglo de la sección A2

C maj7	B m7b5	Am 9	Am/G
Fmaj7 (#11)	%	Fm6	G7



Figura 7: Estrategia de arreglo musical de las estrofas. Elaboración propia

En cuanto a la instrumentación, la flauta y el trombón permanecieron en silencio durante las dos primeras estrofas, a pesar de su disponibilidad. La percusión se limitó al acompañamiento con tablas (instrumento hindú) y el hi-hat en corcheas, emulando el sonido de maracas. Para lograr un balance en la imagen estéreo, se empleó un shaker en el lado opuesto al hi-hat. La guitarra acústica aparece en la segunda estrofa, evocando la melodía de la introducción. Con el fin de crear diferenciación y progresión entre las dos primeras estrofas, se incrementó el ritmo armónico en la segunda. Armónicamente, se incorporaron séptimas mayores y acordes con novena, otorgando un sonido más sofisticado y extendido al lenguaje armónico empleado. Las Tablas 5 y 6 presentan las armonías de los arreglos para las estrofas A3 y A4.

Tabla 5: Armonía del arreglo de la sección A3

Em7	%	D13	%
Dm7	%	Dm7b5	G7b13

Tabla 6: Armonía del arreglo de la sección A4

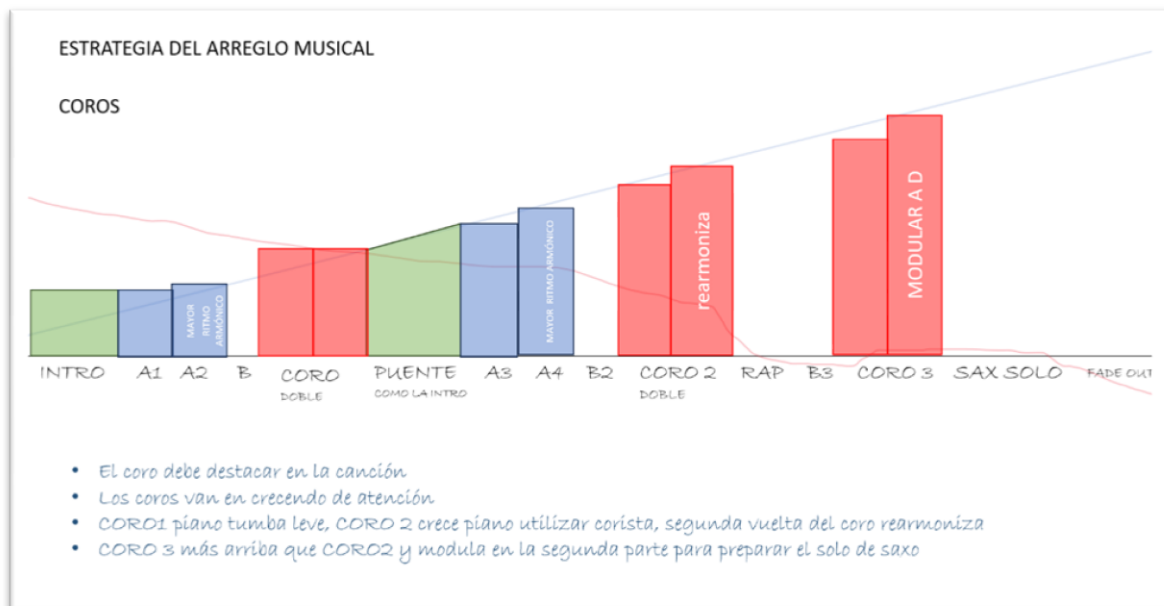
C maj7	B m7b5	Am 9	Am/G
Fmaj7 (#11)	%	Fm6	G7b9

En las estrofas finales, la instrumentación experimenta una expansión significativa. La sección rítmica se enriquece con la incorporación del ritmo de cáscara en el timbal, complementando la base rítmica establecida por la conga y el movimiento añadido por el bongó ad libitum. El piano proporciona un acompañamiento con mayor libertad melódica, contribuyendo a la complejidad de la textura sonora. En la cuarta y última estrofa, se introduce un dúo de trombón y guitarra, lo que además permite al flautista el tiempo necesario para efectuar un cambio de instrumento, pasando al saxofón.

