



ESCUELA DE MÚSICA

SINESTESIA MÚSICA Y COLOR: COMPOSICIÓN DE LA LETRA DE CUATRO TEMAS MUSICALES USANDO ELEMENTOS DE SONGWRITING, Y CONCEPTOS Y CARACTERÍSTICAS DE LOS COLORES: AMARILLO, AZUL, NEGRO Y BLANCO SEGÚN EL LIBRO PSICOLOGÍA DEL COLOR DE EVA HELLER, PARA SER APLICADOS EN UN RECITAL FINAL.

AUTOR

Michelle Salomé Salinas Tamay

AÑO

2020



ESCUELA DE MÚSICA

SINESTESIA MÚSICA Y COLOR: COMPOSICIÓN DE LA LETRA DE CUATRO TEMAS MUSICALES USANDO ELEMENTOS DE SONGWRITING, Y CONCEPTOS Y CARACTERÍSTICAS DE LOS COLORES: AMARILLO, AZUL, NEGRO Y BLANCO SEGÚN EL LIBRO PSICOLOGÍA DEL COLOR DE EVA HELLER, PARA SER APLICADOS EN UN RECITAL FINAL.

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos establecidos para optar por el título de Licenciada en Música con especialización en PERFORMANCE.

Ma. Fernanda Naranjo

Autora
Michelle Salomé Salinas Tamay

2020

DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

"Declaro haber dirigido el trabajo, Sinestesia música y color: composición de la letra de cuatro temas musicales usando elementos de songwriting, y conceptos y características de los colores: amarillo, azul, negro y blanco según el libro Psicología del Color de Eva Heller, para ser aplicados en un recital final, a través de reuniones periódicas con la estudiante Michelle Salomé Salinas Tamay, en el semestre 2020-20, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".



Ma. Fernanda Naranjo

1711577997

DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, Sinestesia música y color: composición de la letra de cuatro temas musicales usando elementos de songwriting, y conceptos y características de los colores: amarillo, azul, negro y blanco según el libro Psicología del Color de Eva Heller, para ser aplicados en un recital final, de Michelle Salomé Salinas Tamay, en el semestre 2020-20, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".



William Placencia

1900621739

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

“Declaro que este trabajo es original, de mi autoría, que se han citado las fuentes correspondientes y que en su ejecución se respetaron las disposiciones legales que protegen los derechos de autor vigentes.”

A handwritten signature in blue ink, consisting of several overlapping loops and lines, positioned above a horizontal line.

Michelle Salomé Salinas Tamay

1104312481

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a Jay Byron por fomentar el trabajo duro, la constancia y el amor al arte en sus estudiantes, y agradezco a mi mamá, por aportar con sus conocimientos académicos a mi trabajo de titulación y por escuchar mi tesis sin entender absolutamente nada de música.

DEDICATORIA

Para todos los músicos que buscan crear desde lo inimaginable.

Para mis maestras Vero y Ceci, que me enseñaron a atreverme y a nunca decir “no puedo”.

Para mis mejores amigas Mela, Diani, Sarah, Anni y Cami, que se emocionan cada vez que compongo una canción.

Y para mi hermana Mel, que me ve en azul, y a quien le encanta el amarillo.

RESUMEN

En la música, el recurso del color es utilizado como un complemento externo para la interpretación dentro del *performance*, más no como una herramienta para la creación y composición musical. En este sentido, el presente trabajo pretende dar valor significativo al uso del color dentro del proceso creativo musical. Para ello, se investigó acerca de la sinestesia con la finalidad de comprender la relación entre música y color. A continuación, y en base al libro de Eva Heller, se analizaron los sentimientos y emociones de los colores en relación a la psicología del color. Además, se investigaron las bases teóricas de la composición de letra en la música, para facilitar la escritura de los temas musicales. Una vez comprendidos los conceptos, fue posible vincular tonalidad y color, así como asignar sentimientos y emociones a cada color. De esta manera, se compuso cuatro temas inéditos que representan los colores: amarillo, azul, negro y blanco. Al ser un trabajo de titulación orientado dentro del énfasis de *performance*, el resultado principal de esta tesis se evidenció mediante la interpretación de un repertorio de cuatro temas musicales originales en un recital final.

Palabras clave: Sinestesia, Música, Color, Composición, Letra.

ABSTRACT

In Music, as a resource, color is utilized to complement, externally, the Interpretation within the Performance, and by no means as a tool for its creation and composition. In this sense, the present project seeks to place significant value to the use of color within music's creative process. To this end, research on Synesthesia's study of the relationship between music and color, had to be carried out. Hereunder, and based on Eva Heller's book, an analysis of the feelings and emotions of color, in relation to the psychology of color, was also undertaken. In addition to these and seeking to facilitate the writing of this project's original, and unpublished musical themes, the theoretical principles underpinning lyrics in music were also part of this research. Once these concepts had been fully understood, it was possible not only to link tone and color, but also to assign each color a feeling and an emotion. As a result, four colors: yellow, blue, black and white, have been represented by four original, unpublished themes.

Since this is a graduation project conceived within the emphasis on the Performance, the main and final objective of this thesis has been to showcase, in a final recital, a repertoire of four original, unpublished musical themes.

Key Words: Synesthesia, Music, Color, Songwriting, Lyrics.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

Introducción	1
Capítulo 1: El color que escuchas	3
1.1 Sinestesia	3
1.1.1 ¿Qué es la sinestesia?.....	3
1.1.2 La sinestesia y la ciencia.....	3
1.1.3 Tipos de sinestesia.....	6
1.1.3.1 Sinestesia: Grafema – color.....	7
1.1.3.2 Sinestesia: Música y color.....	9
1.1.3.2.1 Tipos de sinestesia música – color.....	13
1.2 El arte y la sinestesia	17
1.2.1 Compositores con sinestesia.....	17
1.3 Color	18
1.3.1 Características y conceptos.....	18
1.3.2 Psicología del color.....	20
1.3.3 Introducción a los objetos de estudio.....	22
1.3.3.1 Amarillo.....	22
1.3.3.2 Azul.....	26
1.3.3.3 Negro.....	29
1.3.3.4 Blanco	31
Capítulo 2: Composición musical	32
2.1 Songwriting	32
2.1.1 Singer – Songwriter.....	34
2.1.2 La canción.....	35
2.1.3 Elementos y componentes de la canción.....	36
2.1.4 Estructura de la canción.....	38
2.2 Técnicas para composición de letra	39
2.2.1 Spotlighting.....	41
2.2.2 Mover una sección hacia otra sección.....	41
2.2.3 Crear contraste entre dos secciones.....	42

2.2.4 Escritura ligada a los sentidos.....	43
2.3 Recursos literarios.....	44
2.3.1 Rimas.....	44
2.3.2 Figuras retóricas.....	46
Capítulo 3: Proceso creativo y aplicación.....	47
3.1 Proceso creativo y aplicación de los objetos de estudio.....	48
3.1.1 Amarillo.....	48
3.1.1.1 Forma.....	48
3.1.1.2 Figuras retóricas.....	48
3.1.1.3 Palabras clave.....	48
3.1.1.4 Proceso creativo.....	49
3.1.1.4.1 Letra.....	50
3.1.1.5 Consideraciones melódicas.....	56
3.1.2 Azul.....	60
3.1.2.1 Forma.....	60
3.1.2.2 Figuras retóricas.....	60
3.1.2.3 Palabras clave.....	60
3.1.2.4 Proceso creativo.....	60
3.1.2.4.1 Letra.....	61
3.1.2.5 Consideraciones melódicas.....	65
3.1.3 Negro.....	71
3.1.3.1 Forma.....	71
3.1.3.2 Figuras retóricas.....	71
3.1.3.3 Palabras clave.....	71
3.1.3.4 Proceso creativo.....	71
3.1.3.4.1 Letra.....	72
3.1.3.5 Consideraciones melódicas.....	74
3.1.4 Blanco.....	78
3.1.4.1 Forma.....	78
3.1.4.2 Figuras retóricas.....	78
3.1.4.3 Palabras clave.....	78

3.1.4.4 Proceso creativo.....	78
3.1.4.4.1 Letra.....	79
3.1.4.5 Consideraciones melódicas.....	81
Conclusiones.....	85
Recomendaciones.....	85
Referencias.....	87
Anexos.....	90

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Grafema 1.....	8
Figura 2. Grafema 2.....	8
Figura 3. Círculo de colores y notas musicales de Isaac Newton.....	10
Figura 4. Steely Dylan – Your Gold Teeth II.....	39
Figura 5. Steely Dylan – Your Gold Teeth II.....	42
Figura 6. Repetición de frase.....	42
Figura 7. I Can't Fight This Feeling – Kevin Cronin.....	43
Figura 8. I Can't Make You Love Me – Mike Reid & Alan Shamblin's.....	43
Figura 9. Instrumentación, género y tempo “Flavio y Yo”.....	57
Figura 10. Melodía original primer coro “Flavio y Yo”.....	58
Figura 11. Subdivisión en semicorcheas “Flavio y Yo”.....	59
Figura 12. Outro instrumental “Flavio y Yo”.....	60
Figura 13. Voces, voicings, género, métrica “Sapphire”.....	66
Figura 14. Progresión armónica “Sapphire”.....	66
Figura 15. Dinámicas versos “Sapphire”.....	67
Figura 16. Dinámicas coro “Sapphire”.....	68
Figura 17. Progresión y dinámicas interludio “Sapphire”.....	69
Figura 18. Progresión y dinámicas puente “Sapphire”.....	69
Figura 19. Outro “Sapphire”.....	70
Figura 20. Género, métrica, tempo, progresión armónica “I wish”.....	75
Figura 21. “I wish” a capella.....	75
Figura 22. Melodía primer verso “I wish”.....	76
Figura 23. Melodía cambiada segundo verso “I wish”.....	76
Figura 24. Cambio de dinámicas segundo coro y outro “I wish”.....	77
Figura 25. Género, métrica, tempo, progresión armónica “La Santa”.....	81
Figura 26. Dinámicas y voces primer coro sin letra “La Santa”.....	82
Figura 27. Finales de frase armonizados “La Santa”.....	82
Figura 28. Outro, dinámicas y variaciones melódicas segundo coro “La Santa”.....	83

ÍNDICE DE TABLAS

TABLA I. Relación entre colores y notas musicales, Isaac Newton.....	10
TABLA II. Colores y notas musicales de Alexander Scriabin.....	11
TABLA III. Synesthetic Perceptions of Scriabin and Rimsky-Korsakov.....	12

INTRODUCCIÓN

¿Qué efecto producen los colores en el ser humano?, ¿Por qué algunos colores van asociados a un sentimiento específico?.

En el arte, el color es uno de los recursos más utilizados, y en algunos casos indispensable. Actualmente se puede encontrar el uso del color en artes visuales, plásticas, culinarias, pictóricas y danzísticas. En la música a lo largo de la historia, cognotados compositores como Alexander Scriabin, Franz Liszt y Oliver Massiaen, han desarrollado composiciones a partir de su sinestesia, en donde asocian los colores con la música. Por esta razón, nace la iniciativa de emplear el color como recurso dentro de la creación de una composición musical, para resaltar y dar más valor a esta herramienta que ha estado a disposición de los músicos, pero que no se ha utilizado en total magnitud.

El presente trabajo tiene como objetivo general componer la letra de cuatro temas musicales a partir de elementos de songwriting, y conceptos y características de los colores: amarillo, azul, negro y blanco, según el libro *Psicología del Color* de Eva Heller, utilizando la sinestesia: música – color. La investigación enmarca los contenidos dados de la siguiente manera:

En el Capítulo 1 se utiliza la metodología anítica/sintética, porque se investiga y conceptualiza la sinestesia y cómo está vinculada con la ciencia. En este sentido se determina la relación música – color y se remarca la importancia de los tipos de sinestesia. Además, con apoyo de la metodología documental, a partir de los conceptos y características de los colores dentro del libro *Psicología del Color*, se menciona cómo afecta el color a las emociones del ser humano y su significado universal, para con esta información analizar los sentimientos y emociones de los colores seleccionados: amarillo, azul, negro y blanco.

La misma metodología se utiliza dentro del Capítulo 2, en donde se define qué es composición y se investigan las bases teóricas como: sus elementos, componentes, y estructura de la canción. También, se define al cantautor, sus métodos de composición, y los recursos literarios importantes que usa dentro de la composición de letras, como las figuras retóricas y la rima. Para de esta manera proceder a la composición correcta de la letra, usando técnicas como la escritura ligada a los sentidos y la idea *Spotlight*.

Finalmente, en base a la metodología descriptiva, en el Capítulo 3 se describe el proceso detrás de la composición de la letra de cada color con respecto a lo investigado. Y también, se mencionan las consideraciones melódicas y armónicas que se tomaron en cuenta referente a la musicalización de los cuatro temas compuestos, como instrumentación y tonalidad. Este trabajo de investigación también está diseñado a partir de la metodología cualitativa, cuya característica principal es que se conduce en ambientes naturales y no se fundamenta en la estadística. Esta tiene un proceso inductivo y no posee una secuencia lineal, porque la forma de realizar la investigación es única, si alguien más decide investigar del mismo tema, sus recursos y procesos serán distintos.

Este trabajo de investigación habla de cómo los colores afectan las emociones, la perspectiva y la creatividad, y cómo a partir de este concepto se puede componer un tema musical. El mismo que contribuirá a incrementar la composición musical inédita como artistas ecuatorianos, para innovar el contenido musical gracias a la utilización de nuevos recursos y proponer un producto musical diferente.

El resultado principal de este trabajo de investigación se evidenció mediante la interpretación de un repertorio de cuatro temas musicales originales en un recital final.

Capítulo 1: El color que escuchas

1.1 Sinestesia

1.1.1 ¿Qué es la sinestesia?

La Real Academia Española define a la sinestesia como: “unión de dos imágenes o sensaciones procedentes de diferentes dominios sensoriales, como en soledad sonora o en verde chillón” (RAE, 2019). En otras palabras, la sinestesia es la reacción a un estímulo de un sentido que de alguna manera se ve reflejada en otro sentido y que permite que esas dos sensaciones se fusionen y sean válidas para describir algo (Callejas & Lupiañez, 2018). La palabra sinestesia proviene del término griego *aisthesis*, que significa “percepción unida” (Hochel, 2006, p.3).

Para entender a la sinestesia de mejor manera se puede explicar que un individuo considerado “sinésteta” percibe la estimulación de un sentido, como por ejemplo el oído, y lo asocia con la vista. Esto lleva al “sinésteta” a experimentar una “transducción”, que involucra cierta información recogida a lo largo de su vida, como números, grafemas, colores, caras humanas, días de la semana, etc, transformando su percepción de las cosas en una experiencia sensorial inusual. Esto quiere decir que, por ejemplo, el sujeto “sinésteta” puede escuchar música (oído) y relacionarlo con un color (vista) y así cambiar su percepción (Hochel, 2006, p.3).

En el proceso de la percepción humana existe un estímulo y una respuesta. El receptor recibe ese estímulo por el sistema nervioso, e inmediatamente hay una respuesta, pero, cuando se habla de sinestesia en el proceso entran a formar parte otros sentidos que no pertenecen al estímulo (Alfayate de la Iglesia, 2013, p.5).

1.1.2 La sinestesia y la ciencia

Para la neurociencia la sinestesia es un modo inusual de percepción en el que automáticamente se relacionan varias cualidades sensoriales entre sí por la falta de una estimulación adecuada (de Córdoba & Riccò, 2014, p.27). Dentro

de la semántica de la sinestesia existen preguntas acerca de su propia naturaleza. La sinestesia se basa en una consistencia a través del tiempo. Esto quiere decir que los patrones del individuo sinésteta pueden datar desde su infancia y permanecer intactos durante largos periodos de tiempo (de Córdoba & Riccò, 2014, p.25 - 26). Pero, antes de estudiar a profundidad la sinestesia, la ciencia afirmaba que la sinestesia no se basaba en fenómenos reales, sino que eran simples asociaciones aprendidas a lo largo de la vida (Callejas & Lupiañez, 2018). Aún así, para muchos investigadores es difícil considerar a la “consistencia” de tales patrones y asociaciones como característica definitoria de la sinestesia. (de Córdoba & Riccò, 2014, p.27).

La neurociencia es precavida al momento de definir cuál es la rama que estudia propiamente la sinestesia. La neurofisiología estudia el funcionamiento del sistema nervioso, mientras que la neurología por otro lado, se especializa en los desórdenes del sistema nervioso. Si se dice que la sinestesia es “neurológica” se estaría sugiriendo que es un desorden. Poner a la sinestesia entre una definición de acuerdo a un estudio estricto a diferencia de uno más permisivo y amplio es un dilema, ya que pueden pasar desapercibidos elementos importantes y se puede perder de vista el objetivo. No hay manera de saber cuál de las dos opciones puede llevar a la respuesta con más veracidad, así que los investigadores han optado por centrarse en las variantes más comunes de la sinestesia que son los colores, letras y números (de Córdoba & Riccò, 2014, p.29).

Nuun y Hubbard (citado por Córdoba y Riccò, 2014, p.27) aseguran que en el campo de la neurociencia gracias a la neuroimagen, se han encontrado correlaciones entre la sinestesia y la actividad neural en las regiones del cerebro que manejan la percepción. Además, Muggleton (citado por Córdoba y Riccò, 2014, p.27) afirma que también es posible inducir la sinestesia con la aplicación de pulsos magnéticos en el cráneo. Esto se llama “estimulación magnética transcranial” que es un método que se sabe que afecta a la actividad neural de las regiones corticales cercadas.

Gustav Theodore Fechner fue el primer investigador en realizar una encuesta a 73 personas, tanto hombres como mujeres, acerca de las

asociaciones de colores con vocales, probando nada más que son “intuiciones cotidianas” (Jewanski, Simner, Day, Rothen, & Ward, 2019). “Las sensaciones sinestésicas son de carácter perceptual y no basadas en memoria”, afirman también (Ramachandran & Hubbard, 2001, p.979), apoyando esta teoría. Además, investigadores reconocen que dentro del estudio de la sinestesia existen limitaciones y que por razones prácticas se han tenido que detener la continuación de estudio en individuos con sinestias inducidas por estados emocionales o dolor, así como también afirman que existe un pequeño número de individuos que desarrollan sinestesia de manera repentina por haber sufrido agresiones cerebrales o padecido de una enfermedad (de Córdoba & Riccò, 2014, p.26).

Normalmente la sinestesia se relaciona de un estímulo que no pertenece a otro, y proviene directamente de una estimulación sensorial: (vista) colores, formas o personas, (olfato) olores o edores, (gusto) sabores, (tacto) texturas, temperaturas o dolor físico, y (oído) sonidos o ruido. La persona sinestésica experimenta más de un tipo de estímulo de manera directa o solo con imaginarlo. Sistemáticamente la percepción sinestésica podría depender de un nivel bajo del estímulo inductor, como por ejemplo en la sinestesia visual - auditiva, en donde la oscuridad o claridad de un color depende de la intensidad del tono, nota o sonido inductor (de Córdoba & Riccò, 2014, p.27).

En la sinestesia un inductor puede provenir de aprendizajes a lo largo de la vida. Las investigaciones del origen de la sinestesia provienen en su mayoría desde experiencias de la infancia, como por ejemplo la sinestesia grafema-color (de Córdoba & Riccò, 2014, p.27). Por esta razón la experiencia sinestésica varía. La sinestesia puede ser inducida por un estímulo sensorial: físico y externo, o también por la imaginación o concepción de dicho estímulo, pero la afirmación más constante a lo largo de la investigación es que hay un factor en común: la “inducción de cualidades sensoriales”, la cual sirve como propiedad para definir a la sinestesia. Cabe recalcar que dentro de esta “inducción sensorial” no entrarían respuestas como las emociones o las personificaciones (de Córdoba & Riccò, 2014, p.28).

A pesar de dos décadas dedicadas al estudio de la sinestesia, esta sigue sin tener respuestas a factores fundamentales, pero no se debe limitar o restringir a los extremos lo que puede o no ser la sinestesia (de Córdoba & Riccò, 2014). Incluso para muchas personas que no han tenido ninguna experiencia sinestésica en su vida, la idea de ponerle color a la música parece algo muy comprensible (Karwoski & Odbert, 1938, p.8). “En el fondo nadie considera absurdo que los sonidos tengan color, que las nubes huelan o que se pueda hablar con los objetos” (de Córdoba & Ricco, 2014). La sinestesia se acerca a la realidad secreta que vive en el pensamiento y que sobresale.

1.1.3 Tipos de sinestesia

Los investigadores Bleuler y Lehmann realizaron un estudio de la sinestesia a 596 personas, pero un caso en particular resaltó de entre los participantes. Para un estudiante de medicina de 23 años, todas las percepciones de sus sentidos se relacionaron con el color. Su sensación de color fue evocada por números y patrones geométricos: un triángulo era plata brillante; los círculos amarillos y una línea ondulada representaba un color oscuro. Letras y palabras evocaban color de acuerdo con el sonido en que eran pronunciadas, salvo con pequeñas variaciones en la pronunciación, que causaba un sombreado específico en cada color. Además, cada idioma tenía un color distinto: el inglés era marrón claro; el alemán era verde, el francés era marrón oscuro; el italiano desprendía el color azul y el griego antiguo evocaba el amarillo. También, el sujeto sinésteta podía percibir colores en los olores: el olor a vinagre era rojo; el de amoníaco era blanco y el olor a vainilla era lila claro, y dichos colores cambiaron cuando el sujeto sufrió de un resfriado común. Su sentido del gusto también se vio asociado con los colores: el sabor amargo era marrón oscuro; el sabor dulce era rojo y curiosamente la vainilla sabía al mismo color que su olor, el lila claro (Peacock, 2016).

Muchas personas afirman ser sinestésicas a partir de recuerdos e información de sus sentidos que datan desde su infancia de una forma específica. Estas personas poseen una sinestesia “vívica”, genuina o auténtica

(de Córdoba & Riccò, 2014, p.26). “Las percepciones sinestésicas son automáticas e involuntarias. La persona que tiene estas experiencias no puede reprimirlas. Simplemente ocurren.” (Callejas & Lupiañez, 2018). Estas se representarán de forma más o menos vívida dependiendo del grado de concentración de tales percepciones. Existen diferentes tipos de sinestesia, y en esta investigación se mencionarán las dos más comunes.

1.1.3.1 Sinestesia Grafema – Color

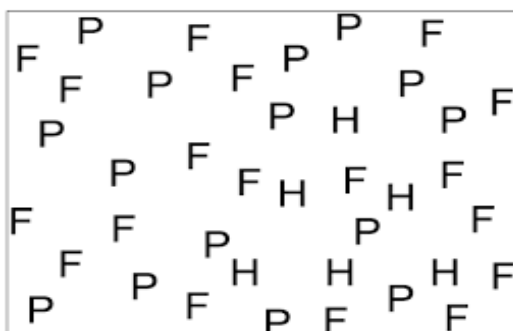
Se refiere a que, las letras o números impresos acromáticamente pueden tener colores únicos y son proyectados de cierta forma, por ejemplo la letra ‘a’ de color rojo, la ‘c’ de color rosa y la ‘b’ de color verde (de Córdoba & Ricco, 2014, p.26). La manera de percibir letras y números como si estuvieran escritos en un color específico define a los sinestésicos grafema-color. No todos los sinestésicos que experimentan grafema – color perciben los colores de la misma forma. Algunos de ellos pueden ver el color como algo que flota dentro del campo visual; otros ven el color como un aura que rodea las letras o palabras, y otros simplemente lo ven dentro de su mente. También, los sinestésicos grafema – color, afirman haber aprendido a leer y escribir utilizando métodos en donde se asocian colores a las letras, pero, ya que la sinestesia es un “fenómeno estable en el tiempo”, esto lo excluye de las asociaciones de memoria, y varios estudios realizados a lo largo de las décadas han demostrado que dichas asociaciones no son la razón que genera esta experiencia (Callejas & Lupiañez, 2018).

A diferencia de los no sinéstetas, existe constancia en los colores percibidos por los sinéstetas grafema – color. Las percepciones de los sinéstetas son idiosincráticas, es decir únicas. Aunque, el hecho de que un sinésteta perciba colores dentro de un conjunto de letras y números, y, a su vez, esto permanezca como una “constante en el tiempo”, no necesariamente significa que será igual para otro sinésteta que también ve colores en las letras y números (Callejas & Lupiañez, 2018).

Los investigadores Ramachandran y Hubbard realizaron el siguiente experimento: en la figura a continuación, se pueden observar las letras H, F, y P

escritas en negro sobre un fondo blanco. A simple vista parecen solamente un montón de letras puestas al azar:

Figura 1. Grafema 1

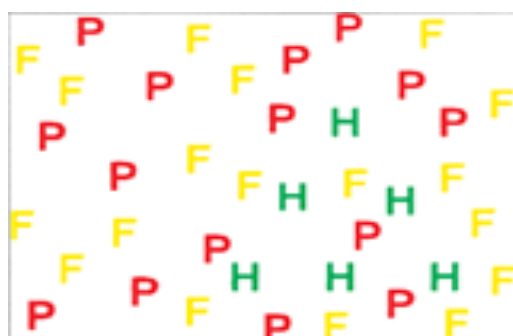


Tomado de: Psychophysical investigations into the neural basis of synesthesia. (2001)

Reproducido por: Salinas, M. (2020)

Pero, en realidad existe una matriz de H's que forman un triángulo en la parte inferior derecha. Las personas no sinéستetas no detectaron el triángulo con facilidad, mientras que el individuo sinéستeta estudiado lo detectó muy fácilmente. El sinéستeta vio las H's de color verde, las F's de color amarillo, y las P's de color rojo casi inmediatamente (Ramachandran & Hubbard, 2001) como en la figura que se observa a continuación:

Figura 2. Grafema 2



Tomado de: http://www.perceptnet.com/img/figuras/fig2_perc1005.gif

Reproducido por: Salinas, M. (2020)

Ramachandran y Hubbard demostraron que: las personas no sinéستetas, solo reconocen la forma "oculta" del triángulo de H's si esta a su vez está escrita en un color que sobresale y mediante el uso de otras dos letras diferentes que están asociadas con otros dos colores diferentes. Es decir, si el conjunto de

letras están coloreadas desde un principio, es más fácil y rápido reconocer la forma oculta. Para los sinéstetas este no es el caso en lo absoluto; los participantes sinestésicos advertían la forma oculta mucho antes (Ramachandran & Hubbard, 2001, p.981).

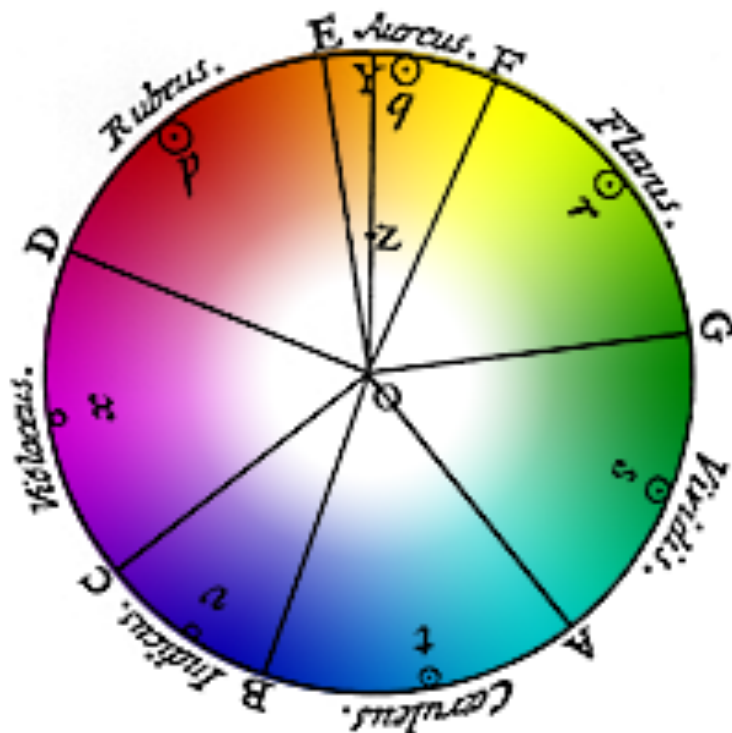
Las percepciones dentro de la sinestesia son memorables. Las personas sinestésicas recuerdan un número de teléfono o el nombre de una persona, pero, ya que su percepción cambia, es muy probable que recuerden la percepción secundaria que es aquella que provoca la “sensación sinestésica”. Así, puede ser que no recuerden el número de teléfono, ni el nombre de una persona, pero saben que el número empezaba por azul, y que el nombre era verde (Callejas & Lupiañez, 2018)

1.1.3.2 Sinestesia Música – Color

“La experiencia subjetiva de color es la percepción sinestésica más común y puede ser evocada por música” (Callejas & Lupiañez, 2018). Hasta el momento se han documentado varios casos relacionados a la sinestesia y a las diferentes combinaciones de la misma, que son posibles entre los sentidos, Para los sinéstetas auditivo – color, es muy frecuente ver o relacionar colores con sonidos o notas musicales.

Algunos compositores han sugerido la combinación de música y color y han asignado colores a las tonalidades. Las más frecuentes son: amarillo (Dmaj), rojo (Gmaj), azul (Bbmaj), verde (Fmaj), blanco (Cmaj), y negro (Cm) (Heller, 2004, p.86). Pero, Isaac Newton fue el primero en relacionar las siete notas musicales (C, D, E, F, G, A, B) con los colores del prisma (Pérez & Gilabert, 2010), la cual se ordena según el círculo de quintas, como muestra la figura 3 y la TABLA I:

Figura 3. Círculo de colores y notas musicales Isaac Newton



Tomado de: Color y música: relaciones físicas entre tonos de color y notas musicales. (2010)

Reproducido por: Salinas M. (2020)

TABLA I

Relación entre colores y notas musicales. Isaac Newton.

Colores	Notas musicales
Red	D (Re)
Orange	E (Mi)
Yellow	F (Fa)
Green	G (Sol)
Blue	A (La)
Indigo	B (Si)
Violet	C (Do)

Tomado de: Color y música: relaciones físicas entre tonos de color y notas musicales. (2010)

Reproducido por: Salinas M. (2020)

El compositor Alexander Scriabin era un sinésteta auditivo – color. Los sonidos, palabras y música dentro de su percepción evocaban colores (Pérez & Gilabert, 2010). La creatividad de Scriabin, que combina al pensamiento

científico y la fantasía, une las funciones básicas de los sentidos con las diferentes artes y considera que existe una afinidad entre oír y ver (Jorge Vanacloy, y otros, 2001). Su sistema de colores y notas fue basado en el de Isaac Newton (Pérez & Gilabert, 2010), como muestra la TABLA II:

TABLA II: Colores y notas musicales de Alexander Scriabin

Alexander Scriabin	
Colores	Notas musicales
Red	C (Do)
Orange	G (Sol)
Yellow	D (Re)
Green	A (La)
Cyan	E (Mi)
Indigo	B (Si)
Violet	F# (Fa#)

Tomado de: Color y música: relaciones físicas entre tonos de color y notas musicales. (2010)

Reproducido por: Salinas M. (2020)

Dado a que Scriabin era un compositor sinésteta, implementó en su sinfonía de color *Prometeo* la creencia de que, al integrar luz coloreada dentro de una obra musical, esta actuaría como un resonador psicológico poderoso para el oyente (Peacock, 2016, p.483). Scriabin creía firmemente que los colores literalmente, podían ser parte de una composición musical (Peacock, 2016, p.484).

En las investigaciones de Sabaneev, este concluyó que, en muchos de sus sujetos de estudio, los colores en respuesta a armonías simples son casi puros o claros. Pero, la respuesta a las teclas bemoles está conectada con colores brillantes y metálicos, también, cuanto más compleja es la tonalidad, más complejo es el color que evoca (Peacock, 2016, p.493).

Para Scriabin y Rimsky-Korsakov esto fue completamente cierto, los dos compositores percibieron colores oscuros en tonalidades con notación bemol, como se puede observar fácilmente en la siguiente tabla:

TABLA III

Synesthetic Perceptions of Scriabin and Rimsky-Korsakov

Major Tonality	Scriabin	Rimsky-Korsakov
C	Red	White
G	Orange	Indefinite brown–green
D	Yellow	Yellow
A	Green	Rosy
E	Light blue	Blue, with glitter
B	Whitish-blue	Dark blue, steel
F-sharp	Blue, saturated	Indefinite gray–green
D-flat	Violet	Dark brown, metallic
A-flat	Purple	Gray–violet
E-flat	Dark, steel–blue	Dark gray–blue
B-flat	Blue–gray, metallic	Dark gray–blue
F	Red, dark	Green

Tomado de: Synesthetic Perception: Alexander Scriabin's Color Hearing (2016)

Reproducido por: Salinas M. (2020)

Las propuestas de la relación entre notas musicales y color de Newton y Scriabin no han podido ser justificadas científicamente, puesto que no se ha podido comprobar si existe una relación científica entre colores y notas musicales. (Pérez & Gilabert, 2010). Y también porque las investigaciones científicas se han quedado cortas en el desarrollo sistemático de la sinestesia música – color (Karwoski & Odbert, 1938, p.7). A pesar de eso han existido varios estudios dentro de este campo.

Algunos investigadores están en busca de una teoría que explique la incidencia de sinestesia en los artistas. Es verdad que los artistas poseen más capacidad creativa. Ellos son capaces de hacer conexiones cerebrales que facilitan la asociación de conceptos e ideas o cualquier tipo de información, a diferencia de las personas que no son artísticas y que no tienen acceso a dichas conexiones. Sin embargo, no existen estudios que puedan afirmar que existen más sinestésicos entre los artistas o que los sinestésicos desarrollen tendencias artísticas (Callejas & Lupiañez, 2018), aunque la sinestesia música – color se da con mayor frecuencia en personas con talento artístico (Karwoski & Odbert, 1938).

Los datos recopilados de muchos estudios muestran los siguientes patrones en la sinestesia auditivo – color:

- Los colores son más claros o tienen más brillo mientras más agudo sea el tono o mientras haya una aceleración del tempo.
- Los colores que tienen relación se asocian con instrumentos de diferentes timbres.
- Algunos colores son específicos para los “estados de ánimo” de la música.
- Los fotismos “percepción de color” dentro del campo visual se relacionan con aumento de volumen o altura de tono (Peacock, 2016, p.489).

1.1.3.2.1 Tipos de sinestesia música – color

Sinestesia basada en estilos de composición

Se debe a la asociación de colores en composiciones específicas y sus diferentes estilos.

Los investigadores Stephen Palmer, Karen B. Schloss, Zoe Xu y Lilia R. Prado-León de la Universidad de Berkeley realizaron un estudio a personas de nacionalidad estadounidense y mexicana: 100 hombres y 100 mujeres de las ciudades de San Francisco y Guadalajara, en donde fueron presentados con 18 selecciones de piezas clásicas de Bach, Mozart y Brahms que diferían en tempo, tonalidad y ritmo. Después se les dio 37 colores y se les pidió asignar cinco a cada pieza musical escuchada; a la par de esto, los participantes calificaron cada obra en una escala de alegre a angustiado, de vivo a melancólico y de tranquilo a enojado. Al finalizar, los investigadores encontraron que los resultados coincidían casi a la perfección ya que el grupo de personas asignó los mismos colores a las mismas obras. En ambas culturas, la música con tempo más rápido en tonalidad mayor resultó en opciones de colores más claros. Los participantes asociaron las piezas alegres, y de tempo rápido con colores vibrantes, claros y cálidos, mientras que en la música con tempo lento y en tonalidad menor, resultó de manera opuesta. Los participantes asociaron las piezas tristes con opciones de colores más oscuros y fríos, a diferencia de los colores más vibrantes y rojos que fueron asociados con las piezas de carácter dinámico y agresivo (Palmer, Schloss, & Prado León , 2013).

Un pianista sinésteta muy famoso afirmó que su sinestesia es tan vívida que puede ver colores evocados por la música al momento de tocar un concierto, y, que dichos colores afectan su interpretación del mismo dependiendo si es café, azul o verde. En un estudio, un individuo sinésteta aseguró que, dentro de su percepción la música de Chopin era luminosa y la de Wagner amarilla y verde. Los temas de Gounod evocaban el color violeta y azul y las obras de Beethoven eran de color negro (Peacock, 2016, p.490).

Sinestesia basada en timbre

Conecta colores con instrumentos musicales y su timbre. En esta existe un patrón de asociación interpuesta común, por ejemplo, el color escarlata es emocionante y durante la historia ha sido usado en la realeza y en desfiles. Las trompetas también están relacionadas con la realeza y en bandas musicales que amenizan desfiles. Es así como las trompetas y el color escarlata evocan emociones parecidas y son percibidas como análogas, es decir que tienen la misma función, pero un origen distinto (Peacock, 2016, P.491).

Krohn (citado por Peacock, 2016, p.486) comenta que una de las primeras referencias de la sinestesia auditivo - color fue en el libro *Zur Farben*, "Teoría de los colores" de Goethe Lehre en 1810. Goethe habla de un caso de estudio en donde un sinésteta percibía colores al escuchar sonidos y en donde cada instrumento evocaba colores específicos, y los colores que evocaban especialmente las notas altas eran muy vívidos. También en 1855, el compositor Joachim Raff afirmó que su percepción de colores se daba a partir de algunos instrumentos. Para Raff, el sonido del oboe era amarillo, y a veces verde; el flageolet era gris; el sonido de la flauta daba la sensación de un azul intenso; la trompeta evocaba el color escarlata y el corno francés era de color morado.

Leonid Sabaneev (citado por Peacock 2016, p.491) afirma que "existe una correlación definitiva entre el talento para la orquestación y la posesión de una asociación de color y sonido." Sabaneev enumeró a compositores quienes percibían fuertes asociaciones entre color y sonido como Wagner, Scriabin, Rimsky-Korsakov, Liszt, Chopin y Debussy. También enumeró a los que no poseían esta capacidad como Rachmaninov, Brahms y Medtner. Sin embargo,

no existe una prueba científica de que el primer grupo de compositores asociaban color con sonido, y muchos músicos profesionales hoy en día no estarían de acuerdo con que Chopin haya sido un orquestador más hábil que Brahms. Por otro lado, Schoenberg, un experto orquestador en la historia de la música que fue excluido de ambas listas consideraba que el color era el atributo principal del sonido, mientras que el tono era el secundario.

Sinestesia basada en tono

La asociación de color con tonos específicos es un tipo de sinestesia muy común. La naturaleza del oído absoluto y los estudios realizados en este tema han determinado que, para adquirir una mejor capacidad para nombrar tonos específicos al escucharlos, es mejor prestar atención al sonido individual de las notas en lugar a la relación entre ellas (Peacock, 2016, p.491).

Muchas personas consideran que los sonidos altos se perciben como más brillantes, y que los sonidos bajos se relacionan con colores más oscuros (Peacock, 2016, p.491). También es cierto que los grandes compositores de ópera establecen escenas claras en registros altos y escenas oscuras en registros bajos. Esta tendencia también es evidente hoy en día en la música que acompaña al cine y televisión (Peacock, 2016, p.492).

Es difícil determinar el aparente acuerdo general de dichas asociaciones, así como saber si dentro de esta similitud percibida de colores oscuros y registros bajos, o colores brillantes y registros altos, existe algún proceso fisiológico. Puede ser que tal vez los compositores y su público están acostumbrados a estas asociaciones convencionales, pero, dado que los niños están menos acostumbrados a lo convencional, se realizó un estudio a 995 niños de primaria, en donde solamente usaron frecuencias de tonos puros como estímulos y concluyeron que: durante las frecuencias de tono más altas, el amarillo y el verde fueron elegidos como predominantes, en frecuencias de tonos medios ocurrió la relación del rojo y naranja, y seleccionaron el color azul y violeta en respuesta a la menor frecuencia de sonido. A pesar de su corta edad, los resultados se ajustan a lo que un sujeto adulto asociaría normalmente (Peacock, 2016, p.492).

Sinestesia basada en tonalidades

En donde los colores y tonalidades específicas son análogos. Es decir que tienen la misma función, pero un origen distinto.

El compositor estadounidense Edward MacDowell consideró que las tonalidades estaban coloreadas. El compositor y matemático André Grétry, asignó colores a las teclas del piano en su libro *Memorias o Essais sur la Musique* en 1789. De acuerdo con el crítico de música Philip Hale, el poeta y músico C. F. D. Shubart dijo que la tonalidad de (Em) es como "una doncella vestida de blanco con un lazo rojo - rosa en el pecho" (Peacock, 2016, p.492). Y aunque no hay evidencia de que Beethoven asociaba colores con música, él se refería a su boceto escrito en (Bm) como "la tonalidad negra".

Scriabin, consideró que la tonalidad de (F#) es de un azul saturado brillante, a diferencia de Rimsky-Korsakov que percibió esa tonalidad como un color gris verdoso indefinido. Y Serge Koussevitsky afirmó que "Rimsky-Korsakoff y muchos de nosotros en Rusia hemos sentido la conexión entre el color y las sonoridades. Toda la luz del sol es (Cmaj) y los colores fríos son menores. ¡Y, (F#) es decididamente rojo - fresa!" (Peacock, 2016, p.493).

Cada sinésteta cree que hay un sistema particular de correspondencia y asociación que se da de forma natural para cada uno de ellos. Por eso, no existe una respuesta verdadera cuando se habla del "color correcto" dentro de las asociaciones y percepciones sinestésicas. En un escrito de la revista *Medical Opinion and Review*, el entrevistador Nicolas Slonimsky preguntó a cinco doctores cuál es el color de (Cmaj), a lo que cuatro de los cinco doctores respondieron "blanco", el quinto doctor no estuvo de acuerdo con los demás porque él era violinista. Muchos músicos creen que (Cmaj) es blanco gracias a que esa tonalidad se representa en las teclas blancas del piano. Slonimsky dijo que la tonalidad de (Fmaj) está naturalmente asociada con colores oscuros porque esa tonalidad se toca en las teclas negras del piano. Sin embargo, (Gb) sugiere un tono plateado porque los bemoles escritos en papel son menos notables que los sostenidos, y dado el caso dicha tonalidad implica colores más claros. Los intentos de resolver el problema del color "correcto" y la asociación de teclas no han tenido éxito (Peacock, 2016, p.493).

1.2 El arte y la sinestesia

“El arte es un campo que puede tolerar muchas excepciones a sus reglas” (Karwoski & Odbert, 1938, p.8). Un crítico muy conocido calificó a una obra del famoso pintor Turner como irreal, aclamando que nunca había visto puestas de sol pintadas así. La respuesta a esta crítica fue “¿no te gustaría poder hacerlo?”. Ningún ser humano en el mundo percibe los estímulos externos de la misma forma, así que no debe esperarse una correlación absoluta entre las impresiones individuales y el mundo físico. Generalmente las percepciones del artista son versiones refinadas de procesos que se encuentran en individuos comunes (Peacock, 2016, p.485). “Aquellos que logran comunicar ideas de importancia universal se denominan grandes artistas” (Peacock, 2016, p.485).

1.2.1 Compositores con sinestesia

Toda obra de arte puede catalogarse como una declaración de las ideas de un artista expresadas en su propio lenguaje. Así como Scriabin y su asociación de tonalidades con colores en su obra *Prometeo*, que refleja su propia sinestesia y percepción personal (Peacock, 2016, p.485). “*Prometeo: The Poem of Fire*” fue un espectáculo que nació directamente desde la sinestesia de Scriabin, que consistió en una proyección de luces de colores en donde cada luz pertenecía a un acorde específico. Scriabin usó un instrumento parecido al piano que en lugar de sonido emitía luces (Beek, 2018).

El compositor Sabaneev declaró que, “Cuanto más compleja es la tonalidad, cuanto más complejo y fantástico es el color asociado con ella”. Dicha declaración resultó también cierta para Scriabin y Rimsky-Korsakov, ya que ambos compositores concuerdan que la tonalidad de (Dmaj) corresponde al color amarillo. Sabaneev también comentó que la música que contenía una sección de metales, como la de Bach y Handel, para su percepción, evocaba el color amarillo. Es posible que la asociación conjunta de estos tres compositores sea el resultado de una vinculación subconsciente hacia el color del latón. Si este fuese el caso, los compositores asociarían el color amarillo con obras tocadas por trompetas y cuernos (Peacock, 2016, p.493).

El compositor Oliver Massiaen fue uno de los compositores más coloridos de su época. Massiaen describía su capacidad sensorial como algo que podía ver únicamente en su mente, cada vez que escuchaba un sonido. Franz Liszt, otro compositor sinésteta, al momento de dar direcciones a sus músicos para lograr un sonido específico y hacerles entender cómo tenía que sonar alguna sección, tenía expresiones como: “Un poco más azulado por favor!, este tono lo requiere!” y el compositor húngaro György Ligeti afirmaba que los acordes mayores eran rojos y rosados, y los acordes menores estaban entre el verde y el marrón. También experimentaba la sinestesia grafema-color, viendo colores en los números (Beek, 2018).

Uno de los rasgos más comunes de la sinestesia es que esta varía gradualmente. Existe un punto de vista dualista en el que la mayoría de los estudios realizados acerca de la sinestesia, hablan de que todo lo que no sea sinestesia vívida en sí, no es sinestesia. Esto quiere decir que no puede haber un individuo que se haga llamar “ligeramente sinestésico”; o se es sinestésico o no (de Córdoba & Riccò, 2014, p.30).

Los sinestésicos afirman que no entenderían un mundo sin colores y sin su forma única de percibir lo que los rodea (Callejas & Lupiañez, 2018).

1.3 Color

1.3.1 Características y conceptos

La ciencia define al color como una fusión de la luz. En el siglo XVII el físico matemático Isaac Newton demostró que la luz solar contiene los colores del arcoíris. Hizo que un rayo de sol entrara por un hueco de una cortina en un cuarto oscuro, y colocó un prisma de cristal por donde pasara el rayo. Al salir por el otro lado, el rayo de luz de sol quedó desintegrado en siete colores: rojo, naranja, amarillo, verde, azul, indigo y violeta. Cada uno de estos colores puede ser distinguido por el ojo humano dependiendo del espectro visible que se denomina a la gama de longitudes de onda de energía que irradia el color. Estas longitudes de onda se miden en nanómetros que miden una milmillonésima de

un metro. Los colores son diferentes debido a las diferencias de longitudes de onda (Zelanski & Fisher, 2001, p.13). “Asociamos colores a las distancias porque los colores cambian con la distancia” (Heller, 2004, p.24). Por ejemplo, el color rojo está comprendido entre 625 y 740 nanómetros, y es el color con longitud de onda más larga en todo el espectro visible; de esta manera el ser humano percibe el color (Zelanski & Fisher, 2001, p.13).

“El color es biológico por así decirlo. El color es vivo, todo él torna vivas las cosas. En la naturaleza como en el arte todo es forma y color” (Jorge Vanacloy, y otros, 2001, p.6). El color es una de las herramientas más poderosas que posee el artista. El color afecta las emociones a un nivel superior y también las manifiesta, de lo sutil a lo increíble, y del placer a la desesperación. El color ha sido utilizado desde el principio de la historia del arte, bañando la percepción visual del ser humano con sensaciones infinitas y causando respuestas intensas (Zelanski & Fisher, 2001).