4.3. Coros

Los coros, al igual que las introducciones, representan la esencia de la canción; sus melodías deben ser altamente memorables y de fácil interpretación (García, 2012). La simplicidad puede ser un vehículo para la creatividad, ya que la complejidad no es sinónimo de innovación. En muchas ocasiones, “menos es más”.

En el caso específico de esta canción, la melodía del coro resultaba sumamente efectiva y no se deseaba opacar con elementos adicionales. Sin embargo, era imperativo proporcionarle un acompañamiento sólido que permitiera resaltar su fuerza y cumplir su función. La Figura 8 detalla la estrategia de arreglo musical para los coros.


Figura 8: Estrategia arreglo musical COROS. Elaboración propia.

De manera similar a la construcción de las estrofas, fue imperativo desarrollar una estrategia meticulosa para la elaboración de los coros, con el objetivo de lograr un incremento progresivo en la intensidad. La mera adición de instrumentos y técnicas de ejecución, así como el incremento en la complejidad del lenguaje armónico, resultaron insuficientes para alcanzar este propósito. Una estrategia sumamente efectiva para la consecución de un crescendo de intensidad radica en la modulación a una tonalidad superior. En consecuencia, opté por implementar la modulación en el coro final. La modulación debía ejecutarse con elegancia y fluidez, garantizando una transición imperceptible a la nueva tonalidad.

Tabla 7: Armonía del arreglo en los coros (x2)

C add 9	%	Am 9	%
Dm	%	Fm6	G7

La sección rítmica establece el compás pop y la fusión. El redoblante se introduce acompañado de una contracampana, mientras que la campana se reserva para un desarrollo posterior. El bajo hace su primera aparición en el arreglo, extendiendo el registro grave y potenciando el impacto del coro. En cuanto a la instrumentación, se conserva la configuración original para asegurar la coherencia entre los dos primeros coros, reconociendo la importancia de la repetición en la memorabilidad. Respecto a la armonía, se presenta la idea original sin alteraciones en el primer coro.

Tabla 8: Armonía del arreglo en los coros 2

C add 9	%	Am 11	%
Dm	%	Fm6	G7b9
Am11	Ab7 (#11)	Gm11	Gb7 (#11)
F		Fm6	G7b9

Instrumentación: De manera similar al primer coro, la batería establece el ritmo característico del género pop. La conga se incorpora con un patrón rítmico que combina conga y tumba, mientras que se introduce una segunda voz.

Ritmo armónico: En esta composición, como en muchas otras, se emplean coros dobles, lo que implica la repetición del coro. El ritmo armónico se intensifica durante esta repetición.

Armonía: La rearmonización se lleva a cabo en la segunda repetición del coro. Se establece la tonalidad de Fa mayor (paralela mayor de Re menor) como punto de llegada, aproximándose de manera cromática. Partiendo de un La menor (paralela menor de Do mayor), se generan tensiones al buscar una nota común y un movimiento lógico entre las voces del acorde. La melodía permite esta rearmonización.

4.4. Precoros

Si bien el término “precoro” ha sido objeto de debate en el pasado, su denominación describe con precisión la funcionalidad de esta sección musical (con Apen y Frei-Hauenschild, 2012). El precoro tiene como objetivo primordial preparar la atención del oyente para la llegada del coro, actuando como un nexo entre la estrofa y el coro, un punto de máxima tensión antes de la culminación musical. Su función no se limita a la unión, sino que también implica la anticipación, garantizando que el coro no pase desapercibido, pero tampoco que su entrada sea abrupta o inesperada.

En términos armónicos, el precoro puede presentar diferencias con respecto a la estrofa y el coro, sin embargo, se mantiene dentro de los límites de la tonalidad principal. Es común observar precoros que transitan a la tonalidad relativa menor o a la subdominante de la tonalidad principal. En el arreglo de esta pieza, se procuró preservar ese carácter, pero, al igual que con las estrofas y el coro, se diseñó un aumento progresivo de la intensidad para diferenciar cada precoro, asegurando que todos fueran distintivos y ascendentes en intención. Esta sección ofrece un espacio propicio para la introducción de breaks rítmicos o stops, contribuyendo a la dinámica general de la composición.