Durante mucho tiempo en el teatro y la ópera se han utilizado los colores para crear un ambiente alrededor de una composición musical. También, el descubrimiento de imágenes de color en movimiento aumentó de forma impresionante las instalaciones para la visualización del color en la música, el cine y la televisión (Karwoski & Odbert, 1938, p.7).

Por otro lado, los colores han sido utilizados en la vida cotidiana para que las personas puedan captar la información a su alrededor más fácilmente, “Las señales de tránsito consisten en símbolos o letras de color negro sobre un fondo de color amarillo, porque la escritura negra sobre un fondo amarillo es la que mejor se distingue desde lejos (Heller, 2004, p.90). Los ejecutivos añaden color a los gráficos y diagramas para poder diferenciar los factores que analizan. Y los médicos asignan colores a las imágenes de resonancia magnética para facilitar la localización de tumores (Zelanski & Fisher, 2001, p.12).

Los colores crean un ambiente agradable o desagradable en los espacios. El color se ha convertido en un instrumento que con el paso del tiempo ha cambiado la percepción del ser humano y su comportamiento (Castañeda, 2005, p.10).

El significado del color puede variar de acuerdo al contexto o a la necesidad, lo que a su vez juega a su favor y en contra, y puede ser positivo o negativo. A veces lo que se quiere representar no tiene relación con el color que se imparte. Por ejemplo el color rojo simboliza la guerra por ser el color de la sangre, pero, también es usado por grandes marcas como Coca Cola y Ferrari y en bastantes escudos y banderas en donde es visto como el color de la fortaleza, la juventud y la vida (Castañeda, 2005, p.11).

El color es un elemento muy poderoso y sus posibilidades son ilimitadas. Durante mucho tiempo la ciencia ha intentado comprender el modo en que los humanos interactúan con los colores, y muchas teorías de quienes estudian la fisiología de la visión, la anatomía y la física de la luz se han quedado estancadas en meras hipótesis. Los psicólogos han intentado estudiar cómo los colores afectan las emociones y la salud, pero los resultados siempre son inestables, ya que los sujetos de estudio difieren en sus respuestas y reacciones. Así mismo, los historiadores de arte analizan cómo el color fue empleado en diferentes lugares y épocas, intentando determinar de qué modo afecta el color a factores como equilibrio, contraste y conciencia espacial. Pero en el arte, el color es una herramienta para expresar emociones. Los artistas exploran los colores con el objetivo de aprovechar su potencial por medio de la experiencia, porque más allá del intelecto, el artista opera casi intuitivamente, manteniendo alerta todos sus sentidos para de esta manera descubrir la realidad detrás del color (Zelanski & Fisher, 2001, p.12).

1.3.2 Psicología del color

“Está universalmente reconocido que los colores afectan a nuestras emociones” (Zelanski & Fisher, 2001, p.35).

Artistas, diseñadores gráficos, terapeutas, arquitectos de interiores y modistos trabajan con colores y tienen muy claro el efecto que producen los colores en las personas y en el ambiente. Cada una de estas profesiones es distinta así como la selección de colores que eligen, pero, el efecto de los colores siempre será universal. “Colores y sentimientos no se combinan de manera

accidental, sus asociaciones no son cuestiones de gusto, sino experiencias universales profundamente enraizadas desde la infancia en nuestro lenguaje y pensamiento” (Heller, 2004, p.17).

Los colores actúan de manera diferente dependiendo de la ocasión, por ejemplo: el verde podría ser saludable o venenoso, el rojo brutal o erótico, y el amarillo puede ser hiriente o radiante; todo depende del contexto, ya que este es el criterio principal que determina si un color resulta correcto o falso, agradable o carente de gusto. Los colores están en todos los contextos posibles como la forma de vestir, los artículos de consumo diario, decoración y arte, y en despertar sentimientos positivos y negativos (Heller, 2004, p.18). Teniendo esto en cuenta, también hay que considerar que el efecto que los colores crean en los humanos sería distinto si en los colores interfieren leves diferencias cromáticas causadas por la luz (Zelanski & Fisher, 2001, p.35). La Psicología de los colores muestra que cada emoción está asociada con un color en la mente, entonces se puede decir que por ejemplo, en el arte musical cada canción tiene su propio color basado en la emoción que causa. “Los patrones suscitados por la música y el color convergen en los circuitos neuronales que registran la emoción” (Anwar, 2013).

La cromoterapia es un método de curación por medio de los colores, y ha existido durante miles de años, remontándose a las salas de color de los egipcios, los indúes y los chinos. Los pacientes se bañan bajo luces coloreadas o meditan en un color específico que se cree que es útil para estimular ciertas glándulas. El rojo estimula energías mentales y físicas, el naranja revitaliza los pulmones y el plexo solar, el amarillo estimula los nervios, y el verde tiene un efecto sedante y cura trastornos como las afecciones hepáticas (Zelanski & Fisher, 200, p.37).

Los psicólogos se basan en varios métodos para determinar de qué manera los colores influyen en el comportamiento de las personas y en su salud. Colores brillantes y cálidos favorecen a la actividad mental, y por esta razón se usan en escuelas o centros de aprendizaje. En cuanto a los colores fríos y saturados, estos producen un efecto sedante. Según un estudio del psicólogo Henner Ertel, el diseño interior que involucra los colores como el amarillo, el

verde, el naranja y el azul claro, tienen un efecto positivo, ya que en ambientes con este color, el cociente intelectual de niños y niñas se elevaba hasta doce puntos, a diferencia de que si los mismos niños tenían clases en ambientes con tonos blancos, negros y pardos, su cociente intelectual descendía. También descubrió que los mismos niños se mostraban sociables y alegres y menos hostiles e irritables dentro de un ambiente de color naranja (Zelanski & Fisher, 2001, p37).

Pero también en algunos centros de aprendizaje un efecto más sedante a veces es más acogedor. En otro estudio realizado por el pintor y profesor Harry Wohlfarth y la doctora Catherine Sam de la Universidad de Alberta, se cambiaron los colores de una habitación, en donde estudiaban 14 niños de ocho años que padecían de trastornos de conducta y minusvalías. Se eliminó la luz fluorescente blanca, el amarillo y el naranja de las paredes y estanterías, y se las reemplazó por una iluminación fluorescente de espectro total que sirve para simular la luz del día en habitaciones sin luz natural, y pintaron las estanterías y las paredes de color azul y pardo. En consecuencia, se redujo la conducta agresiva y la tensión sanguínea de cada niño regresó sus antiguos niveles. Pero este estudio es interesante porque este cambio ocurrió en niños videntes como no videntes, demostrando que las energías cromáticas afectan al ser humano en modos que superan y van más allá de la visión. Wohlfarth denomina a esto la “psicodinámica cromática”; los neurotransmisores del ojo envían información al cerebro cuando hay presencia de luz pero incluso en la ausencia de la vista ocurre lo mismo y esas conexiones producen la segregación de una hormona en el hipotálamo con efectos en el talante que se encarga de ejecutar una tarea como el nivel energético y la claridad mental (Zelanski & Fisher, 2001, p.37).

1.3.3 Introducción a los objetos de estudio

1.3.3.1 AMARILLO

Una investigación fisiológica reveló que bajo una iluminación que involucre los colores amarillo, rojo y naranja, el cuerpo humano segrega más

adrenalina e incrementa el ritmo de la respiración y la tensión sanguínea. Estos colores se los asocia con el calor y son considerados colores cálidos (Zelanski & Fisher, 2001, p.35).

Es uno de los colores primarios, es decir, que no nace de la mezcla de ningún color. Se lo relaciona con la luz, el sol y el oro, pero es poco apreciado ya que solo es el favorito del 6% de la población mundial. Esto se debe a que es un color muy inestable (Heller, 2004, p.85). El amarillo parece inseguro porque otros colores influyen en él. La mezcla más leve lo transforma sin poder recuperarse (Heller, 2004, p.89). El amarillo se vuelve naranja con una pizca de rojo y con una pizca de azul se vuelve verde. El amarillo depende mucho de las combinaciones, más que cualquier otro color. Es el color de la iluminación y el entendimiento, pero también de la traición y el desprecio. Es el color del optimismo, pero también del enojo, la envidia y la mentira. Así de contradictorio es el amarillo (Heller, 2004, p.85).

El amarillo es excéntrico; posee tensión e inspira explosión, insolencia, insistencia, agresión y locura. Es posesivo, activo, y se relaciona con lo masculino. Para el sentido del tacto es punzante, para el olfato picante, para el oído agudo, y penetrante y para el gusto resulta ácido (Jorge Vanacloy, y otros, 2001. p.6). “Ácido, refrescante y amargo, esas sensaciones del gusto se asocian al amarillo” (Heller, 2004, p.90).

“Todo el mundo sabe que el amarillo, el naranja y el rojo infunden y representan ideas de alegría y riqueza” dijo el pintor Eugène Delacroix (Heller, 2004, p.86). El ser humano asocia al color amarillo con el sol, desde experiencias tempranas. Simbólicamente el sol serena y anima. Las personas optimistas tienen un ánimo radiante. El amarillo es divertido y radiante como una sonrisa. Muchos compositores han asignado colores a las tonalidades. El compositor Alexander Scriabin asociaba a la tonalidad de D mayor con el color amarillo, y la llamaba “tonalidad radiante”. Los *smile buttons* son de color amarillo naturalmente. El amarillo sonríe e irradia alegría, es el color de la amabilidad (Heller, 2004, p.85).

El amarillo y el blanco tienen cualidades del mismo carácter como claro y luminoso. El amarillo es el más claro dentro de los colores vivos. La palabra

claridad es sinónimo de inteligencia en algunos idiomas. En sentido figurado, el color de la luz es el color de la iluminación mental. En el antiguo simbolismo europeo, el amarillo representa el entendimiento y en el islam es el color de la sabiduría. (Heller, 2004, p.86). Pero si el amarillo se combina con el negro simboliza la impureza y la falta de entendimiento (Heller, 2004, p.89).

Cuando se trata de algo valioso, la palabra amarillo en alemán "*gelb*" se convierte en "*gold*"; por esta razón, en las canciones y poemas, nunca se refiere al sol como amarillo "*gelb*" sino, que se refiere a un sol dorado "*gold*". Dentro del simbolismo el color amarillo puede ser también negativo. Para referirse a una persona con cabello amarillo, se usa la expresión "cabellos dorados" o la más común "rubio". También hay nombres de mujeres y hombres que significan amarillo, como Flavio, que significa "rubio" y Flavia, "rubia"; en francés es Ambre, en inglés es Ginger, que viene del gengibre que es una especia amarillenta, y en italiano es Bionda. El amarillo se atribuye a los dioses solares como Helios y Apolo, y una antigua leyenda alemana dice que en donde hay flores amarillas hay oro enterrado (Heller, 2004, p.87).

Es el color del verano y en primavera las flores como las mimosas, los farolillos, las primuláceas y las forsitias son el color amarillo. El florecer y madurar siempre es amarillo, por eso el amarillo también es el color de la madurez, y gracias a los trovadores que comparaban los ciclos de la naturaleza con las emociones y sentimientos, convirtieron el amarillo en el color de la sexualidad. Clítia estaba perdidamente enamorada del dios griego Helios, un dios del sol. Pero él estaba aburrido de que ella lo adore continuamente, así que Helios la convirtió en un girasol. Por eso los girasoles miran hacia el sol y son un símbolo de pasión ciega (Heller, 2004, p.88).

El amarillo es el color de las cosas que disgustan y es siempre asociado con algo de manera negativa. La envidia, los celos y la avaricia tienen el color del amarillo (Heller, 2004, p.88). El enojo y la irritabilidad son asociados con la bilis, la bilis tiene un color amarillo verdoso y se escribe "*galle*" en alemán. La persona de se irrita mucho provoca que sus conductos biliares se contraigan, haciendo que la bilis vaya directamente a la sangre ignorando al intestino,

poniendo la piel de color amarillo como consecuencia. El simbolismo de que la ira sea de color amarillo es internacional (Heller, 2004, p.89).

En Francia una "*maison jaune*" y en Rusia una "*zelyi dom*" se traduce a una casa amarilla que se refiere a un manicomio. En inglés "*yellow*" también significa "cobarde" y en Francia también la llaman "risa amarilla" a una risa falsa (Heller, 2004, p.89). Es el color de la advertencia, gracias a su efecto óptico que es irritante visto de cerca y óptimo visto de lejos. Todas las señales de advertencia están escritas con letras o símbolos negros sobre fondos amarillos como las sustancias radioactivas, tóxicas y explosivas. También en caso de cometer una falta, el signo de advertencia para un jugador de fútbol es de color amarillo. Si en un barco está izada una bandera de color amarillo significa que existe dentro una epidemia. Y en la época medieval si una bandera amarilla era izada significaba que en una ciudad se había declarado la peste. Es el color de la impulsividad, de lo espontáneo y de lo presuntuoso. La "prensa amarilla" *yellow press* en inglés lleva ese nombre porque habla de la prensa sensacionalista, la que está llena de chismes, farándula, etc. El amarillo es percibido como hiriente y agudo. "El amarillo limón hace daño a la vista al cabo de cierto tiempo, igual que una trompeta que suena muy aguda hace daño al oído" afirma el pintor Kandinsky (Heller, 2004, p.92).

Además, el amarillo es el color de la traición. En las antiguas pinturas, Judas, el que traicionó a Jesús, está siempre vestido con túnicas amarillas. También es el color de la discriminación, el Europa, el rechazo al amarillo tiene que ver con lo extranjero, el amarillo es sinónimo de asiático. Todas las veces que Europa recibió amenazas de Asia, se lo llamaba en el mundo político como "el peligro amarillo" (Heller, 2004, p.96). Y, los judíos fueron discriminados viéndose obligados a usar sombreros amarillos, o costuras amarillas en la vestimenta, además de que en el siglo XX los judíos también eran obligados por los nacionalistas a usar una estrella de David amarilla cosida a la vestimenta, cuando la estrella de David es azul (Heller, 2004, p.95).

El amarillo es luminoso, por lo tanto la suciedad lo vuelve gris y pardo. El amarillo representa a algo nuevo cuando su color es puro, cuando se ensucia representa algo viejo. El amarillo es un signo de vejez y decadencia. Los ojos y

los dientes se ponen amarillos con la edad, y los papeles amarillean con el tiempo, al igual que las camisetas usadas. En el simbolismo europeo el amarillo es el color del mal aspecto (Heller, 2004, p.100).

1.3.3.2 AZUL

El azul es el color preferido. No existe ningún sentimiento negativo en el azul. Por esta razón no es difícil de creer que es el color con más aceptación, siendo el favorito del 44% de las mujeres y del 46% de los hombres en el mundo (Heller, 2004, p.23).

El significado del color azul está en los símbolos, y es el color de todos los buenos sentimientos que se basan en una comprensión recíproca, y que nacen y se desarrollan con el tiempo, como la armonía, la confianza, la simpatía, y la amistad. Las personas no necesariamente asocian su color favorito a las mejores cualidades que existen ya que independientemente de que si para una persona su color favorito es por ejemplo el rojo, esta misma persona va a sentir al color azul con el efecto universal de todos los demás. Por ejemplo: el ser humano ve el cielo que es azul, y lo asocia con algo divino y eterno, porque cuando una persona asocia colores con sentimientos, piensa en un contexto amplio (Heller, 2004, p.23), como lo hace el poeta Andrej Belyj que también asocia el azul, el blanco y el dorado con el cielo y la eternidad (Hoisington & Imbery, 2014, p.159). Debido a esta experiencia continuada universal, el color azul se ha convertido en algo que es eterno, y tiene un deseo de permanencia (Heller, 2004, p.23).

Pero también el azul puede ser el color de la lejanía y el anhelo. Por norma, un color parece más cercano cuando es más cálido, y más oscuro cuando es más frío. El agua y el aire se perciben de color azul pero no son azules realmente. Cuanto más profundo es un lago o el mar, más azul se muestra el agua (Heller, 2004, p.24). Los humanos pueden ver el planeta en donde viven gracias a fotografías de la esfera terrestre tomadas a gran distancia en el espacio exterior. Por lo tanto, la Tierra adopta el nombre de “planeta azul”. Desde la experiencia se puede ver que si grandes masas de algo transparente se acumulan surge el color azul.

También puede ser el color de lo irreal, la ilusión y el espejismo. A las historias inventadas en Alemania se las llamaba “cuentos azules”, y en Francia cuando alguien exclama “*parbleu!*”, quiere decir que algo es fantástico. Lo mismo sucede con la expresión “*j’en reste bleu*”, que quiere decir que la persona está asombrada (Heller, 2004, p.24).

Es el color de los dioses en muchas religiones. Las máscaras que usaban los faraones tienen el cabello y barbas azules. En la religión judía el trono de Yahvé es el cielo y se representa con el zafiro, que es de color azul. La bandera de Israel es blanca con una estrella de David en el centro de color azul, porque el blanco de la pureza y el azul divino son los colores del sionismo. Estas combinaciones simbolizan universalmente los valores supremos: el bien, la verdad y la inteligencia (Heller, 2004, p.27).

En la ciencia dentro de la medicina, se usa el color azul para combatir la ictericia en niños prematuros, que es un trastorno hepático que provoca que la piel y los ojos se tornen de color amarillo, exponiéndolos a luz azul (Zelanski & Fisher, 2001, p.37). Por un lado, en la fisiología, el azul reduce los latidos del corazón, relaja los músculos y baja la temperatura del cuerpo (Zelanski & Fisher, 2001, p.35). Por otro lado la sanación en base al color ha sobresalido como ciencia oculta, y se dice que el color azul puede aliviar y curar los órganos dañados del cuerpo (Zelanski & Fisher, 2001, p.37).

El azul es un color frío. Esto se debe a la experiencia de que cuando hace frío, la piel y los labios se ponen de color azul. También el hielo y la nieve tienen tonos azulados. Si una persona pasa de una habitación amarilla a una pintada de azul, esta tendrá la impresión de que en la habitación azul hace más frío, porque ópticamente el azul parece abrir más el espacio dejando entrar más aire (Heller, 2004, p.27). De todas formas, el azul aparte de ser frío es tranquilizante, y por eso se usa en dormitorios (Heller, 2004, p.23). Es el color de la inteligencia, la ciencia y la concentración; “siempre ha de predominar la fría razón frente a la pasión” (Heller, 2004, p.32).

Por otro lado el ser humano no come ni bebe nada de color azul. A pesar de esto, la leche y los productos lácteos siempre están dentro de recipientes en donde el azul está presente. Esto se debe a que también es el color de la frescura

(Heller, 2004, p.28). El azul es introvertido, aislado, y evasivo, como un caracol. También es abstracto y pasivo. Para el sentido del tacto es suave, simple y aterciopelado, para el gusto es insípido, para el oído es profundo y para el olfato es agrisado (Jorge Vanacloy, y otros, 2001, p.6).

El azul es el color principal de lo masculino, sin embargo en la simbología, antigua el azul es el color femenino. Pero lo que hace que el azul se asocie a lo masculino es porque es el color con que se viste a los recién nacidos para diferenciar su género, una costumbre que hoy en día está casi perdida (Heller, 2004, p.32).

En 1570 el Papa Pío V, al momento de establecer los colores para las vestimentas de los sacerdotes, prohibió el color azul, dado a que era muy corriente. El hecho de que el azul haya sido llamado corriente se debió al color índigo, que para la época era considerado un color barato que servía para hacer pinturas al temple, óleo y acuarela. Era un color no muy estable y apagado, por tanto, no se consideraba un color noble. Hoy en día para los amantes de colores históricos se fabrican acuarelas del color índigo, pero los expertos pintores aconsejan no usarlo ya que es un color que con el uso palidece. De esta manera el color azul de los pintores es caro y noble, y el de los tintoreros es barato y ordinario. Es un color que tiene importancia dependiendo de su precio (Heller, 2004, p.32).

El azul es introvertido y pasivo y se asocia a lo femenino (Jorge Vanacloy, y otros, 2001, p.7). El azul es apacible y tradicionalmente simboliza el agua, que es en sí un atributo de lo femenino. El azul simboliza el principio de lo femenino. En la historia se han usado a los colores como nombres, dependiendo de factores como ciertas características que posee el color o de las cosas que tienen ese color. Se han creado nombres para mujeres y hombres, lo que también indica si un color es simbólicamente más masculino o más femenino (Heller, 2004, 33). Por ejemplo, en la simbología el azul es el color divino y en la pintura el azul es el color más noble (Heller, 2004, p.31), pero también es de máxima importancia para la pintura antigua ya que es el color que simboliza a la Virgen María, la mujer más importante dentro del cristianismo. Cada vez que alguien pinta a la Virgen María, su color es azul (Heller, 2004, p33).

Por otro lado, el Papa Gregorio Magno propuso una ley suprema en la pintura cristiana y puso una condición para los artistas: “Las imágenes religiosas deben contar historias inteligibles para todo el mundo” (Heller, 2004, p.34). De esta forma, el color de la vestimenta de la Virgen María no depende del gusto del pintor, sino más bien de la jerarquía representada en las imágenes, por ejemplo: si la Virgen está junto a Jesús no viste del azul ultramarino que es el color más caro, la Virgen María es la madre de Dios pero Jesús es Dios. Por esta razón si se los pinta juntos, la Virgen no puede vestir un color superior según los colores en la jerarquía eclesiástica; aunque también es verdad que existen muchos cuadros en donde la Virgen María está vestida de rojo, lo cual pasa cuando se la muestra en un ambiente mundano, como el cuadro que Van Eyck pintó en 1437 *La Virgen del canciller Nicholas Rolin* (Heller, 2004, p.34). Para la época el rojo era el color de la nobleza y de los soberanos, y *Rolin* era el hombre más poderoso del principado Borgoñón. Si la Virgen habría vestido de azul, esto simbolizaría que ella era una sirvienta, porque el azul era el color de los sirvientes. Por eso, el pintor eligió los colores de la jerarquía social.

El color azul se asocia con el agua que representa algo refrescante y con la vida (Zelanski & Fisher, 2001, p.35). Los místicos creen que el ser humano irradia un resplandor coloreado del cuerpo y este refleja el estado de ánimo, estado de salud y espiritual. Este resplandor es popularmente conocido como el aura. El aura de color azul supone un elevado desarrollo espiritual (Zelanski & Fisher, 2001, p.36), “El azul es el color de lo espiritual, que pertenece al orden de los poderes supraterráneos” (Heller, 2004, p.86). En la astrología, el azul se atribuye al signo femenino Virgo, ya que posee las cualidades típicamente femeninas como la reserva, el amor al orden, la pasividad y el deseo de armonía, y se representa con la gema del zafiro (Heller, 2004, p33).

1.3.3.3 NEGRO

El negro ha sido puesto a prueba durante la historia para comprobar si es en verdad un color. La suma de todos los colores del arcoíris es blanca y la ausencia de todos los colores es negra, por esta razón el negro dejó de ser un

color. Muchos pintores excluyeron al negro de sus paletas y sustituían el negro mezclando rojo, azul y amarillo, así lograban que la oscuridad en sus lienzos sea un efecto óptico en lugar de un color en particular (Heller, 2004)

Figuras célebres de la pintura como Wassily Kandinsky, pintor ruso precursor del arte abstracto describió al negro como “Una nada sin posibilidad, una nada muerta después de apagarse el sol, un silencio eterno sin futuro ni esperanza; así es interiormente el negro” (Heller, 2004, p.129), mientras que Auguste Renoir afirmó que el negro es el rey de los colores y Van Gogh aseguró que el negro tenía su razón de ser y que sería inútil suprimirlo. En su naturaleza el negro es un color sin color (Heller, 2004, p.128)

El negro es el final, todo lo que alguna vez tuvo vida y muere acaba en negro como las plantas podridas, las muelas con caries y la carne descompuesta. La “magia negra” y las “misas negras” forman parte del diablo y del mal, el opuesto del ángel que se representa por el color blanco y el bien. En el universo existe un negro que es mucho más profundo que todos los tipos de color negro: la ausencia absoluta de la luz. Es el color del duelo, el luto y la muerte (Heller, 2004, p.132), El negro transmuta el amor en odio, “...invierte todo significado positivo de cualquier color vivo... El amor es rojo, pero el rojo acompañado del negro caracteriza lo contrario del amor, el odio” (Heller, 2004, p.131).