Para lograr la sensación de anticipación en este precoro en particular, se inició en la tonalidad relativa menor y, en coherencia con la introducción, se incorporaron caídas de quintas en Do y el sonido de novenas. Otro elemento distintivo de la canción que se preservó fue la progresión de Fa menor 6 a Sol 7. Para realzar la armonía del Do con novena añadida (Cadd9) que descendía a Do bemol 5 (Cb5), se indicó al pianista ejecutar un fill, dejando el espacio adecuado en el arreglo de vientos.

La figura 9 ilustra el arreglo del precoro.

Figura 9: Arreglo musical del pre-coro

4.5. Reemplazo de Rap por Mambo

Si bien el rap constituye una forma de expresión artística poderosa y creativa para la transmisión de mensajes, en la canción analizada, la sección de rap no resultó funcional. Esta disfuncionalidad se atribuye a la ausencia de un texto relevante o un mensaje novedoso que comunicar, así como a su estilo, que evocaba arreglos musicales de las décadas de 1980 y 1990. El análisis de atención reveló que esta sección provocaba una caída abrupta y una pérdida total del interés del oyente.

Dado que la eliminación directa de la sección de rap no era factible, debido a la necesidad de un elemento instrumental que conectara dos coros con intensidad creciente, se hizo imperativo su reemplazo.



Figura 10: Estrategia arreglo musical RAP sustituido por MAMBO. Elaboración propia

4.6. El Mambo como elemento de transición

El término “mambo”, más allá de su connotación como género musical popularizado por Pérez Prado en la década de 1950, se emplea en el contexto de la salsa para designar una sección instrumental distintiva. En una sección mambo, cada instrumento ejecuta una melodía individual que, en conjunto, contribuye a la información armónica general. La introducción de los instrumentos y sus respectivas melodías se realiza de manera progresiva, frecuentemente en cada repetición, pudiendo variar el número de voces en contrapunto entre dos y seis. A juicio del autor, el mambo constituye el elemento de forma ideal para conectar dos coros, y, además, se integra de manera armónica dentro del estilo musical de la pieza.

4.7. Solo de saxofón y Final

La inclusión de un único instrumento solista al cierre de una composición musical se considera una práctica refinada para su conclusión. En este caso específico, la energía inherente al momento y las características tímbricas del saxofón lo convirtieron en el instrumento idóneo para el desarrollo del solo.

El solo de saxofón se desarrolla sobre la nueva tonalidad del tema, a la cual se modula previamente. Esta modulación, idealmente, debe ser imperceptible, por lo que se planifica meticulosamente antes de la entrada del solista, quien inicia su intervención en el nuevo tono de manera fluida y coherente