Las personas que lo “pintan todo de negro” son llamadas pesimistas. Cuando las manos, pies, cara, cuello y orejas están negras están sucias. Cuando alguien habla mal del prógimo lo “de-nigra”, es decir ensucia su fama. Cuando alguien cuenta un chiste en donde los temas de muerte, enfermedad o crimen son razón de burla y diversión se dice de esta persona tener un “humor negro”, y en un grupo de personas alguien puede ser llamado la “oveja negra”, es decir que esta persona no trae nada bueno consigo y siempre se equivoca. El negro también es el color de la mala suerte. En algunas culturas los gatos negros son temidos por los supersticiosos, y las vacas y aves negras representan el mal agüero (Heller, 2004, p.133). En el simbolismo el color negro se le atribuye a los pecados y a las malas cualidades (Heller, 2004, p.89).

1.3.3.4 BLANCO

“El blanco es la suma de todos los colores de la luz” (Heller, 2004, p,129). No existe ningún concepto que describa al color blanco como negativo por lo que simbólicamente se cataloga como el color más perfecto. Al mismo se le asocian cualidades y sentimientos ajenos a otros colores (Heller, 2004, p.155).

Hágase la luz, dijo Dios al crear el mundo. El color blanco en griego se dice *leukós*, que viene del verbo alemán *leuchten* que significa brillar o iluminar. El color blanco y negro fueron los primeros exponentes para diferenciar el día y la noche, la claridad y oscuridad, el bien y el mal, y al blanco se lo conoce como el color del bien y la perfección. Se asocia al blanco con la representación de la resurrección y la superación del pecado. Los niños y niñas visten de blanco cuando son bautizados y en la primera comunión. La Hostia, que simboliza el cuerpo de Cristo es blanca. Cristo resucita en Pascua, por esta razón existen los huevos de Pascua que son blancos y a su vez el huevo blanco es un símbolo de resurrección. Una paloma blanca es la representación de El Espíritu Santo, y los ángeles del cielo siempre llevan túnicas blancas y vuelan con sus blancas alas. Este color se ha postrado en los dioses como Zeus que simboliza un toro blanco y Leda un cisne. La iglesia Católica separa a los rangos eclesiásticos por colores, mientras más alto es el rango la vestimenta tiene un color más claro. El Papa es el único que viste de blanco, siendo así el color supremo. El primer alimento que el ser humano ingiere es la leche que también es blanca. El blanco es el color del bien y la honradez, es el color más puro (Heller, 2004, p.156, 157).

“El blanco es femenino y es noble” afirma (Heller, 2004, p.159). Es el color tranquilo y pasivo. En la cultura china el color blanco pertenece al femenino yin, y en la astrología el blanco es representado en la luna que también es femenino. También es el nombre más usado para mujeres alrededor del mundo “Blanca” traducido al italiano es *Bianca*, el nombre “*Candida*” en Romano, el nombre inglés “Fenella” y el nombre Finola en irlandés significan “blanca”. También las mujeres llevan nombres de flores blancas como Margarita, Lili, Jasmine y Camilla (Heller, 2004, p .159).

En algunas culturas el luto es representado con el color blanco, esto depende totalmente de las ideas religiosas, en este caso, el blanco representa

la ausencia, mas no un color radiante y vistoso. Antiguamente los cristianos que creían en el más allá, vestían de blanco en los entierros, y la muerte era celebrada como una fiesta de resurrección. Lo mismo ocurre en el budismo en donde la muerte representa el camino hacia la perfección, y el blanco es el color más puro y perfecto (Heller, 2004, p.130).

El blanco es limpieza exterior y pureza interior. El blanco hace que cualquier mancha sea visible, para poder limpiarlo más fácilmente, y las personas asocian a lo higiénico con el color blanco. El blanco es el color de las personas designadas a manipular alimentos como los chefs, panaderos y carniceros. También es el color que visten los doctores cuya profesión está dedicada a la salud (Heller, 2004, p.163).

Capítulo 2: Composición musical

2.1 Songwriting

La composición musical o *songwriting* en inglés ha adquirido varios conceptos a lo largo de la historia, pero no hay un concepto que la defina de manera exacta. Esta tiene muchos significados. Es un proceso de un trabajo creativo. Es la arquitectura de una obra musical. Y, también es la interpretación de una idea (Sokolov, 2005, p18).

El arte de componer se ha convertido en un objeto de investigación. Para comprender la naturaleza del pensamiento musical y por ende la de la composición musical, se necesita encontrar una forma de expresión única (Sokolov, 2005, p.22). La psicología detrás del proceso creativo se centra en la conexión entre lo racional y lo irracional del mismo, y en los innumerables, únicos y diferentes métodos de cada compositor (Sokolov, 2005, p.18).

La composición musical ha sufrido varios cambios a lo largo de su historia. Esto se debe al constante vaivén que afronta el mundo en los ámbitos social, económico, político, ecológico, emocional, psíquico, entre otros; los cuales influyen directamente sobre las ideas, la esencia y los objetivos del arte (Sokolov, 2005, p.19). Nuevas canciones son escritas periódicamente para

mantenerse a la vanguardia de los cambios sociales (Mackay, 2013, p.8). Las tendencias musicales siempre surgen, se desarrollan, llegan a su apogeo y luego retroceden. Este es el ciclo evolutivo y siempre es reemplazado por otro igual (Sokolov, 2005, p.19). La popularidad de algunas canciones trasciende por décadas, de generación en generación. No obstante, cada generación desarrolla su propio estilo musical que refleja las emociones, luchas y éxitos de cada época (Mackay, 2013, p.8). Para poder calificar la existencia misma de una canción el autor debe construir y darle forma a un sonido no solo para sí mismo, sino también para una audiencia (West, 2016, p.2). Ahora en esta época moderna, para los oyentes, lo impredecible, y el sentir de no saber qué combinación de sonidos podrían escuchar más adelante es lo que los mantiene enganchados, ya que después de un siglo de evolución musical, el apetito colectivo de separar las canciones que gustan de las canciones con las que una persona no puede vivir, es más fuerte que nunca (West, 2016, p.1). La música es parte del desarrollo humano y sus experiencias, así que cambia con el tiempo (Mackay, 2013, p.8).

Es primordial que la canción tenga su propia identidad rítmica, textura, y entonación vocal adecuada, porque esto hará que inmediatamente el oyente se identifique con la obra. El oyente necesita que la canción que escucha sea indispensable (West, 2016, p.8).

Aunque hay composiciones musicales con estructuras tradicionales y comerciales, el autor independiente a menudo se ha visto condicionado o hasta obligado a incorporar en sus obras dichas estructuras. Pero, dentro de una composición musical, sea cual sea su origen, existe la autenticidad de lo individual, y una correlación entre lo real y metafórico, que resuena y refleja la tragedia o la alegría de la existencia humana. Existen leves explosiones expresivas de patrones de sonidos organizados, a espera de ser escuchados y sentidos (West, 2016, p.1).

La música como forma de arte, cumple una función importante en la cultura humana. Y ha servido para propósito singular, el de contar historias. Las letras ayudan a las personas a memorizar cosas más rápido. Las festividades como la navidad, año nuevo, cumpleaños, y las leyendas del mundo son

contadas en canciones. Y todos los países tienen su propio himno nacional (Mackay, 2013, p.9). La música tiene el poder de unir a un grupo de personas de la misma cultura y darles un sonido y estilo particular con el que se puedan identificar, y al que puedan referirlo como propio (Mackay, 2013, p.9).

2.1.1 Singer-Songwriter

Un cantautor o *singer-songwriter* en inglés, significa varias cosas, pero la mayoría de veces, al escucharlo, este término evoca una imagen de un cantante en un escenario, tocando un instrumento, y cantando acerca de sus experiencias. En su música, sus secretos y emociones están desnudas y expuestas ante un público (Williams & Williams, 2017, p.1).

A principios de los años setentas en la música popular, el término *singer-songwriter* era usado para describir a un grupo de músicos quienes lograban un éxito comercial. Pero hoy en día no hay una definición definitiva de qué es un *singer-songwriter* o de cómo debe sonar uno. Aunque aún se le atribuyen ciertas características, siendo las más comunes el uso de instrumentos acústicos, principalmente la guitarra acústica, y un énfasis en el contenido lírico, que casi siempre es descrito como poético y personal (Williams & Williams, 2017, p.7).

Aunque la música es una experiencia universal, las canciones se ven afectadas por todo lo que afecta a la sociedad moderna.

Langer (citado por West, 2016, p.2) dice que, mientras la expresión se refiere solamente a la condición del *songwriter*, el arte ocurre cuando esas expresiones se prestan para la contemplación. El rol de un *singer-songwriter* es igual al de un protagonista dentro de cualquier rama del arte, el de sugerir (West, 2016, p.7). Los *singer-songwriter* modernos necesitan tener originalidad y perseverancia, pero sobre todo necesitan conocer a su audiencia, para así componer canciones que sean un éxito (Mackay, 2013, p.8).

El *singer-songwriter* compone sus canciones desde experiencias personales. Pero, ¿Qué hace que el oyente escuche una canción, y sea capaz de experimentar cierto tipo de verdad personal dentro de una obra?. La respuesta se basa en cuatro principios: la interpretación de la voz más humana,

a diferencia de un cantante virtuoso; el uso de una connotación de sinceridad a diferencia del cinismo y la ironía, la fabricación de un ambiente íntimo, a diferencia de un mero espectáculo; y por último, la relación directa con el oyente, a diferencia de intentar llegar a audiencias más grandes (Williams & Williams, 2017,).

Resulta un tanto difícil para el *singer-songwriter* predecir qué canciones quiere escuchar y bailar el público, especialmente en el ámbito musical en donde existe demasiada competencia. Todos pueden escribir canciones, pero no todos pueden hacer de esa canción un éxito. Aun así, los *singer-songwriters* siguen siendo los cuentacuentos de futuras generaciones (Mackay, 2013, p.11). Durante la historia de la humanidad, han existido personas con la capacidad especial para establecer ritmos, crear melodías emocionantes, y escribir letras cautivadoras. Estas personas han sido los narradores de los eventos mundiales, usando a la música como medio a través de la historia (Mackay, 2013, p.9). Los *singer-songwriters* siempre están ansiosos por aprender más de la música y los recursos que hacen que funcione como lo ha hecho por décadas. Ellos siempre buscan crear canciones memorables (Mackay, 2013, p.11).

2.1.2 La canción

La filósofa Suzanne Langer (citado por West, 2016, p.2) afirma que la canción es un esqueleto formado por palabras y melodías que se cantan sin acompañamiento. Es una forma de expresión de emociones y sentimientos. Jeremy Lascelles, el CEO de *Chrysalis Music*, una disquera Británica (citado por West, 2016, p.7) explicó que, las mejores canciones combinan concepto, letra, melodía, y algo a lo que él llama “alma de entrega”. También comentó que según su percepción, la melodía es más importante que la letra, y que el autor afronta muchas veces un reto, al crear una obra que pueda soportar más de una sola reproducción.

La definición de canción no solo se da por cómo esta grabada, sino también, por su interpretación y presentación. En el siglo XXI la tecnología ha puesto a las canciones dentro de todos los ambientes virtuales. Por ende, la

localidad en la que la canción es reproducida define su percepción. Un estudio realizado por Edward T. Hall, acerca de la proxémica como rama de la semiótica que analiza las relaciones espaciales entre humanos y cosas, afirma que: escuchar una canción con audífonos no es lo mismo que escucharla con la amplificación dentro de un teatro. La relación entre el oyente y la canción cambia dependiendo de cuán cerca o lejos está el oyente de ella. Es cierto que la canción es la misma pero la percepción del oyente cambia cuando es reproducida en diferentes ambientes (West, 2016, p.9).

2.1.3 Elementos y componentes de la canción

En el Songwriting no existen reglas específicas y exactas, sino más bien, puntos guía que le sirven al compositor para poder escribir una canción funcional (Blume, 2004, p.5).

Sheila Davis (citado por Leal Guerra, 2019, p.13) afirma que una idea es por donde el compositor debe empezar. La idea debe tener un común denominador universal y puede ir alrededor de una emoción, una situación o un significado. Después de esta, viene un título memorable. El título debe ser inolvidable e inconfundible. Para esto, debe ser distintivo y provocar interés, eso hace a un título fuerte. De la misma forma el comienzo debe ser fuerte, ya que es la primera impresión. La primera línea que escucha el oyente debe fijar el tono y carácter de la canción, capturar la atención y provocar las ganas de seguir escuchando. Seguido de la primera impresión llega el argumento y el desenlace. Cada canción tiene su historia, y así como las historias tienen un principio, un desarrollo y un final, el desenlace da al oyente la sensación de realización. Esta parte se encuentra normalmente en el puente o al final del último coro. Dichos elementos influyen en la canción.

Las canciones también dependen de una estructura que está compuesta por los siguientes componentes:

Verso: Proporciona la información acerca de los detalles existentes en la trama que eventualmente conducirán al título de la canción o al coro. Casi

siempre cada verso tiene la misma melodía que el anterior pero diferente letra. También cada verso tiene cuatro u ocho líneas (Blume, 2004, p.4).

Pre-coro: Antes del coro como lo dice su nombre, puede existir una sección de dos o cuatro líneas que tendrá una melodía y ritmo distinta a las demás secciones. Pero a diferencia de los versos, el pre-coro puede tener la misma letra en todas sus repeticiones. Este sirve como un canal conductor melódico y rítmico cuya función es guiar al oyente hacia el coro. Incluirlo es opcional (Blume, 2004, p.5).

Coro: Es la parte en donde desemboca la canción, la sección que más se repite, y la que tiene la melodía principal. También es el lugar en donde normalmente aparece el título de la canción. Casi todo el mundo recuerda el coro de todos los temas. Es una sección en donde no se debe incluir información nueva (Blume, 2004, p.7).

Puente: Sirve como un descanso del resto de la canción. Es una sección que consiste de cuatro líneas y en ocasiones el puente es instrumental. Tiene como objetivo añadir contraste, información adicional y una nueva perspectiva (Blume, 2004, p.11).

Andrea Stolpe citado por (Leal Guerra, 2019, p.20) manifiesta que, dentro de los componentes de la canción es importante que el autor construya una trama y que dicha trama esté cargada de detalles importantes y relevantes. Los detalles pueden ser externos, que describen acciones, objetos y situaciones que pasan alrededor de los personajes principales; o pueden ser internos, que describen pensamientos y emociones que sienten y perciben los personajes principales, por ejemplo:

“Deja Vu” Gustavo Cerati. **Detalle interno**

“Veo las cosas como son,
vamos de fuego en fuego
hipnotizándonos”

“Penélope” – Sebastiano Maggiorama. **Detalle externo**

“Penélope,
Con su bolso de piel marrón
y sus zapatos de tacón,
y su vestido de domingo”

2.1.4 Estructura de la canción

Existen varias estructuras que puede tener una canción. Esto siempre depende del compositor y de lo que se considere eficaz y necesario para lo que quiera componer. El verso es referido con la letra “A”, y, el coro y el puente con la letra “B”. Rara vez el coro es referido con la letra “C” (Blume, 2004, p.13).

Forma A – B – A – B: (Verso, Coro, Verso, Coro). Es la forma más simple, el verso siempre va a llevar al oyente al coro. En esta forma el coro siempre va a tener el título. Es melódicamente idéntico en los versos y el coro (Blume, 2004, p.13).

Forma A – A – B – A: (Verso, Verso, Puente, Verso). Es una forma popular dentro del género del *jazz*. No tiene coro, la sección B introduce información nueva, y el título usualmente aparece en cada verso al inicio o al final (Blume, 2004, p.14). Esta forma tiene muchas variaciones, una de ellas es: **A – A – B – A – B – A – A** (Verso, Verso, Puente, Verso, Puente, Verso): En esta variación se añade un segundo puente adicional a la versión que puede o no contener la misma letra del primer puente. Seguido de un verso adicional que tendrá información nueva o será igual al primer verso

Forma A – B – A – B – C – B: (Verso, Coro, Verso, Coro, Puente, Coro). En esta forma se añade un puente que lleva al coro final. Es la forma más usada y más popular. Está en casi todas las canciones (Blume, 2004, p.14).

Forma A – B: (Verso, Coro) o (Verso, Puente) también está entre las más usadas en la música contemporánea. El título aparece casi siempre al inicio o al final del coro. Al ser una forma simple, existen variaciones de la misma como:

A – B – C (Verso, Pre-coro, Coro) El pre coro siempre va a tener una melodía diferente que lleve al coro.

A – A – A (Verso, Verso, Verso): Combina una cantidad de versos y no incluye un puente ni un coro (Blume, 2004, p.19).

B – A – B – A – B (Coro, Verso, Coro, Verso, Coro): Empezar con el coro de una canción es una variación poco común. En este caso el coro debe invitar lírica y melódicamente al oyente, ya que esta sería su primera impresión de la canción.

2.2 Técnicas para composición de letra

La letra de una canción son las palabras que cuentan una historia. Estas comunican el mensaje y la información del escritor al oyente (Blume, 2004, p.26). Cada vez que el autor compone una canción debe hacerse cuatro preguntas esenciales:

1. ¿Cuántas frases va a tener la canción?
2. ¿Qué tan larga será cada frase?
3. ¿Cuál es el ritmo que tendrá cada frase?
4. ¿De qué manera estarán organizadas las rimas?

Estos son los cuatro elementos líricos que se requieren para empezar la creación de la letra en una canción. Mientras más se haga el autor estas preguntas, estará en más control sobre cada uno de estos elementos (Patisson, 1991, p.1).

Una frase o frases son oraciones también llamadas cláusulas. Por ejemplo:

Figura 4. Steely Dylan – Your Gold Teeth II

**Who are these children
who scheme and run wild
who speak with their wings
and the way that they smile
what are the secrets
they trace in the sky
and why do you tremble
each time they ride by**

Tomado de: Songwriting: Essencial Guide to Lyric Form and Structure (1991)

Reproducido por: Salinas M. (2020)

Las frases tienen varias funciones. Pueden ir bien juntas como separadas. Las frases cortas se pueden hacer largas fácilmente. Pueden depender de algo más para sonar más natural pero aún así tener su propia identidad. También, las frases cortas pueden estar solas. Incluso, una frase puede ser incompleta y no tener sentido. En ese caso, esta frase dependerá también de algo más para sonar natural (Patisson, 1991, p.3), por ejemplo:

“Who are these children who scheme and run wild?”. Frase larga con sentido.

“Who scheme and run wild”. Frase corta con identidad propia, pero depende de otra para sonar natural.

“Who scheme and”. Es una frase incompleta.

“Why don’t you tickle me?” Frase corta con identidad propia.

He shouts. Frase corta, sola.

She bites”. Frase corta, sola.

Los pronombres interrogativos (qué, cómo, cuándo, cuánto, dónde, quién) hacen que las frases se vuelvan dependientes en lugar de individuos independientes (Patisson, 1991, p.3).

El número de frases tanto cortas como largas siempre tiene que ser par. Esto ayuda a que la estructura de la canción tenga balance.

1. Who are these children
2. who scheme and run wild
3. who speak with their wings
4. and the way that they smile
5. what are the secrets
6. they trace in the sky
7. **each time they ride by**

Como en el ejemplo anterior, si el número de frases es impar, es decir no tiene balance, la estructura es y se siente extraña (Patisson, 1991, p.5).

Dependiendo de la forma en la que las frases estén organizadas se puede tener un mejor sentido del balance. Las secciones balanceadas detienen el

movimiento, mientras que las secciones desequilibradas o sin balance, crean una sensación de movimiento hacia adelante. El autor depende de la dinámica entre mover y parar, para crear efectos especiales en su obra (Patisson, 1991, p.6). Balancear o desequilibrar las secciones de la letra tiene tres propósitos:

2.2.1 *Spotlighting*:

Esta es la manera más fácil y práctica de usar el balance. Cuando una sección de frases tiene un número par, el *Spotlight* “reflector” es un lugar en donde se colocan las ideas importantes, porque en ese lugar la estructura de la letra se detiene y centra la atención *Spotlight* en lo que sea que esté escrito (Patisson, 1991, p.6).

La idea *Spotlight* debe tener las siguientes características:

- Puede contener el título
- Puede contener un desenlace
- Puede contener un giro de la historia
- Debe ser concisa y memorable
- Puede ser filosófica, y profunda

Por ejemplo:

El gran varón - Willie Colón: Contiene un giro de la historia.

Una mujer le habló al pasar
Le dijo hola que tal papá como te va
¿No me conoces? **Yo soy Simón,**
Simón tu hijo, el gran varón.

El Niágara en bicicleta - Juan Luis Guerra: Contiene el título.

Bajé los ojos a media asta y me agarré la cabeza
Porque es muy duro pasar
El Niágara en bicicleta

La última frase debe estar en número par, esto balancea la sección. Esta posición pone el *Spotlight* “reflector” en la última idea. Dando la ilusión de que es algo importante, y que es un recuento de toda la sección. El autor debe decidir qué ideas son las más importantes y colocarlas en donde van a ser más notables (Patisson, 1991, p.6).

2.2.2 Mover una sección hacia otra sección:

Esto es importante cuando la intención es conectar dos secciones sin balance. Por ejemplo:

Figura 5. Steely Dylan – Your Gold Teeth II

**Who are these children
who scheme and run wild
who speak with their smiles
what are the secrets
they trace in the sky
each time they ride by.**

Tomado de: Songwriting: Essencial Guide to Lyric Form and Structure (1991)

Reproducido por: Salinas M. (2020)

Usar una sección con número de frases impares funciona muy bien si es que el objetivo es construir presión. Mientras que repetir la misma frase tres veces crea un movimiento dramático, también se obtiene el mismo efecto pero variando cada repetición de frase. La presión de moverse hacia adelante se construye porque el oyente siente la necesidad de estar en una posición de balance (Patisson, 1991, p.7), como se observa en la siguiente figura:

Figura 6. Repetición de frase

**One more time to reach you
One more time to touch you
One more time to tell you**

Tomado de: Songwriting: Essencial Guide to Lyric Form and Structure (1991)

Reproducido por: Salinas M. (2020)

2.2.3 Crear contraste entre dos secciones:

Este es el tercer uso del balance. Cuando existe una sección con balance, se puede añadir otra sección igual pero con una excepción al final, añadiendo una frase extra en la segunda sección para quitar el balance, como se muestra a continuación.

Figura 7. I can't Fight This Feeling – Kevin Cronin

I can't fight this feeling any longer
 And yet I'm still afraid to let it flow
 What started out as friendship has grown stronger
 I only wish I had the strength to let it show

 I tell myself that I can't hold out forever
 I say there is no reason for my fear
 'Cause I feel so secure when we're together
 You give my life direction
 You make everything so clear →

Tomado de: Songwriting: Essencial Guide to Lyric Form and Structure (1991)

Reproducido por: Salinas M. (2020)

Hacer una sección con balance y luego quitar el balance en la siguiente sección al añadir una frase extra, es una estrategia muy útil, especialmente antes de entrar al coro. En este caso la frase extra es una sorpresa, y se encuentra en una posición spotlight “reflector”. Esto ayuda a que la segunda sección se mueva hacia delante y llegue el coro (Patisson, 1991, p.8).

2.2.4 Escritura ligada a los sentidos

“Tus sentidos conducen el autobús, puedes ir a donde te lleven” (Patisson, 2011). Cuando la letra de una canción estimula y provoca los sentidos, la persona recoge imágenes de sus propias experiencias y reemplaza las palabras del autor con sus vivencias (Patisson, 2011), como lo muestra la siguiente figura:

Figura 8. I Can't Make You Love Me – Mike Reid & Alan Shamblin's
Turn down the lights, Turn down the bed
Turn down these voices inside my head.
“I Can't Make You Love Me” –REID/SHAMBLIN

Tomado de: Songwriting Without Boundaries (2011)
Reproducido por: Salinas M. (2020)

“Apaga las luces. Baja la cama. Silencia estas voces dentro de mi cabeza”. Estas palabras transportan al oyente hacia algún lugar, le hacen sentir algo: ¿Qué tipo de cama es?, ¿De qué color es el cubrecama?, ¿Cuántas almohadas hay?, todas estas preguntas se dan gracias a que este tipo de escritura está ligada a los sentidos. Esta escritura jala al oyente hacia la canción usando sus propias memorias como material para la letra. Cuando esto ocurre, las palabras involucran al oyente, y de esta manera la canción se vuelve parte de él o ella, esta es una de las herramientas más poderosas que tiene el compositor (Patisson, 2011). El oyente está cada vez más inclinado a que cada canción tenga su propia huella, que posea un principio, un desenlace y un final capaz de adentrarlo a todas las condiciones y circunstancias de la vida (West, 2016, p.8).

La mejor manera de ejercitar la escritura ligada a los sentidos, es ejercitando los sentidos: el tacto, la vista, el olfato, el oído, y el gusto. Pero para un mejor resultado a estos se puede incorporar el sentido orgánico, que es el estar consciente de las funciones del cuerpo como el pulso, el corazón, la tensión muscular, la respiración, etc. Y también, el sentido quinesésico, que trata de la relación que tiene el humano con lo que hay a su alrededor. Por ejemplo: al describir la habitación en donde está una persona, la respuesta es primordialmente visual. Pero dentro del sentido visual existe el color, la textura y la forma. En lo visual la textura es la rima. El compositor debe adentrarse a cada sentido de esta manera, separándolos y aislando cada aspecto de cada sentido. Mientras más lo haga, más sentidos serán incorporados en su composición (Patisson, 2011).

2.3 Recursos literarios

2.3.1 Rima

Dentro del mundo del songwriting y de la poesía existen varias definiciones de la rima. Según el Diccionario de Autoridades, una rima es una “composición de versos en cuyos fines se van correspondiendo unos a otros en consonante” (Abad, 2013, p.28). Está comprendida entre la última vocal tónica y el final del verso (Leal Guerra, 2019). La rima es una conexión entre los sonidos de las sílabas, mas no los de las palabras (Patisson, 1991, p.5). Y para Rudolf Baehr (citado por Leal Guerra, 2019, p.27), la rima nació de la poesía cantada, en donde el final del verso debía ser marcada siempre por la equisonancia reiteradora. La rima cumple un papel parecido al de la poesía. Su utilización no es obligatoria. Sirve para marcar ideas en el texto enfatizar y dar la sensación de realización y de final (Martínez Cantón, 2010, 69).

Rima consonante o perfecta: Cuando las vocales en las sílabas son iguales, los sonidos despues de las vocales son iguales, y los sonidos antes de las vocales son diferentes, es una rima perfecta (Patisson, 1991, p.6). Repite la vocales y consonantes. La consonante final y la vocal final son exactamente iguales por ejemplo: **casa – pasa, nación – canción, parecer – crecer** (Leal Guerra, 2019, p.27).

Rima disonante: En esta rima solo se repiten los fonemas en las vocales, por ejemplo: Se mueren de **celos** – Tus ojos son **destellos** (Leal Guerra, 2019, p.27).

Rima en donde el sonido antes de las vocales es diferente: Esta rima es usada en el idioma inglés, dos vocales juntas pueden ser pronunciadas con un solo sonido. Lo cual no pasa en el idioma español. Por ejemplo: **wear – pair**. Estas dos palabras empiezan con consonantes distintas que suenan distinto, pero terminan sonando igual. La rima funciona por un principio básico en la música que es el de tensión y resolución. El principio de todas las sílabas que riman tiene que ser diferente, para que el oyente pueda notar los sonidos similares al final (Patisson, 1991, p.5).

Es importante mencionar que pueden existir frases dentro de un verso que no tienen rima, eso se llama una frase suelta, y también pueden existir versos completos en donde no exista la rima en ninguna frase, eso se llama frase blanco. Estas variaciones de rima no están sujetas a las reglas del verso (Leal Guerra, 2019, p.29).

Encontrar rimas es una “busqueda mecánica”. El autor que piensa que rimar es una expresión espontánea de su creatividad personal, usualmente termina pensando en palabras con no más de dos sílabas. Ese autor y su proceso de encontrar rimas no es puro ni creativo y mucho menos espontáneo. Solamente cuando se hayan encontrado varias posibles alternativas, es cuando empieza el verdadero proceso creativo de rimar. Mientras más sean las alternativas, habrá más oportunidades para el autor de ser más creativo (Patisson, 1991). También, la rima es un recurso muy bueno para memorizar un verso, un poema, o una canción. Pero más que eso, la rima crea asociaciones semánticas que favorecen al autor (Martínez Cantón, 2010, p.71).

2.3.2 Figuras retóricas

Para la composición de una letra, es necesario tomar en cuenta las figuras retóricas que están a disposición del compositor como:

Anáfora: Es la repetición de una palabra o frase al principio de oraciones y líneas sucesivas.

Epífora: Repetición de una o varias palabras al final de los enunciados en secuencia.

Anadiplosis: La palabra final de una frase se repite al inicio de la siguiente.

Epanadiplosis: Empezar y terminar una frase con la misma palabra

Geminación: Repetición de la misma palabra de manera inmediata (Leal Guerra, 2019, p.30).

Sinonimia: Repetición reiterada de sinónimos.

Antítesis: Contraponer frases o ideas expresándolas de manera opuesta o contraria.

Anfibología: Uso de palabras iguales con significado distinto.

Onomatopeya: Imitación de sonidos.

Epímone: Repetición del mismo enunciado a lo largo del texto.

Metáfora: Identificar un objeto real con un objeto poético. Significado de un término hacia otro por propiedades semejantes relacionadas.

Polisíndeton: Acumulación y repetición de conjunciones dentro del texto para dar energía a la expresión

Asíndeton: Eliminación de nexos, da ímpetu al verso o frase (Leal Guerra, 2019, p.31).

“La poesía está hecha para ser leída o recitada, mientras que las letras de las canciones van unidas a una melodía, que determina en cierta manera su medida, centros de intensidad, etc” (Martínez Cantón, 2010). Es importante diseñar un ritmo y melodía alrededor de la letra que no afecte la inteligibilidad del texto para el oyente (Leal Guerra, 2019, p.29).

Capítulo 3: Proceso creativo y aplicación

A continuación, se demuestra el proceso creativo de la autora y la aplicación de lo investigado dentro de la composición de la letra de cuatro temas inéditos. El proceso creativo consta de: La aplicación de la sinestesia música – color que se usó para asignar una tonalidad a cada color; de las características y conceptos propias de cada color, de acuerdo al libro Psicología del Color de Eva Heller; con las cuales se estableció una lista de palabras clave que dieron la pauta para la creación de la letra; también de los elementos de la canción como: la idea, el título, un comienzo fuerte, un argumento y desenlace. Así mismo, como la descripción de componentes de la canción que comprende los detalles internos y externos; con los que se desarrolló la historia de cada tema. Y, en cada tema se establecerá una forma específica que servirá de estructura para cada canción, estas pueden ser formas como A – A– B – A y sus respectivas variaciones.

En vista de que es una composición principalmente basada en la letra, se tomó en cuenta la técnica de composición de escritura ligada a los sentidos que será usada en todos los temas escritos. Y se estableció el uso correcto del balance en cada sección de la letra de todos los temas, cumpliendo sus tres propósitos fundamentales: La idea Spotlight, mover una sección hacia otra sección y la creación de contraste entre dos secciones, y por último, el uso de los recursos literarios como la rima y las figuras retóricas. Se recalca que este proceso fue el mismo para cada color seleccionado y que la persona referida como “la autora” es quien narra las historias dentro de cada color.

Dado que es una composición musical, se tomaron las consideraciones melódicas, rítmicas y armónicas necesarias para apoyar la composición de la letra en cada canción, y de esta manera lograr obtener obras musicales completas. Se consideraron los siguientes puntos:

- Estilos musicales y tonalidad basados en los diferentes tipos de sinestesia música – color.
- Armonización de voces usando *chord tones* y novenas.
- Articulaciones y dinámicas
- Instrumentación y melodía siguiendo la estilística de cada género musical escogido. Solo se usó la sinestesia basada en timbre en la composición del tema del color amarillo.

3.1 Proceso creativo y aplicación de los objetos de estudio

A continuación se presenta la aplicación de los recursos investigados en las composiciones de la letra de los colores amarillo, azul, negro y blanco:

3.1.1 Amarillo: “Flavio y yo”

3.1.1.1 Forma

AB (Verso, Coro), **variación: B – A – B – A – B** (Coro, Verso, Coro, Verso, Coro).

3.1.1.2 Figuras retóricas

Onomatopeya, Asíndeton, Metáfora, Polisíndeton, Geminación, Sinonimia.

3.1.1.3 Palabras Clave

Dependencia, oro, calor, día, claro, luz, sol, radiante, adrenalina, brillo, alegre, refrescante, ácido, valioso, dorado, Clitia, girasol, pasión, madurez, herida, inseguridad, contradicción, tensión, explosión, agresión, insolencia, frustración, ira, radioactividad, impulsividad, suciedad, advertencia.

3.1.1.4 Proceso creativo

Al investigar acerca del color amarillo en el libro Psicología del color de Eva Heller, capítulo 1, una de las características que más llamó la atención en el proceso creativo del color amarillo fue lo inestable y contradictorio que resulta ser. No obstante, junto con todas sus buenas cualidades y sus opuestos, se desarrolló la idea principal del tema alrededor de una relación de pareja, en donde se relata la historia de una relación que empezó con ánimo, luz y alegría; se desarrolló con contradicciones, arrebatos, y desilusiones, y terminó siendo algo sucio, manchado y desagradable. El título del tema amarillo es “Flavio y Yo” ya que el nombre Flavio significa “el rubio” como consta en el capítulo 1. Y será uno de los personajes principales de la historia.

El tema está escrito en primera persona y en tiempo pasado. Las personas, acciones, y el desarrollo de la historia fue contada desde la perspectiva de la autora, quien viene a ser el “Yo” del título. Todas las situaciones mencionadas están relacionadas con una característica específica del color amarillo, según las palabras clave que se extrajeron del capítulo 1.

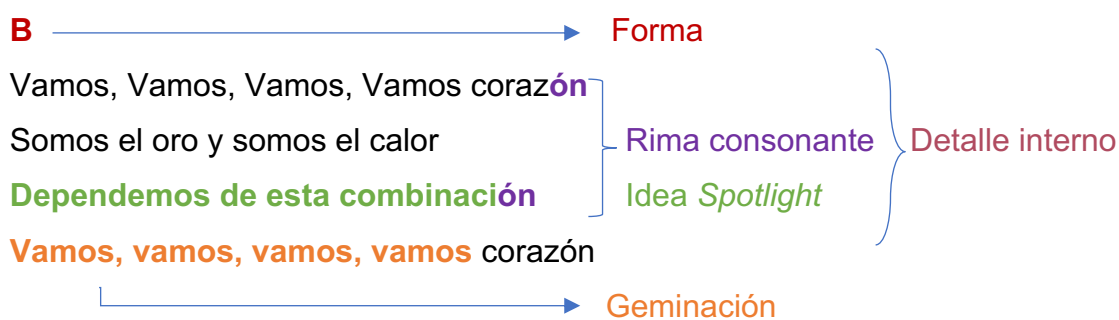
La autora usó rimas consonantes y disonantes. El único detalle externo está ubicado en el décimo verso, los demás versos del tema constan de detalles internos dentro de la composición de la letra. Además, cada verso tiene un número de frases par, a excepción del octavo y onceavo verso, que tienen una frase extra para desequilibrar la sección y crear contraste, como lo indica la Figura 7 en el Capítulo 2. También, la historia empieza en el coro, porque se usó una

de las variaciones más inusuales de la forma AB, como se explica en el Capítulo 2.

Las líneas de tiempo fueron representadas con el color amarillo, la idea *Spotlight* con el color verde, la figura retórica con el color naranja, la forma con el color rojo, los detalles internos y externos con el color y la rima con el color violeta.

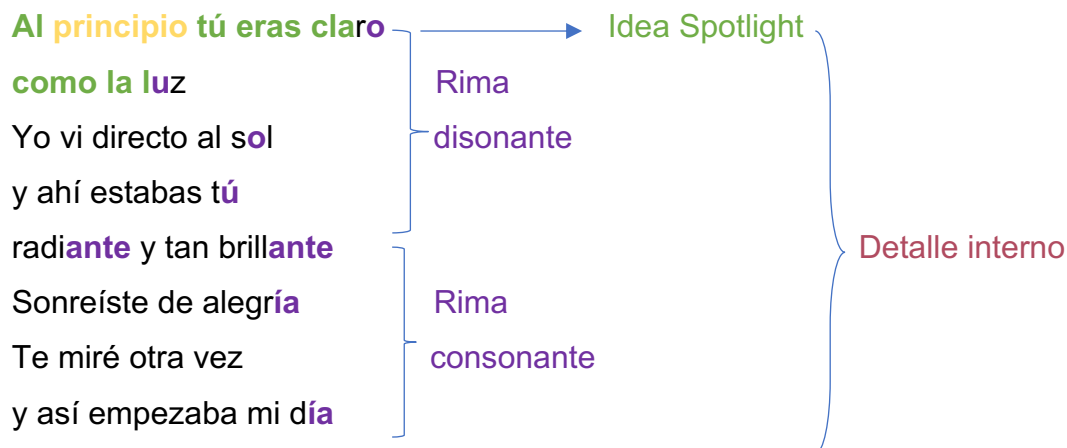
3.1.1.4.1 Letra “Flavio y Yo”

Coro: Se repite la palabra “vamos” cuatro veces. La palabra “vamos” fue usada como referencia de las ganas y emoción que existe al iniciar una relación de pareja. A continuación se menciona una característica principal del color amarillo, la dependencia. Como consta en el capítulo 1, el amarillo depende de combinaciones de colores para funcionar. Con esta idea *Spotlight* mencionada en el capítulo 2, se indicó que existía dependencia en esta pareja como punto importante. En el coro se usó la figura retórica geminación, descrita en el Capítulo 2, y este termina con la misma palabra “vamos” repetida cuatro veces más.



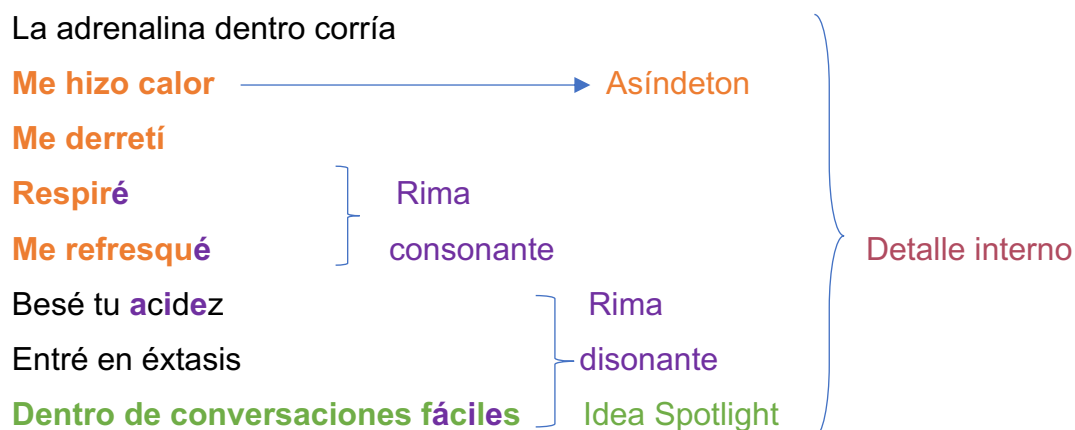
Primer verso: La primera línea dice “**Al principio tú eras claro como la luz**” esta es la línea que engancha al oyente, ya que da la sensación de que va a empezar una historia por la palabra “principio”. La autora describe como se sintió al empezar una relación con Flavio. Todo en esta sección es felicidad e iluminación.

A → Tiempo



Segundo verso: la autora describe cuál fue la sensación física que sintió al enamorarse de Flavio. En este verso, se usó la figura retórica asíndeton explicada en el capítulo 2. También se utilizaron las dos frases finales del segundo verso: **“Entré en éxtasis dentro de conversaciones fáciles”** como una idea *Spotlight*, ya que se consideró importante centrar la atención del oyente en lo que fue fácil al principio, pero que, con el tiempo se fue deteriorando y haciendo más difícil.

A2



En el tercer verso la autora continúa describiendo cómo fue estar junto a Flavio, poniendo énfasis en la parte feliz e iluminada de la relación.

A3

Estar de nuevo cerca
 Fue como algo destin**ado**
 Algo que estimula un nervio
 Algo muy idealiz**ado**
 No puedo explicarlo
 Era valioso
 Era dor**ado**
 Y estaba en oro bañ**ado**

Rima
 consonante

Detalle interno

Cuarto verso: Para finalizar la introducción de la historia, se hace referencia a Clitia, una damicela que estaba perdidamente enamorada de Helios, el dios del sol como se menciona en el capítulo 1. También se usó esta referencia para describir cuán intenso fue el amor que la autora entregó a Flavio. Además en la séptima y octava frase, se usó la idea *Spotlight* para resaltar que la autora sentía pasión por Flavio y por su relación. El coro se repite por segunda vez.

A4

Y así como Clitia
 que in**sistía**
 Me convertí en un girasol
 que re**sistía**

Rima
 consonante

El girasol se convirtió en humano
 Con valent**ía**

Y de ahí nació la pasión
 que tanto quer**ía**

Rima
 disonante

Idea *Spotlight*

Detalle interno

B2

Coro

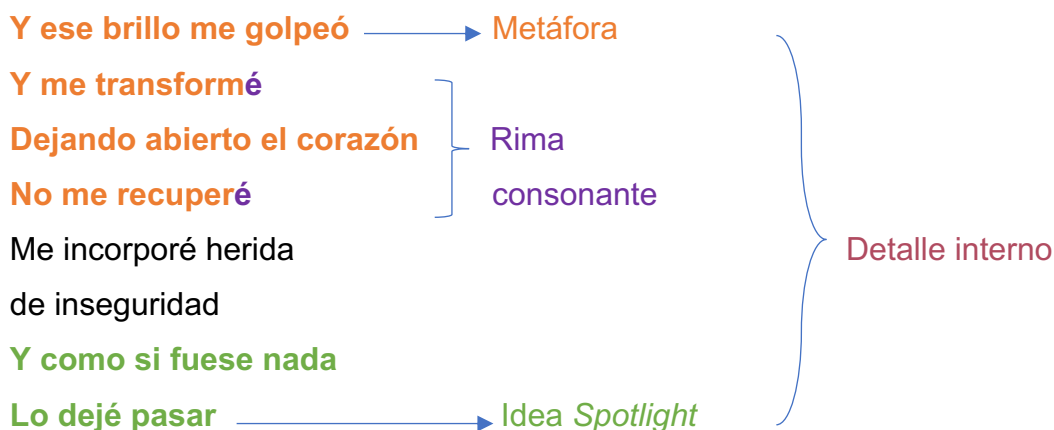
Quinto verso: es la sección de la mitad. Aquí se usó la palabra “dentro” que está al inicio de la primera frase, para especificar que la historia está en su

desarrollo, y poder seguir la línea del tiempo que da la palabra “principio” en el primer verso. También se usó la idea *Spotlight* en la tercera y cuarta frase como dato importante: **“Volamos poco a poco pero por muy poco tiempo”**, para explicar que la comunicación que existía al principio de la relación había llegado a su fin. Esta idea *Spotlight* también está situada en el mismo verso en la quinta y sexta frase: **“Tú cerraste la puerta, Pum!, todo acabó”**, en donde la autora usó a una “puerta” como un símbolo del impedimento para la comunicación de pareja. En este verso se usó la figura retórica Onomatopeya, la cual se describe en el capítulo 2.



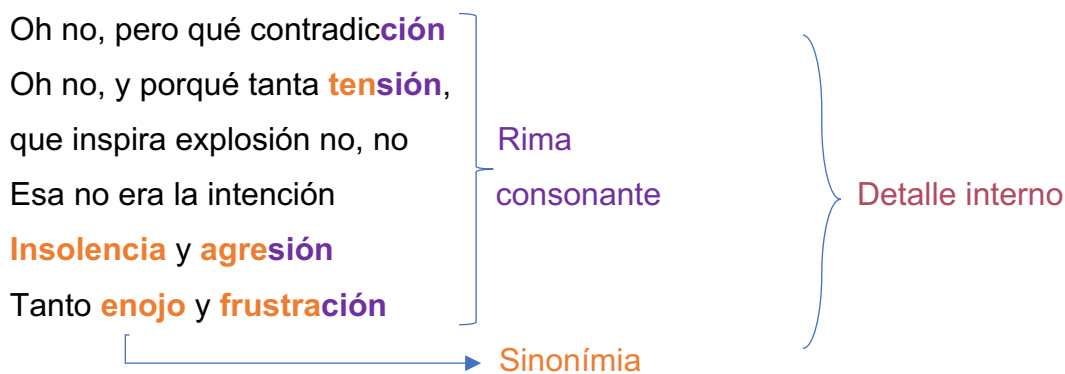
Sexto verso: Explica a profundidad qué fue lo que pasó al momento en que las cosas empezaron a cambiar entre Flavio y la autora, y cómo ella se sintió. En las primeras cuatro frases: **“Y ese brillo me golpeó y me transformé, dejando abierto el corazón, no me recuperaré”**, se usó la Metáfora como figura retórica, mencionada en el capítulo 2, y se usó nuevamente la idea *Spotlight* para señalar las dos últimas frases: **“Y como si fuese nada, lo dejé pasar”**, señalando que en esta relación la autora dejaba pasar las cosas malas por alto.

A6



Séptimo verso: la primera línea funciona como una respuesta que se da la autora a sí misma, en donde describe todos los malos sentimientos que fueron involucrados en el momento de la relación con Flavio. Para luego, pasar al octavo verso en donde a partir de toda la información previa, la relación de pareja ya está manchada y sucia. Se usó la figura retórica sinonimia, descrita en el capítulo 2. El coro se repite por tercera vez.

A7



A8



Y se volvió sucie**dad**



B3 → **Coro**

A continuación se desarrolla el desenlace de la historia. Se usó la idea *Spotlight*, en las dos últimas frases del noveno verso y en la cuarta y quinta frase del décimo verso.

A9

Y nos ensuciam**os**

Cuando nos encontr**amos**

No te engaños corazón

Nunca lo celebr**amos**

Fuimos en decad**encia**

Esa fue la advert**encia**

No viene nada bueno del

Temor y la impaciencia

Rima
consonante

Detalle interno

Idea *Spotlight*

A10

Dime,

¿Qué color tiene la madur**ez**?