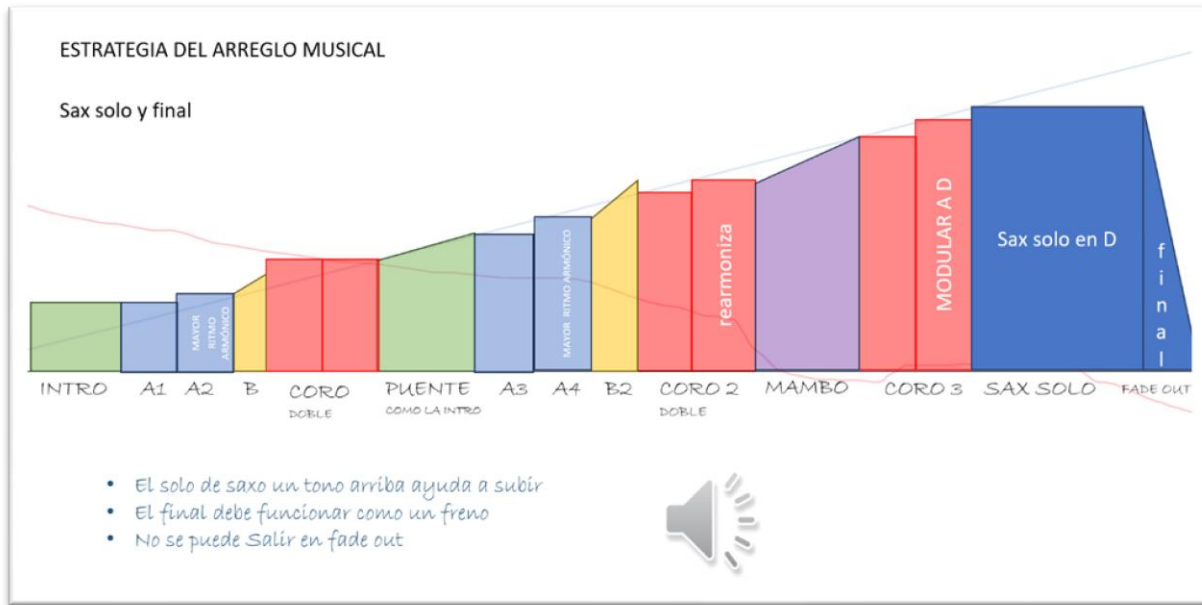


Figura 11: Estrategia arreglo SAX SOLO Y FINAL. Elaboración Propia

El autor, en general, evita la utilización de fade outs, a menos que estos aporten un valor estético o musical específico a la obra. El final óptimo de una composición musical debe actuar como un “freno armónico”, conduciendo la pieza hacia el silencio de manera concluyente y satisfactoria. La versión final del arreglo y la producción musical del tema, que no fue publicado comercialmente, se presenta como evidencia de los resultados previstos². Q).

5. CONCLUSIONES

La metodología presentada en este artículo constituye una de las múltiples estrategias viables para la ejecución de una producción y arreglo musical. Si bien no todas las composiciones musicales comparten las mismas características, esta estrategia ha demostrado una eficacia sobresaliente en diversas producciones y géneros musicales.

La esencia del arreglo musical para una producción reside en un profundo respeto por la música, aunado a una audacia creativa. Esto implica una escucha minuciosa de la composición original, con el fin de identificar y realzar sus fortalezas, al tiempo que se abordan sus debilidades. Dicha aproximación solo es factible mediante un análisis riguroso, prescindiendo de “recetas” o fórmulas de éxito predefinidas. Las fórmulas pueden ser implementadas una vez que la estrategia ha sido establecida, pero el “remedio” no puede preceder al diagnóstico de las áreas que requieren mejora.

REFERENCIAS

- Middleton, R. (1990). *Studying Popular Music* Buckingham. Open University Press, 115-120.
Moorefield, V. (2005) *The Producer as Composer: Shaping the Sounds of Popular Music*.
Cambridge, MA: MIT Press, 45-47.

² Véase el enlace al video del arreglo final

- Frith, S. (1996). *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press, 75-78.
- Moylan, W. (2015). *Understanding and Crafting the Mix: The Art of Recording*. Oxford: Focal Press, 12-15.
- Tagg, Ph. (2012). *Music's Meanings: a Modern Musicology for Non-musologists*. Nueva York: Mass Media Music Scholars' Press, 180-184.
- Negus, K. (1996). *Popular Music in Theory: An Introduction*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 136-140.
- Spicer, M. (2011). Keep Me Hanging On Pop Song Composition and the Politics of Form, en *The Ashgate Research Companion to Popular Music Analysis* ; 224-227.
- Brackett, B. (2000). *Interpreting Popular Music*. Berkeley: University of California Press, 154-158.
- Garcia, A.J.(2012). *The Secrets of Songwriting: Leading Methods and Strategies*. Miami: Music Business Press, 88-92.
- von Appen, R. Frei-Hauenschild, M. (2012). A/B/A/B/C/B: Sektionale Formen in der Pop- und Rockmusik, Samples. *Online-Publikationen der Gesellschaft für Populärmusikforschung*, no. 10 , 4-16.