Solo fuiste un niño

Un niño jugando ajed**rez**

Jugando a mezclar colores

Mezclar ira con amores****

A cometer error**es**

A llenarte de rencor**es**

Detalle interno

Detalle externo

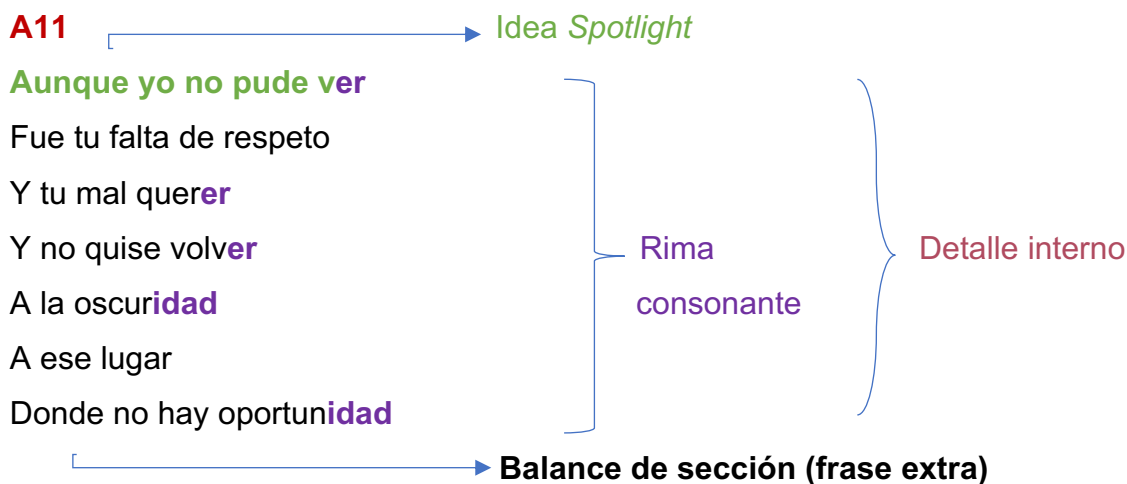
Rima
consonante

Detalle interno

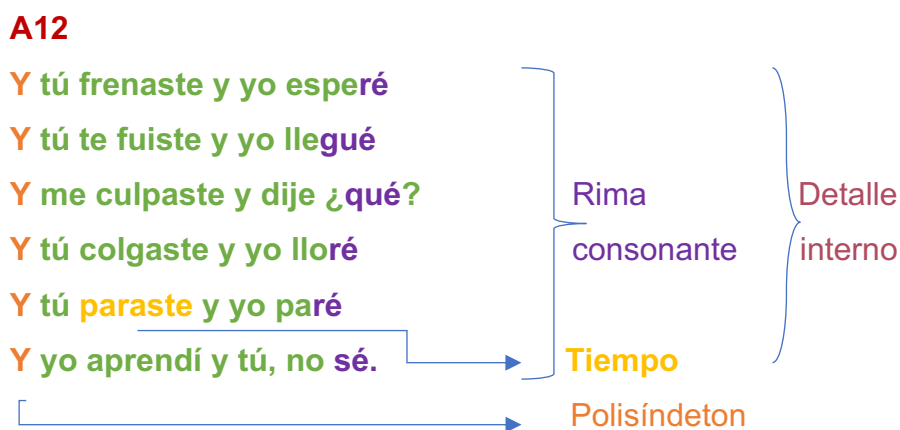
Idea
Spotlight

En el onceavo verso, es donde la autora menciona todo lo que sucedió al llegar al final de la relación entre Flavio y ella. La idea *Spotlight* está situada en

la frase: “**Aunque yo no pude ver**” que tiene concordancia con la frase del sexto verso: “**Y lo dejé pasar**”, que afirma que la autora tomaba ciertas actitudes y situaciones que ocurrían en la relación a la ligera.



En el doceavo verso, se usó la figura retórica polisíndeton que se menciona en el capítulo 2. Y para finalizar la historia, la autora resume el término de la relación con Flavio en un serie de acciones y reacciones de parte de Flavio y la autora. La última idea Spotlight de este tema está situada en todas las frases del doceavo verso, porque describen las acciones que resultaron en el final definitivo de la relación.



B4 → **Coro**

3.1.1.5 Consideraciones melódicas, musicalización y arreglos.

La tonalidad escogida fue (Dmaj), según la TABLA II de Alexander Scriabin y la sinestesia basada en tonalidad citada en el capítulo 1. Pero, tendrá la sonoridad de la tonalidad (Bm) para enfatizar el significado de la “característica contradictoria” del color amarillo.

El tema “Flavio y Yo” está en el género *rap/pop*, en el tempo la negra equivale a 90 bpm, y la métrica es de 4/4, apoyándose en la sinestesia basada en estilos de composición como lo explica el capítulo 1. En el *intro* los instrumentos de la sección rítmica que acompañan a la voz son: un saxofón tenor porque el compositor Sabaneev asociaba a los instrumentos de la sección de metales con el color amarillo gracias a una vinculación subconsciente hacia el color del latón como se explica en el capítulo 1, una guitarra eléctrica con rasgado en síncopa, y un cajón peruano siguiendo el mismo patrón sincopado de la guitarra, ambos como lo muestra la Figura 9:

Figura 9. Instrumentación, género y tempo “Flavio y Yo”

"Flavio y Yo"
Amarillo

Salome Salinas

Pop/Rap
♩ = 90

Intro

Tenor Sax

Acoustic Guitar

Drum Set

La melodía solo está en los coros, ya que es un tema *pop/rap* como se muestra en la figura 10:

Figura 10. Melodía original primer coro "Flavio y Yo"

B

5

mf Va - mos va - mos va - mos va mos, co - ra - zón.

T. Sx. C#m F#m

Ac.Gtr. Bm Em

D. S.

11

Va - mos, va - mos, va - mos, va - mos, co - ra - zón.

T. Sx. B7 E G#m7

Ac.Gtr. A7 D F#m7

D. S.

7

So - mos el o - ro, y so - mos el ca - lor.

T. Sx. B7 E G#m7

Ac.Gtr. A7 D F#m7

D. S.

9

De - pen - de - mos de es - ta com - bi - na - ción.

T. Sx. 9 C#m F#m

Ac. Gtr. 9 Bm Em

D. S. 9

Los versos son hablados con patrones rítmicos con subdivisión en semicorcheas, como se observa en la Figura 11:

Figura 11. Subdivisión en semicorcheas “Flavio y Yo”

A

13

Al prin-ci-pio tú e-ras cla-ro co-mo la luz yo vi di-rec-to al sol y/a-hí es-ta-bas tú.

T. Sx. 13 C#m F#m

Ac. Gtr. 13 Bm Em

D. S. 13

El tema amarillo tiene un *outro* instrumental, y resuelve al primer acorde de la progresión armónica, como se muestra en la Figura 12:

Figura 12. Outro instrumental “Flavio y Yo”

OUTRO

85

T. Sx.

Ac. Gtr.

D. S.

3.1.2 Azul: “Sapphire”

3.1.2.1 Forma

A – B – A – B – C – B: (Verso, Coro, Verso, Coro, Puente, Coro).

3.1.2.2 Figuras retóricas

Antítesis, Epanadiplosis, Metáfora, Anáfora.

3.1.2.3 Palabras Clave

Trust (Confianza), *Friendship* (Amistad), *Sky* (Cielo), *Light* (Luz), *Harmony* (Armonía), *Eternity* (Eterno), *Sapphire* (Zafiro), *Blue* (Azul), *True* (Verdad), *Diamond* (Diamante).

3.1.2.4 Proceso creativo

El azul es el color que representa todas las buenas cualidades y sentimientos que nacen en una persona, que se desarrollan con el tiempo, y que son recíprocos, como se menciona en el capítulo 1. En este tema la autora decidió usar a la amistad como idea principal. El tema que representa al color azul se titula “*Sapphire*”, que significa “Zafiro” en español. Es una gema que es

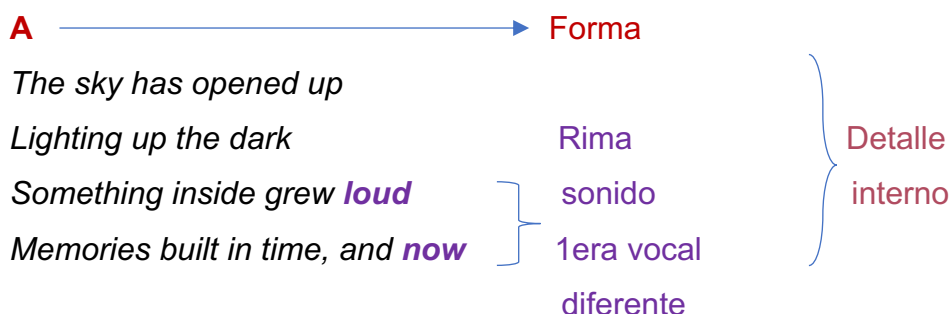
de color azul, como lo indica el capítulo 1. La autora usó esta gema como representación de una amistad verdadera, duradera, y real. El tema azul está escrito en segunda persona en tiempo presente.

Se usaron rimas consonantes y disonantes. Y únicamente se emplearon detalles internos en la composición de la letra. También, cada verso tiene un número de frases par, como consta en la Figura 7 en el capítulo 2. Cabe mencionar que la forma de canción que se empleó en este tema fue porque es la forma más usada y más popular, como se menciona en el capítulo 2. Así como el azul es el color más popular en el mundo según Heller, capítulo 1.

El título del tema fue representado con el color azul, la idea *Spotlight* con el color verde, la figura retórica con el color naranja, la forma con el color rojo, los detalles internos y externos con el color rosa, y la rima con el color violeta.

3.1.2.4.1 Letra: “Sapphire”

Primer verso: “**The sky has opened up. Lighting up the dark**”. Esta frase hace referencia al cielo que es azul. La autora narra que el cielo se abrió e iluminó la oscuridad, esto significa que, en un momento malo en su vida, el cielo le ha llenado de luz. “**Something inside grew loud. Memories built in time and now**”. Esta frase pone en perspectiva como la autora ve a la amistad que ha cultivado en su vida. Esta nació, creció y se desarrolló con el tiempo.



Segundo verso: “**I walk inside a world, where I don’t walk alone**”. La autora describe uno de los principales sentimientos que le da esta amistad, seguridad. Y sabe que no está sola en el mundo en el que vive, lo cual se

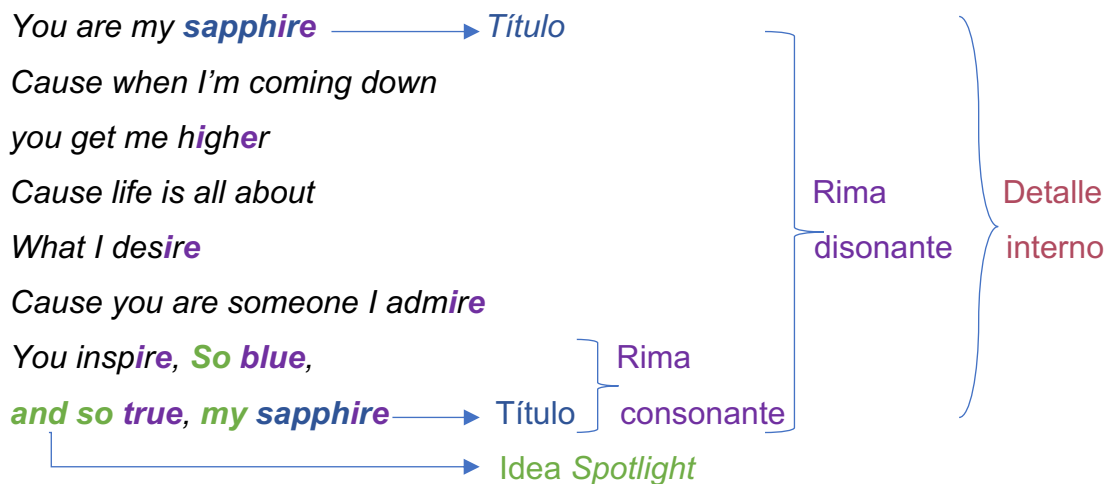
evidencia en la frase siguiente: “**With every step I take. I know that you are there**”. Se usó esta última frase como una idea *Spotlight*, como se describe en el capítulo 2, por su significado. Pero también, como una forma de introducir el personaje de quien la autora está hablando, “su amiga”. Y en el coro se refiere a ella como: “*Sapphire*” (Zafiro).

A2

<p><i>I walk inside a world</i> <i>Where I don't walk alone</i> <i>With every step I take</i> <i>I know that you are there</i></p>	<p>} Rima } disonante } Idea Spotlight</p>	<p>} } }</p>	<p>Detalle interno</p>
---	--	--	-------------------------------------

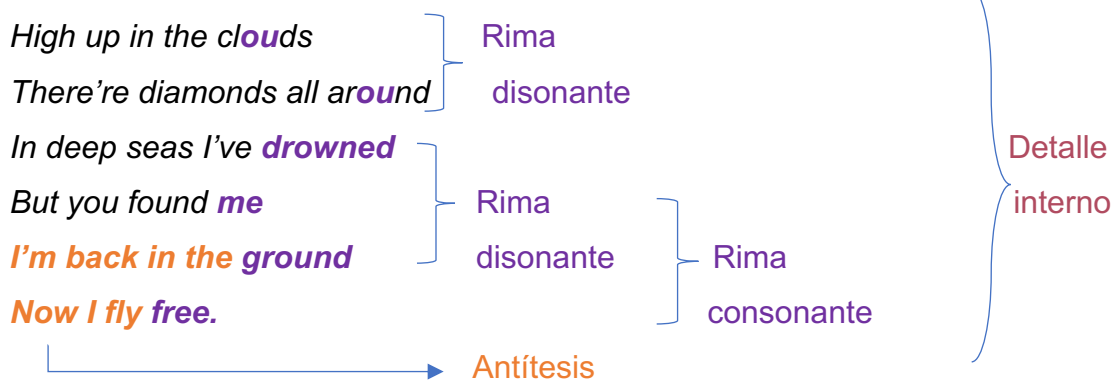
Coro: “*You are my Sapphire. Cause when I'm coming down you get me higher*”. Se puso el título y al principio y al final del coro dado a que es una característica de la forma AB como consta en el capítulo 2. En esta sección, la autora describe a su amiga y explica por qué su amistad es tan importante para ella. Cada vez que la autora esta triste, su amiga le da ánimo, y la hace sentir mejor. “**Cause life is all about what I desire**”. Esta frase es una enseñanza que la autora aprendió de su amiga, quién le enseñó a perseguir sus sueños. Después de esta frase viene otra que dice: “**Cause you are someone I admire, you inspire**”. En la cual queda muy claro que para la autora, su amiga es una persona increíble. El coro termina con la siguiente frase: “**So blue, and so true, my Sapphire**”. El tema azul, es el único tema en el que se decidió poner la palabra “azul” en la letra. La palabra blue que significa “azul” en español, se usó para describir al “*Sapphire*” (Zafiro), como azul, junto con la frase “*and so true*”, que significa “Y tan verdadero”. La autora piensa que su amiga posee estas cualidades, todo lo que embarca el color azul, siendo una de esas la verdad. Esto quiere decir que para la autora esta persona es genuina, es real, y su amistad es verdadera. Se ubicó una idea *Spotlight* en esta ultima frase por la explicación que se mencionó anteriormente.

B



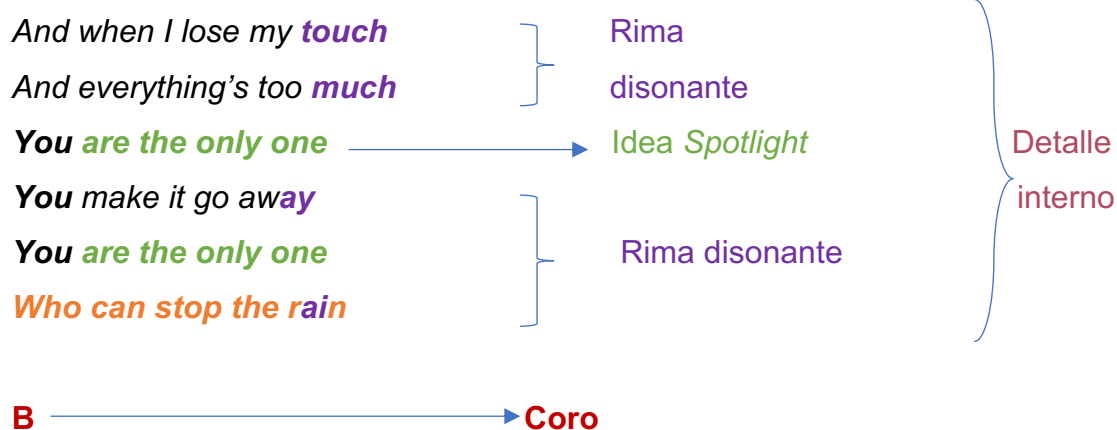
Tercer verso: Se mantuvo la asociación del azul con el cielo, como está en el primer verso, así que, el tercer verso empieza así: **“High up in the clouds”**. Las nubes están en el cielo, que es representado con el color azul ya que es infinito y eterno. Y, las nubes están llenas de aire y agua que también son representadas con el color azul, como se menciona en el capítulo 1. Para seguir con el tema de la iluminación que está en el primer verso, se continuó la idea de esta manera: **“There’re diamonds all around”**. Los diamantes vienen a ser la representación de la gema *“Sapphire”* (Zafiro). Con esta frase la autora quiere decir que en el cielo en donde todo es azul, arriba en lo más alto está su amiga, como una gema preciosa, como el zafiro. A continuación, con la siguiente frase: **“In deep seas I’ve drowned, but you found me”**. La autora empieza a describir otra vez que en un momento de oscuridad, su amiga ha podido apoyarla. Seguido de la frase: **“I’m back in the ground, now I fly free”**, en donde se usó la figura retórica Antítesis, cuya definición se encuentra en el capítulo 2.

A3



Cuarto verso: Al iniciar último verso, la autora describe qué pasa cuando ella se siente mal en los momentos de su vida y cómo reacciona y actúa su amiga con la siguiente frase: **“And when I lose my touch, and everything’s too much”**. La autora explica que su amiga es la única persona en quien confía para hacerla sentir bien, como consta en la frase: **“You are the only one, you make it go away. You are the only one, who can stop the rain”**. Se usó esta frase como una idea *Spotlight*, además de la figura retórica anáfora dentro la misma, descrita en el capítulo 2. También, en esta última frase, *“The rain”* o la lluvia en español, funciona como algo que tiene doble significado. El primero es que, la lluvia es agua, y el agua es representada con el color azul. Y el segundo es que la lluvia se usó como figura retórica metáfora, para representar un momento malo en la vida de la autora. Fue interesante darle una connotación negativa al color azul, solo en esta frase, a diferencia de la positiva mencionada por Eva Heller en el capítulo 1.

A4



Puente: en el puente siempre debe haber información nueva, como consta en el capítulo 2. En la frase: **“Time has taken its sweet time to bet on us”**, se usó la figura retórica epanadiplosis, que se describe en el capítulo 2. En esta frase la autora de la historia reafirma que la amistad es un valor que se desarrolla con el tiempo. Y en la siguiente: **“Life has put you in my eyes only because, you have changed my life you taught me to be free”**, la autora habla de que la vida le dio esta amistad para cambiarle la vida, y para enseñarle a ser libre.

Por último, la autora describe a la amistad que tiene con esta persona con la siguiente frase: “**This is harmony, this is for eternity**”. Esta última frase también fue usada como una idea *Spotlight*, ya que describe características atribuidas al color azul, según Eva Heller en el capítulo 1. El coro se repite por tercera vez.



3.2.5 Consideraciones melódicas, musicalización y arreglos.

Se escogió la tonalidad de (Amaj) usando la sinestesia basada en el tono. También, por la relación que hizo el científico Isaac Newton con los colores del prisma y las siete notas musicales a la que asignó el color azul a la nota (A), como se explica en el capítulo 1.

Eva Heller afirma que el ser humano experimenta el color azul como una idea de eternidad, permanencia, armonía y anhelo. “*Sapphire*” fue pensado como un arreglo de cuatro voces (Soprano, Alto, Tenor y Bajo) y una voz soprano principal porque en forma figurada busca representar lo celestial con un coro de voces. Las voces actúan como un colchón armónico ya que no hay instrumentos presentes. Los voicings están compuestos por los chord tones: raíz, tercera, quinta y séptima, y en algunos acordes con la novena, porque dichas notas

delinean al acorde. El tema está en el género *balada/pop*, como se observa en la Figura 13:

Figura 13. Voces, voicings, género, métrica

"Sapphire"
Azul

Salomé Salinas

Balada/Pop

INTRO A maj F#m A maj F#m

Soprano

Alto

Tenor

Bass

La progresión armónica es : I (Amaj), VI (F#m), I (Amaj), VI (F#m), II (Bm), III (C#m), II (Bm), y termina en los grados (II – V – I), como lo muestra la Figura 14:

Figura 14. Progresión armónica "Sapphire"

INTRO

A maj F#m A maj F#m

Bm C#m Bm E7 Dmaj7

The

Las dinámicas en este tema son simples. empiezan en *mezzo forte*, pero durante los versos baja a *mezzo piano*, para darle más protagonismo a la voz principal. Solo al final de cada verso que se acerca al coro la dinámica sube a *mezzo forte* nuevamente para entrar al coro con más fuerza en una dinámica fuerte, como se muestra en la Figuras 15:

Figura 15. Dinámicas versos “Sapphire”

The musical score for the verses of "Sapphire" is shown in Figure 15. It features a vocal line and four harmony parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The chord progression is Bm, C#m, Bm, C#m, E7, Dmaj7. The vocal line starts at measure 21 with the lyrics "With e-very step I take I know that you are there. You are my". The dynamics are marked as *mp* (mezzo piano) for the first two measures and *mf* (mezzo forte) for the last two measures. The harmony parts also follow this dynamic pattern, with *mp* for the first two measures and *mf* for the last two measures. Blue boxes highlight the dynamic markings in the harmony parts, and a blue arrow points from the *mp* box to the *mf* box, indicating the change in dynamics.

En los coros la dinámica siempre es fuerte, pero cambia en los últimos tres compases, a *mezzo forte* y finalmente a *mezzo piano*. También, a partir del interludio y en el puente la progresión de acordes cambia, como se muestra en las Figuras 16, 17 y 18:

Figura 16. Dinámicas coro "Sapphire"

4 **B** "Sapphire"

A maj F#m A maj F#m

25 Sa-pphi-re 'cause when I'm co-ming down you get me high-er 'cause life is all a-bout what I de-

S *f* Ooh Ooh Ooh Ooh

A *f* Ooh Ooh Ooh Ooh

T *f* Ooh Ooh Ooh Ooh

B *f* Ooh Ooh Ooh Ooh

Bm C#m Bm C#m E7 Dmaj7

29 si-re 'cause you are some-one I a-mi-re you ins - pi - re so blue and so true my

S *f* Ooh *mf* Ooh *mp* Ooh

A *f* Ooh *mf* Ooh *mp* Ooh

T *f* Ooh *mf* Ooh *mp* Ooh

B *f* Ooh *mf* Ooh *mp* Ooh

Figura 17. Progresión y dinámicas interludio "Sapphire"

INTERLUDIO "Sapphire" 9

A maj A maj Bbdim

65 Sa - pphi - re.

S *mp* Ooh *mf* Ooh

A *mp* Ooh *mf* Ooh

T *mp* Ooh *mf* Ooh

B *mp* Ooh *mf* Ooh

Figura 18. Progresión y dinámicas puente "Sapphire"

BRIDGE Ooh Ooh

B m C#m B m C#m

67 Time has ta-ken it's sweet time to bet on us Life has put you in my eyes on-ly be - cause

S *mf* Ooh Ooh Ooh

A *mf* Ooh Ooh Ooh

T *mf* Ooh Ooh Ooh

B *mf* Ooh Ooh

71

Bm C#m Bm E7 Dmaj

You have changed my world — you taught me to be free this is har - mo ny this is for e-ter — ni-ty.

S

mf
Ooh

A

mf
Ooh

T

mf
Ooh

B

mf
Ooh

71

Ooh

Ooh

Ooh

Ooh

Ooh

El outro del tema “Sapphire” tiene la misma progresión que el intro, pero la voz principal solo entra a partir de los últimos cuatro compases, repitiendo la frase final del tema, y terminando en un calderón para todas las voces, como muestra la Figura 19:

Figura 19. Outro “Sapphire”

12

"Sapphire"

Bm C#m Bm C#m E7 Dmaj7 Amaj

87

you ins - pi - re — so blue — and so true my Sa-ppi-re.

S

f *mf* *mp* *p*

A

f *mf* *mp* *p*

T

f *mf* *mp* *p*

B

f *mf* *mp* *p*

87

Ooh

Ooh

Ooh

Ooh

Ooh

Ooh

Ooh

Ooh

3.1.3 Negro: “*I Wish*”

3.1.3.1 Forma

A – B – A – B, (Verso, Coro, Verso, Coro). Siempre lleva el título de la canción en el coro.

3.1.3.2 Figuras retóricas

Polisíndeton.

3.1.3.3 Palabras Clave

Negative (Negativo), *Blurry* (Borroso), Depresión, Oscuridad.

3.1.3.4 Proceso creativo

En el libro *Psicología del Color*, el color negro representa: lo malo, lo oscuro, lo no deseado, y lo podrido. También la falta de esperanza, la ausencia de luz, el duelo y la muerte. A partir de estas características, se compuso el tema del color negro usando a la depresión como idea principal.

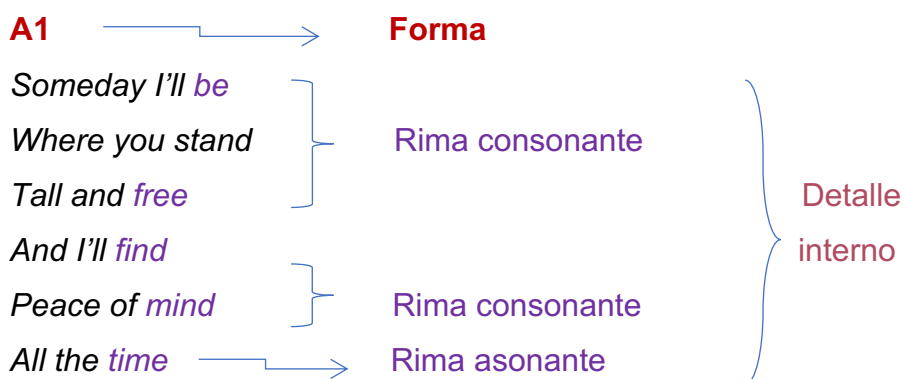
El tema del color negro se titula “*I Wish*”, que significa “Yo Deseo” en español. El título fue pensado basado en la necesidad de la autora de querer ser otra persona, cosa o ente dentro del mundo en el que vive, para no tener que ser ella misma, y por consecuencia no tener que vivir la ansiedad, angustia y tristeza que está experimentando. El tema está escrito en primera persona y en tiempo presente.

Los detalles internos siempre van a estar en los versos y en las cinco últimas frases del coro. Los detalles externos se manifiestan en las primeras cuatro líneas del coro, como está explicado en el capítulo 2. También, cada verso tiene un número de frases par, a excepción del coro que tiene una frase extra para desequilibrar la sección y crear contraste, como lo indica la Figura 7 en el capítulo 2.

El título del tema fue representado con el color negro, la idea *Spotlight* con el color verde, la figura retórica con el color naranja, la forma con el color rojo, los detalles internos y externos con el color rosa, y la rima con el color violeta.

3.1.3.4.1 Letra: “I Wish”

Primer verso: la autora repite una frase que ha escuchado siempre, **“Someday, I’ll be where you stand, tall and free, and I’ll find, peace of mind all the time”**. Esto capta la atención del oyente y le hace pensar que la autora tiene esperanza.



Pero, esa emoción se pierde inmediatamente al entrar al segundo verso: en donde la autora se cuestiona el primer verso, casi en son de burla: **“Is this the way I should think?. Positive?”**. Estos dos versos dan paso al coro y para que eso suceda se usó una idea *Spotlight* en las últimas tres líneas del segundo verso: **“Cause I don’t, No I won’t, Not tonight”**. Esta idea sirve como un giro en la historia en donde la autora termina el verso diciendo que se reusa a pensar de manera positiva. Esta posición de la idea *Spotlight* permite al verso conectarse con el coro, como lo explica el capítulo 2.



Coro: empieza con el título de la canción en la primera frase. La autora desea ser un sinfín de cosas que no es, así como estar en otro lugar, con la finalidad de no tener que vivir una experiencia llena de ansiedad, tristeza y angustia. La autora enlista una serie de cosas opuestas al color negro, que son relacionadas en su mayoría con cosas y seres que son vistas universalmente de manera positiva, como lo explica el capítulo 1. La idea *Spotlight* también está situada al final del coro, ya que es importante en la historia y también para que el oyente sepa por qué la autora menciona cosas que desea ser, y para que sea más entendible, dado que la idea principal del tema negro es la depresión. **“So that I can’t be me right now, oh no, what do I believe in? I don’t know anymore. What do I stand for? Everything’s blurry again. I just wish for everything to change. I’m wishing like it’s my birthday”.**

B

*I wish I was **the** sky, **a** cloud* → Título al principio del coro

*An eye that could see everything so clear, **a** bird,
a tree, **the** earth, water, **a** rock, **an** animal* } *Detalle externo*

*A fish, **a** whale, **a** mermaid, oh **the** sun, **the** moon* }

*A mist **so that I can’t be me right now**, Oh no* → *Idea Spotlight*

What do I believe in? I don’t know anymore

What do I stand for? Everything’s blurry again. } *Detalle interno*

I just wish for everything to change.

I’m wishing like it’s my birthday. → *Idea Spotlight*

→ Título al final del coro

Tercer verso: la historia se empieza a desarrollar de manera más clara. La autora insiste en el mismo patrón. Repite una frase que ha escuchado siempre pero, esta vez explica al oyente que las personas que le dicen la frase no saben cómo se siente ella en verdad. **“Someday I’ll grow out of this, so they say. But they don’t know why my heart glows out of light”.** Esto da a entender que la autora está deprimida y por ende, ve la vida de una manera negativa.

A3

Someday I'll *grow*

Out of this

So they say

But they don't *know*

Why my heart *glows*

Out of light

Rima consonante.

Detalle
Interno

Cuarto verso: la autora se pregunta a sí misma: ***“Is this the way I should live?, Negative”***. La diferencia de este cuestionamiento con respecto al primero, es que la autora hace la primera pregunta en son de burla. Sin embargo, esta vez se respondiendose a sí misma que, esa no es la manera en la que debería estar viviendo. El verso termina con la autora convencida de que no debería vivir así, pero lamentablemente no tiene más que dar, como lo dice en la siguiente frase: ***“But I don't have anything left to give”***. En este verso, la palabra *negative* (negativo) funciona como el opuesto a la palabra *positive* (positivo) en el verso tres. El coro termina repitiendo el título del tema pero con el verbo *“I wish”* en presente continuo: *“I'm wishing”*.

A4

Is this the way

I should *live?*

Negative Detalle

But I don't,

Really know

Why I'm here.

Rima consonante

Detalle
interno

B → **Coro**

3.3.5 Consideraciones melódicas, musicalización y arreglos.

La tonalidad escogida fue (Cm) usando la sinestesia basada en la tonalidad, por la evidencia de un estudio conducido por el investigador Stephen

Palmer en donde se establece que los colores más oscuros universalmente siempre son asociados con tonalidades menores y siniestras, como se profundiza en el capítulo 1. Y también, porque dicha tonalidad actúa como el opuesto al color blanco que lleva la tonalidad de (Cmaj), como se describe en la Tabla III, capítulo 1.

El tema “*I wish*” es un tema que se pensó para ser cantado con acompañamiento de piano. Se usó la sinestesia basada en estilos de composición descrito en el capítulo 1. De esta manera se escogió el género *balada/pop*, con métrica en 4/4 y un tempo lento de 60 bpm. La progresión armónica es: III (Ebmaj7), V (G7), I (Cm), V (G7), como se puede observar en la Figura 20:

Figura 20. Género, métrica, tempo, progresión armónica “*I wish*”

The image shows a musical score for the song "I Wish" by Salomé Salinas INC. The title "NEGRO I WISH" is centered at the top. Below the title, the genre "Balada/Pop" is circled in black, and the tempo "♩ = 60" is indicated. The score is for an "INTRO" in 4/4 time, with a key signature of one flat (Bb). The harmonic progression is shown on a single staff with four measures, each containing a chord: Ebmaj7, G7, Cm, and G7. A red dashed box highlights the chord progression. The word "INTRO" is written in a green box above the first measure.

En consecuencia al aire de negatividad y depresión como idea principal, el tema “*I wish*” también se presta para ser cantado *a capella*, como lo muestra la figura 21:

Figura 21. “*I wish*” *a capella*

The image shows a musical score for the song "I Wish" by Salomé Salinas INC. The title "NEGRO I WISH" is centered at the top. Below the title, the genre "A capella" is circled in black, and the tempo "♩ = 60" is indicated. The score is for an "INTRO" in 4/4 time, with a key signature of one flat (Bb). The harmonic progression is shown on a single staff with four measures, each containing a chord: Ebmaj7, G7, Cm, and G7. A red dashed box highlights the chord progression. The word "INTRO" is written in a black box above the first measure.

Durante todo el tema la melodía de los versos permanece igual. Solo cambia en el cuarto verso en la anacrusa antes de entrar al coro, como se observa en la Figura 22 y 23:

Figura 22. Melodía primer verso “I wish”

Figure 22 shows the musical score for the first verse of "I Wish". It consists of two staves of music in a key signature of two flats (Bb and Eb). The first staff, labeled 'A', contains measures 5 through 8. The second staff, labeled 'B', contains measures 9 through 12. The lyrics are: "Some - day I'll be where you stand tall and free and I'll / Is this the way I should think? po si tive? 'Cause I / find piece of mind all the time. / don't No I won't Not to night". The phrase "I wish I was the" is circled in red in the second staff, indicating the start of the chorus.

Figura 23. Melodía cambiada segundo verso “I wish”

Figure 23 shows the musical score for the second verse of "I Wish". It consists of two staves of music in a key signature of two flats (Bb and Eb). The first staff, labeled 'A', contains measures 34 through 37. The second staff, labeled 'B', contains measures 38 through 41. The lyrics are: "Some - day I'll grow out of this so they say but they don't / Is this the way I should live ne - ga - tive but I / know why my heart glows out of light. / don't rea - lly know why I'm here.". The phrase "I wish I was the" is circled in red in the second staff, indicating the start of the chorus.

Con el propósito de que surga una interpretación de sollozo, y a modo de queja, la melodía de la voz en el segundo coro es cantada en un registro medio, a diferencia del primer coro en donde está en un registro más bajo y apagado. Las dinámicas de la melodía empiezan siendo *mezzo forte*, y por un momento vuelven a *mezzo piano*. A partir de este movimiento, las dinámicas van creciendo mientras dura el segundo coro, hasta que alcanza la dinámica *forte*, para luego bajar a una dinámica *mezzo piano*, hasta llegar a *piano* en la última frase, del *outro*, como muestra la Figura 24:

Figura 24. Cambio de dinámicas segundo coro y *outro* "I wish"

43 **B** don't rea - lly — know why I'm here. *mf*
 E♭maj E♭maj

45 sky, a cloud, an eye that could see e - very - thing so
 G7 G7 *mf*

47 clear. — a bird, — a tree, the earth, wa - ter, a rock, an
 Cm Cm *mf*

a - ni - mal, a fish, a whale, a mer - maid, oh the

NEGRO 3

49 Gm7 Gm7
 mp sun the moon, a mist so that I can't be me right —
 E♭maj E♭maj

51 now — oh no, What do I be - lieve in I don't know
 mf f

53 a - ny - more. — What do I stand for e - very - thing's blu -
 G7 G7 f

55 Cm Cm
 rry a - gain I just wish for e - very - thing to

57 G7 G7
 UTRO *mf* I'm *mp* wi - shing like it's my birth - day.

OUTRO *mf* change I'm *mf* wi - shing like it's my birth - day.

59 Ebmaj7 Ebmaj7 G7 G7

63 Cm Cm G7 G7

p I'm wi shing like it's my birth - day.

3.1.4 Blanco: “La Santa”

3.1.4.1 Forma

A – B – C (Verso, Puente, Coro)

3.1.4.2 Figuras retóricas

Metáfora, Epanadiplosis, Anadiplosis, Antítesis, Anáfora, Epífora.

3.1.4.3 Palabras Clave

Luz, pureza interior, espiritualidad, limpieza exterior, día, claridad, “el bien”, resurrección, superación, femenino, noble, tranquilidad, camino hacia la perfección.

3.1.4.4 Proceso creativo

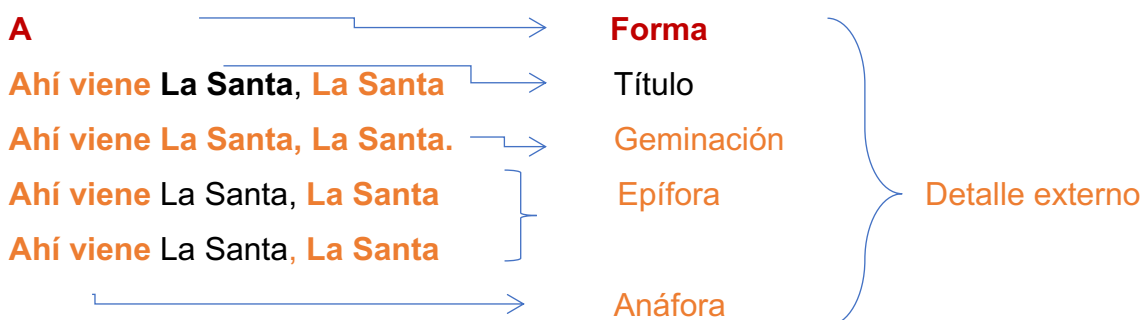
La idea principal del tema blanco se centró alrededor del crecimiento personal y espiritual. El tema blanco se titula “La Santa” ya que actúa como un ser supremo y femenino. Es un ente velado con un vestido blanco que se mueve caminando en un día soleado, por una calle larga llena de casas de colores. Las casas y la calle representan la vida de la autora y, “La Santa” representa a un ser que quita del camino las cosas que han sido escogidas con libre albedrío por la autora, pero, que son un impedimento para su crecimiento personal y espiritual. “La Santa” actúa como un medio de purificación del espacio, del alma, y del entendimiento. Es un ser que vive dentro de la espiritualidad de la autora.

Esta historia funciona principalmente como una metáfora, ya que “La Santa” solo es una representación de la espiritualidad de la autora. El tema está escrito en tercera persona y en tiempo presente

Los detalles internos están en la primera frase del primer puente, en el segundo verso, y en el segundo puente. El título del tema fue representado con el color negro, la idea *Spotlight* con el color verde, la figura retórica con el color naranja, la forma con el color rojo, los detalles internos y externos con el color rosa, y la rima con el color violeta.

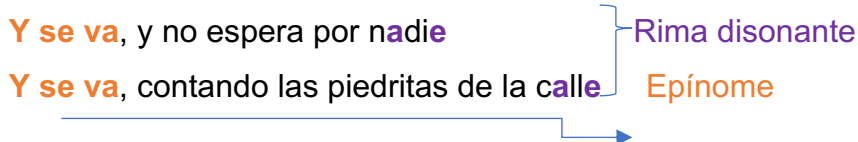
3.1.4.4.1 Letra “La Santa”

Primer verso: La descripción de “La Santa” empieza aquí. La autora nombra a “La Santa” que es el título del tema blanco al inicio del primer verso. Esto capta la atención del oyente y le invita a escuchar más. La autora cuenta que, “La Santa” se acerca repitiendo esta frase: “**Ahí viene La Santa, La Santa**”, cuatro veces. Esta repetición es usada como una idea *Spotlight* para entrar al primer puente



Primer puente: Consta de dos frases: “**Y se va, y no espera por nadie. Y se va, contando las piedritas de la calle**” las cuales” brindan nueva información acerca de lo que hace “La Santa”, quien viene sola. En este puente se usó la figura retórica epínome, descrita en el capítulo 2. El primer puente lleva a un coro que no tiene letra.

B Puente



C → **Coro**

Oh, oh, oh, oh,

Oh, oh, oh, oh

Segundo verso: “**Y viene con el baile, con el baile. El baile de la perfecta sensatez**”. En esta primera parte del segundo verso, mientras se desarrolla la trama de este evento que sucede en la mente de la autora, ella manifiesta que, cuando “La Santa” llega, es perfectamente sensata, es decir que, esta cuerda, y ve las cosas como en verdad son, lo que la hace más sabia. En esta parte se usó las figuras retóricas epanadiplosis y anadiplosis, mencionadas en el capítulo 2. En la segunda parte del verso, en la frase: “**Y viene con el gozo de la tormenta**” se usó la figura retórica antítesis, que se define en el capítulo 2. El significado de esta frase es que dentro de algo que aparenta ser malo, puede haber algo bueno. El verso termina con la frase: “**..que arrastra las cosas que no me hacen bien**”, en la cual la autora afirma que, “La Santa” se lleva las cosas que no sirven y no aportan a su superación personal.

A2 → **Verso**

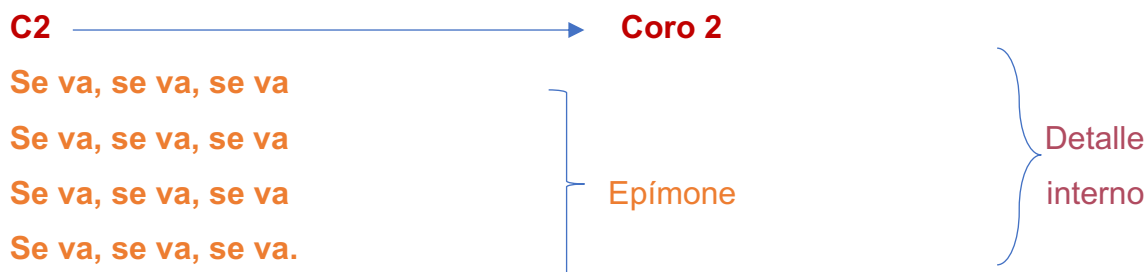
Y viene con el baile, con el baile.	→ Epanadiplosis.	} Rima	} Detalle Interno
El baile de la perfecta sensatez	→ Anadiplosis.		
Y viene con el gozo de la tormenta	→ Antítesis		
Que arrastra las cosas que no me hacen bien			

Segundo puente: “Y se va, y no quiere tocarte. Y se va, y sin temor a desilusionarte”. Estas dos frases quieren decir que, cada vez que “La Santa” llega va a doler, porque viene para quitar algo de la vida de la autora; pero ella no va a consolarle de manera física por haberle hecho daño, y no va a tener miedo de desilusionarle por quitarle algo que “La Santa” en su sabiduría, asegura que no debe estar en su vida.

B2 → **Puente 2**

Y se va, y no quiere tocarte.	} Rima
Y se va, y sin temor a desilusionarte.	

El tercer coro se repite dos veces, pero esta vez tiene letra, y representa el desenlace de la historia. Es una afirmación de que “La Santa” llega, cumple su propósito, y se va.



3.1.4.5 Consideraciones melódicas, musicalización y arreglos.

Usando la sinestesia basada en tonalidad, explicada en el capítulo 1, la tonalidad escogida fue (Cmaj) porque fue el color al que el compositor Rinsky Korsakov asociaba con una tonalidad mayor, como se demuestra en el capítulo 1, TABLA III. También el color blanco es mayor porque es el opuesto del color negro que está en tonalidad menor.

El tema “La Santa” entra en el género *albazo/pop*, con métrica en 6/8, y tempo en 110 bpm, apoyado en la sinestesia basada en estilos de composición. La progresión armónica es: VI (Am), II (Dm), V (G7), I (Cmaj7), III (E), con variaciones en la segunda repetición de la forma: IV (Fmaj7) y III (E), como se muestra en la Figura 25:

Figura 25. Género, métrica, tempo, progresión armónica “La Santa”

BLANCO: La Santa

Albazo/Pop
♩ = 110

Salomé Salinas

INTRO Am Dm

G 7 1. C maj 7 E

2. F maj 7 E

A Ahi

La melodía es igual en los dos versos, y el primer coro no tiene letra. Está compuesto de una melodía de tres voces armonizadas siguiendo el mismo patrón rítmico, como muestra la figura 26:

Figura 26. Dinámicas y voces del primer coro sin letra de “La Santa”

C tan - do las pic - dri - tas de la ca - lle.

Am Dm

47 G 7 E E

51 Am Dm

55 G 7 C maj 7 E

f Ooh ooh ooh ooh ooh

f Ooh ooh ooh ooh ooh

f Ooh ooh ooh ooh ooh

f Ooh ooh ooh ooh ooh

En el segundo verso los finales de frase son armonizados por una segunda voz más aguda, como se muestra en la Figura 27:

Figura 27. Finales de frase armonizados “La Santa”

59 Am
mf vic - ne con el bai - le, con el bai - le de la per - fec - ta sen - sa - tez.
6 G
mf bai - le de la per - fec - ta sen - sa - tez. Y

BLANCO: La Santa 3

7 Am
mf vic - ne con el go - zo de la tor - men - ta quea
1 G7
f

El segundo coro sí tiene letra, con variaciones melódicas en la segunda repetición de la forma. Las dinámicas son *mezzo forte* en los versos y *forte* en los coros, en el *outro* la dinámica baja por completo a *piano* y también hay un *ritardando*, en la melodía para indicar que es el final del tema, como lo indica la figura 28:

Figura 28. Outro, dinámicas y variaciones melódicas segundo coro “La Santa”.

C2 sin
91 Am
mf Se va, se va, se va.
95 G7
mf Se va, se va, se va.
99 Am
mf Se va, se va, se va.

4 BLANCO: La Santa

105 G7 Cmaj7 E
Se va, se va.

107 Am7 Dm7
Se va, se va, se va.

111 G7 Cmaj7 E
Se va, se va.

OUTRO

115 Am rit. Dm Am
Se va, se va.

mf *p*
vic - ne La San - ta, La San - ta se va.

Conclusiones

- La sinestesia determina la relación entre música y color debido a que, por un lado, la sinestesia y sus diferentes tipos, se percibe como una intuición cotidiana, y una asociación de patrones aprendidos desde la infancia. Por otro lado, es una sensación de carácter perceptual que no se basa en la memoria porque puede ser inducida o se desarrolla de manera repentina. La neurociencia concluye que es un modo de percepción inusual, se ha comprobado que existe una relación entre la sinestesia y la actividad neural en las regiones del cerebro que manejan la percepción.
- De acuerdo al libro Psicología del color de Eva Heller, a los colores les corresponden ciertas emociones y sentimientos. El amarillo es inestable y contradictorio, representa el enojo pero también el optimismo. El azul simboliza amistad, confianza y verdad. El negro es muerte, sufrimiento, y tristeza. Y el blanco es luz, purificación y perfección.
- Indudablemente, el uso de: los elementos, componentes, estructura de la canción, técnicas de composición de letra, y recursos literarios, facilita la escritura de la letra dentro de una composición musical, porque permite al

compositor desarrollar su tema en base a una estructura sólida y con sentido para el oyente.

- Tomando en cuenta los sentimientos y emociones inherentes al color, así como el tipo de sinestesia música color, es posible asignar letra y tonalidad a cada tema musical. Dentro del proceso creativo se representó al color amarillo en una relación de pareja, al azul en una amistad verdadera, al negro en una persona en un estado de depresión y al blanco en la superación personal usando una metáfora de un ser divino.
- Aunque la investigación recopilada acerca de la sinestesia música color brinda una tonalidad a cada color, no fue posible indagar si la misma está sujeta a diferentes usos de melodías o patrones rítmicos, ya que la sinestesia es un fenómeno basado en una forma inusual de percepción, y todos los compositores con sinestesia música – color no tenían una manera específica de composición alrededor de su propia sinestesia. Por esta razón las decisiones en el proceso de composición musical y arreglos referentes a la instrumentación y melodía fueron tomadas siguiendo la estilística de cada género musical escogido. Cabe recalcar que aunque la sinestesia basada en timbre no fue utilizada, fue mencionada y es de igual importancia que los demás tipos de sinestesia música - color.

Recomendaciones

- Se sugiere dar apertura al conocimiento diverso de lo que hasta ahora se conoce como sinestesia, para no limitar o restringir esta forma única de percepción.
- Considerar al color como recurso a disposición del compositor para enriquecer el proceso de creación artística musical, ya que estos están ligados a las emociones y sentimientos que pueden ser expresados dentro de la letra de una composición musical.
- Sugerir a los compositores tomar en cuenta las técnicas de composición de letra para asegurar que la misma tenga una estructura clara y con sentido para el oyente.

- Se recomienda que en futuras investigaciones se tome en cuenta que dentro del estudio de la sinestesia musical – color es posible indagar más el uso de melodías y patrones rítmicos específicos que representen a cada color. Ya que hasta la fecha las investigaciones de sinestesia musical color se han enfocado específicamente en tonalidad, tono, timbre, y estilo de composición, mas no en melodías y patrones rítmicos.
- Finalizado este trabajo de investigación, surge la siguiente interrogante: ¿Es posible que una persona sinestésica reconozca uno de los colores estudiados al escuchar los temas compuestos en esta investigación?, y de ser así, ¿Permite esto explorar nuevos campos creativos dentro de la composición musical?. Dichas incógnitas son importantes y se recomienda considerarlas para continuar con la indagación del tema iniciado.

Referencias

- Abad, F. (2013). RITMO Y RIMA: MÚSICA Y POESÍA. *La Revista Signa*, 23-32.
- Alfayate de la Iglesia, D. (2013). *Sinestesia: música y color (Tesis de maestría)*.
Obtenido de Universidad Politécnica de Valencia :
<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/33575/memoria.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Anwar, Y. (16 de mayo de 2013). *Bach to the blues, our emotions match music to colors* . Obtenido de Berkeley News :
<https://news.berkeley.edu/2013/05/16/musiccolors/>
- Beek, M. (14 de agosto de 2018). *5 Composers with Synesthesia* . Obtenido de Classical-music.com:
<http://www.classical-music.com/article/5-composers-synesthesia>
- Blume, J. (2004). *Six Steps to Songwriting Success*. Billboard Books .
- Callejas , A., & Lupiañez, J. (5 de octubre de 2018). *El color de las palabras*.
Obtenido de PERCEPNET: http://www.percepnet.com/perc10_05.htm
- Castañeda, W. M. (2005). *Color*. Colombia : Universidad de Caldas .
- de Córdoba, M. J., & Riccò, N. (2014). *Sinestesia los fundamentos teóricos, artísticos y científicos* (Segunda ed.). Granada, España: Imprenta del Carmen de Granada.
- Heller, E. (2004). *Psicología del color*. Barcelona: Gustavo Gili, SL.
- Hochel , M. (2006). *La sinestesia: sentidos sin fronteras (Tesis de Licenciatura)*.
Obtenido de Facultad de Biología Universidad de Granada:
https://www.ugr.es/~setchift/docs/tesina_matejhochel.pdf
- Hoisington, S. S., & Imbery, L. (14 de junio de 2014). *Zambajatin's Moderist Palette: Colors and Their Function in We*. Obtenido de American Association of Teachers of Slavic and East European Languages:
<https://www.jstor.org/stable/308963>
- Jewanski, J., Simner, J., Day, S. A., Rothen, N., & Ward, J. (29 de julio de 2019). *The "golden age" of synesthesia inquiry in the latenineteenth century (1876–1895)*. Obtenido de Routledge:
<https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/0964704X.2019.1636348?needAccess=true>

- Jorge Vanacloy, M., Giménez Pérez, A., Marín Sanchis, A., Sanchis Sabater, A., Romero Faus, J., & Cerdá Jordá, S. (2001). *SONIDO Y PERCEPCIÓN LA MÚSICA Y EL COLOR CORRESPONDENCIAS E INTERACCIONES*. Obtenido de ResearchGate: https://www.researchgate.net/profile/Albert_Marin/publication/237348484_SONIDO_Y_PERCEPCION_LA_MUSICA_Y_EL_COLOR_CORRESPONDENCIAS_E_INTERACCIONES/links/0f31753c59e229c8be000000/SONIDO-Y-PERCEPCION-LA-MUSICA-Y-EL-COLOR-CORRESPONDENCIAS-E-INTERACCIONES.pdf
- Karwoski, T. F., & Odbert, H. S. (1938). *COLOR - MUSIC*. Obtenido de APA SpycNet : <https://psycnet.apa.org/doiLanding?doi=10.1037%2Fh0093458>
- Leal Guerra, J. J. (2019). *Autoría y Composición de 10 canciones con elementos de Songwriting y recursos literarios en español (Tesis de maestría)*. Obtenido de Pontificia Universidad Javeriana Bogotá: <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/40959/Autor%20C3%ADa%20y%20Composici%20n%20de%2010%20canciones%20con%20elementos%20de%20Songwriting%20y%20recursos%20literarios%20en%20espa%20ol.pdf?sequence=4&isAllowed=y>
- Mackay, J. (2013). *The Art of Songwriting* . Greenhaven Publishing LLC .
- Martínez Cantón, C. (2010). *Innovaciones en la rima: poesía y rap*. Obtenido de Universidad Nacional de Educación a Distancia España: <http://e-spacio.uned.es/fez/view/bibliuned:revistaRHYTHMICA-2010-8-7020>
- Palmer, S., Schloss, K., & Prado León , L. R. (28 de mayo de 2013). *Music–color associations are mediated by emotion*. Obtenido de PNAS: <https://www.pnas.org/content/110/22/8836>
- Patisson, P. (1991). *Songwriting: Essencial Guide to Lyric Form and Structure*. Boston : Hal Leonerd LLC .
- Patisson, P. (1991). *Songwriting: Essencial Guide to Rhyming: A Step-by-step Guide to Better Rhyming and Lyrics*. Hal Leonard Corporation .
- Patisson, P. (2011). *Songwriting Without Boundaries*. Cincinnati: Penguin Random House LLC.

- Peacock, K. (27 de junio de 2016). *Synesthetic Perception: Alexander Scriabin's Color Hearing*. Obtenido de University of California Press : <https://mp.ucpress.edu/content/2/4/483.full.pdf+html>
- Pérez, J., & Gilabert, E. J. (2010). *Color y Música: relaciones físicas entre tonos de color y notas musicales*. Publicaciones de la Universidad de Alicante . San Vicente del Raspeig: IX Congreso Nacional del Color: Alicante 29 y 30 de junio, 1 y 2 de julio de 2010.
- Ramachandran, V. S., & Hubbard, E. M. (7 de mayo de 2001). *Psychophysical investigations into the neural basis of synaesthesia*. Obtenido de The Royal Society Publishing : <https://royalsocietypublishing.org/doi/pdf/10.1098/rspb.2000.1576>
- Real Academia Española . (2019). Obtenido de Diccionario de la lengua española (edición del tricentenario): https://dle.rae.es/sinestesia?m=30_2
- Sokolov, A. S. (2005). *COMPOSICIÓN MUSICAL EN EL SIGLO XX DIALÉCTICA DE LA CREACIÓN*. Granada: Zöllner & Levy S.L.
- West, A. (2016). *The Art of Songwriting*. Londres : Bloomsbury Publishing Plc.
- Williams , J. A., & Williams, K. (2017). *The Singer - Songwriter Handbook*. Boolmsbury Publishing USA.
- Zelanski, P., & Fisher, M. (2001). *Color* (Vol. Tercera edición). Madrid: H. Blume.

ANEXOS

"Flavio y Yo"

Amarillo

Salome Salinas

Pop/Rap
♩ = 90

Intro

Musical score for the Intro section, featuring Tenor Sax, Acoustic Guitar, and Drum Set. The score is in 4/4 time and G major. The Tenor Sax part consists of whole rests. The Acoustic Guitar part starts with a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes, then transitions to a (Simile) section with a hatched pattern. The Drum Set part features a consistent rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes, also transitioning to a (Simile) section with a hatched pattern. Chord progressions are indicated above the Tenor Sax and Acoustic Guitar staves.

Chord progressions for Tenor Sax: C#m, F#m, B7, E, G#m7

Chord progressions for Acoustic Guitar: Bm, Em, A7, D, F#m7

B

Musical score for the B section, featuring Tenor Sax, Acoustic Guitar, and Drum Set. The score is in 4/4 time and G major. The Tenor Sax part has a melodic line starting with a *mf* dynamic, with lyrics: "Va - mos va - mos va - mos va - mos, co - ra - zón." The Acoustic Guitar part consists of a hatched pattern. The Drum Set part consists of a hatched pattern. Chord progressions are indicated above the Tenor Sax and Acoustic Guitar staves.

Chord progressions for Tenor Sax: C#m, F#m

Chord progressions for Acoustic Guitar: Bm, Em

7

So - mos el o - ro, y so - mos el ca - lor.

B7

E

G#m7

T. Sx.

Ac.Gtr.

A7

D

F#m7

D. S.

9

De - pen - de - mos de es - ta com - bi - na - ción.

C#m

F#m

T. Sx.

Ac.Gtr.

Bm

Em

D. S.

11

Va - mos, va - mos, va - mos, va - mos, co - ra - zón.

Chord progression: B7, E, G#m7

T. Sx.

Ac.Gtr.

Chord progression: A7, D, F#m7

D. S.

A

13

Al prin-ci-pio tú e-ras cla-ro co-mo la luz yo vi di-rec-to al sol y/a-hí es-ta-bas tú,

Chord progression: C#m, F#m

T. Sx.

Ac.Gtr.

Chord progression: Bm, Em

D. S.

15

Vocal line in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody consists of eighth notes with lyrics: ra-dian-te/y tan bri-llan-te son-re-is-te de/a-le - gri-a, te mi-ré/o-tra-vez y/a-sí/em-pe-za-ba mi dí-

ra-dian-te/y tan bri-llan-te son-re-is-te de/a-le - gri-a, te mi-ré/o-tra-vez y/a-sí/em-pe-za-ba mi dí-

T. Sx.

T. Sx. staff with a key signature of two sharps. Chords B7 and G#m7 are indicated above the staff.

Ac.Gtr.

Ac.Gtr. staff with a key signature of two sharps. Chords A7, D, and F#m7 are indicated above the staff.

D. S.

D. S. staff with a key signature of two sharps. The staff contains rhythmic slash marks.

A2

17

Vocal line in treble clef with a key signature of two sharps. The melody consists of eighth notes with lyrics: a. La/a-dre-na-li-na den-tro co-rrí-a, me hi - zo ca-lor, me de-rre-tí, res-pi-ré, me re-fres-

a. La/a-dre-na-li-na den-tro co-rrí-a, me hi - zo ca-lor, me de-rre-tí, res-pi-ré, me re-fres-

T. Sx.

T. Sx. staff with a key signature of two sharps. Chords C#m and F#m are indicated above the staff.

Ac.Gtr.

Ac.Gtr. staff with a key signature of two sharps. Chords Bm and Em are indicated above the staff.

D. S.

D. S. staff with a key signature of two sharps. The staff contains rhythmic slash marks.

19

qué, be-sé tu a-ci-dez, En-tré en éx-ta-sis, den-tro-de-con-ver-sa-cio-nes fá-ci-les.

19

B7 E G#m7

T. Sx.

19

A7 D F#m7

Ac.Gtr.

19

D. S.

A3

21

Es-tar de nue-vo cer-ca fue co-mo/al-go des-ti-na-do, al-go que/es-ti-mu-la/un ner-vio al-go muy i-dea-li-

21

C#m F#m

T. Sx.

21

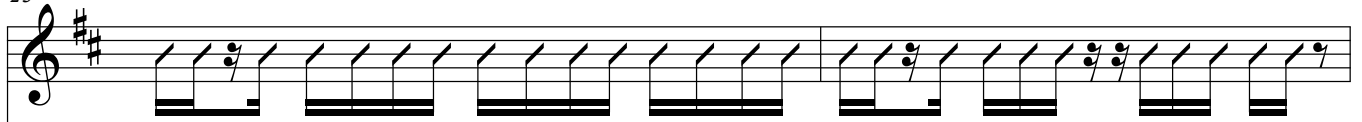
Bm Em

Ac.Gtr.

21

D. S.

23



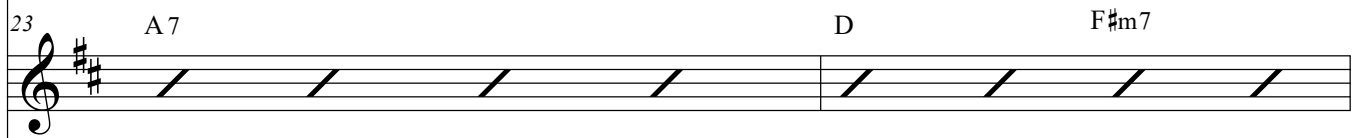
za - do. No pue - do ex - pli - car - lo / e - ra va - lio - so / e - ra do - ra - do y / es - ta - ba en o - ro ba - ña - do.

23



T. Sx.

23



Ac. Gtr.

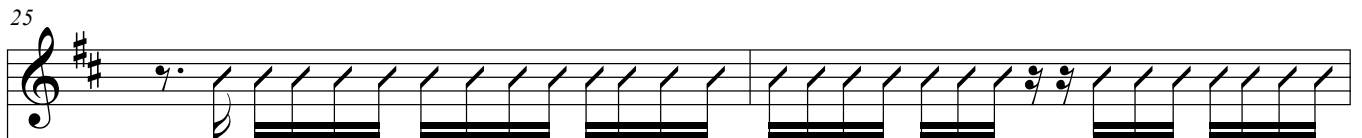
23



D. S.

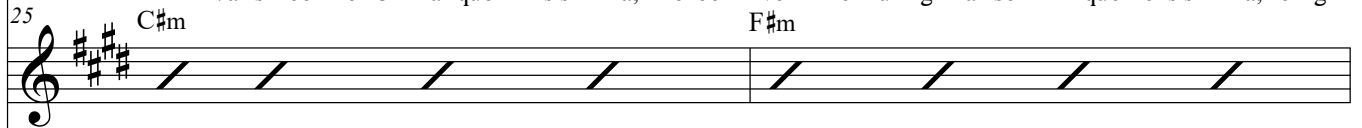
A4

25



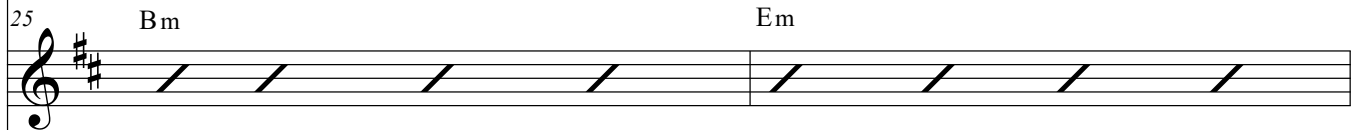
Y / a - sí co - mo Cli - tia que in - sis - tí - a, me con - ver - tí en un gi - ra - sol que re - sis - tí - a, el gi -

25



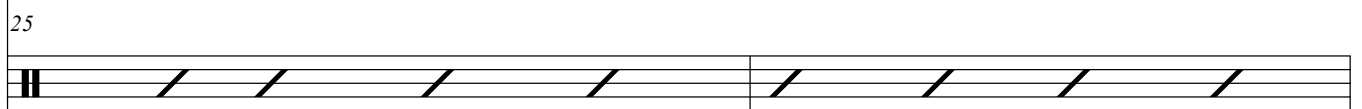
T. Sx.

25



Ac. Gtr.

25



D. S.

27

ra-sol se con-vir-tió/en hu-ma-no con va-len-tí-a y de/a - hí na-ció la pa-sión que tan-to que-rí-a.

T. Sx.

27 B7 E G#m7

Ac.Gtr.

27 A7 D F#m7

D. S.

27

B2

29

mf Va - mos va - mos va - mos va - mos, co - ra - zón. _____

T. Sx.

29 C#m F#m

Ac.Gtr.

29 Bm Em

D. S.

29

31

So - mos el o - ro, y so - mos el ca - lor.

Detailed description: This block contains the vocal melody for measures 31 and 32. The music is in the key of D major (two sharps). The melody starts with a quarter rest, followed by eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The lyrics are "So - mos el o - ro, y so - mos el ca - lor." with a line indicating the text continues.

T. Sx.

31 B7 E G#m7

Detailed description: This block shows the tenor saxophone accompaniment for measures 31 and 32. The staff contains diagonal slashes, indicating that the saxophone part is not written out. Chord changes are indicated above the staff: B7 for measure 31, and E and G#m7 for measure 32.

Ac.Gtr.

31 A7 D F#m7

Detailed description: This block shows the acoustic guitar accompaniment for measures 31 and 32. The staff contains diagonal slashes, indicating that the guitar part is not written out. Chord changes are indicated above the staff: A7 for measure 31, and D and F#m7 for measure 32.

D. S.

31

Detailed description: This block shows the drum set accompaniment for measures 31 and 32. The staff contains diagonal slashes, indicating that the drum part is not written out.

33

De - pen - de - mos de es - ta com - bi - na - ción.

Detailed description: This block contains the vocal melody for measures 33 and 34. The music is in the key of D major. The melody starts with a quarter rest, followed by eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The lyrics are "De - pen - de - mos de es - ta com - bi - na - ción." with a line indicating the text continues.

T. Sx.

33 C#m F#m

Detailed description: This block shows the tenor saxophone accompaniment for measures 33 and 34. The staff contains diagonal slashes, indicating that the saxophone part is not written out. Chord changes are indicated above the staff: C#m for measure 33, and F#m for measure 34.

Ac.Gtr.

33 Bm Em

Detailed description: This block shows the acoustic guitar accompaniment for measures 33 and 34. The staff contains diagonal slashes, indicating that the guitar part is not written out. Chord changes are indicated above the staff: Bm for measure 33, and Em for measure 34.

D. S.

33

Detailed description: This block shows the drum set accompaniment for measures 33 and 34. The staff contains diagonal slashes, indicating that the drum part is not written out.

35

Va - mos, va - mos, va - mos, va - mos, co - ra - zón.

T. Sx.

35 B7 E G#m7

Ac.Gtr.

35 A7 D F#m7

D. S.

35

A5

37

Den-tro de un-a nu-be de/en-ten-di-mien-to, vo - la-mos po-co/a po-co pe-ro por muy po-co tiem-po

T. Sx.

37 C#m F#m

Ac.Gtr.

37 Bm Em

D. S.

37

39

La luz bri-lló. Se a-pa-gó. Tu ce-rras-te la puer-ta pum! to-do/a-ca-bó.

T. Sx. **B7** **E** **G#m7**

Ac.Gtr. **A7** **D** **F#m7**

D. S. **39**

A6

41

Des-pués un bri-llo me gol-peó y me trans-for-mé. De-jan-do/a-bier-to/el co-ra-zón, no me re-cu-pe-ré.

T. Sx. **C#m** **F#m**

Ac.Gtr. **Bm** **Em**

D. S. **41**

43

T. Sx. Me/in-cor-po-ré he-ri-da, de in-se-gu-ri-dad, y co-mo si fue-se na-da, lo de-jé pa-

Ac. Gtr. B7 E G#m7

D. S.

A7

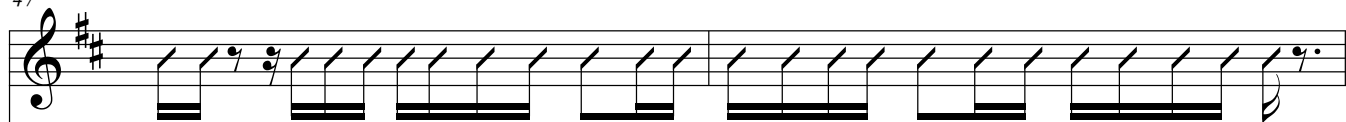
45

T. Sx. sar. Oh no, pe-ro que con-tra-di-cción oh no, y por-qué tan-ta ten-sión que/ins-pi-ra/ex-plo-sión

Ac. Gtr. Bm Em

D. S.

47

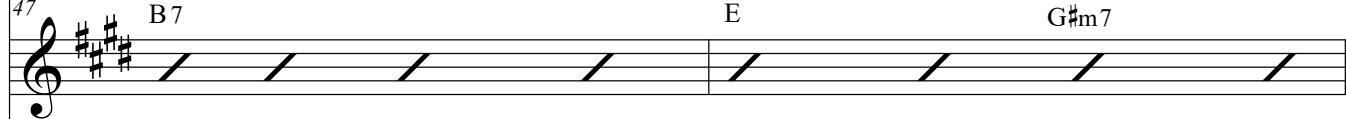


no, no. E-sa no e-ra la/in-ten-ción. In-so - len-cia/y a-gre-sión tan-to/e-no-jo/y frus-tra-ción.

47

B7 E G#m7

T. Sx.

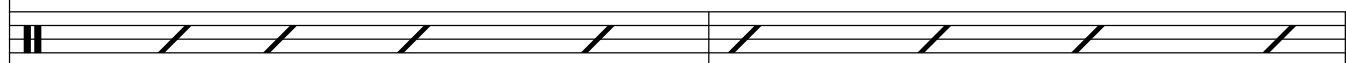


Ac.Gtr.



47

D. S.

**A8**

49



Y en el ai-re ra-dioac-ti-vo te ga - nó la/im-pul-si-vi-dad y/a mí el ca-ri-ño. Pe-ro qué

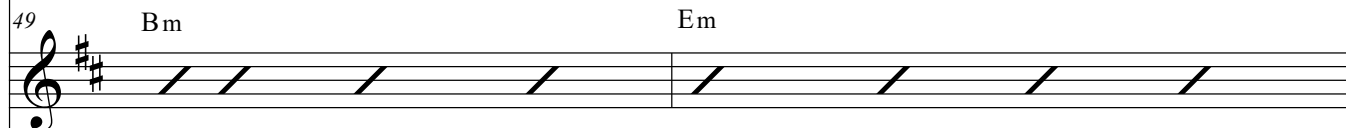
49

C#m F#m

T. Sx.

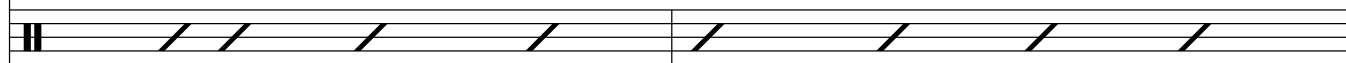


Ac.Gtr.



49

D. S.



51

ne-ga-ti-vi-dad, pe-ro qué ne-ce-dad Te mez-clas-te con el ne-gro/y se vol-vió su-cie-dad.

T. Sx.

51 B7 E G#m7

Ac.Gtr.

51 A7 D F#m7

D. S.

51

B3

53

mf va - mos va - mos va - mos va F#m mos, co - ra - zón.

T. Sx.

53 C#m F#m

Ac.Gtr.

53 Bm Em

D. S.

53

55

So - mos el o - ro, y so - mos y so - mos el ca - lor.

55

T. Sx.

B7 E G#m7

55

Ac.Gtr.

A7 D F#m7

55

D. S.

57

De - pen - de - mos de es - ta com - bi - na - ción.

57

T. Sx.

C#m F#m

57

Ac.Gtr.

Bm Em

57

D. S.

59

Va - mos, va - mos, va - mos, va - mos, co - ra - zón.

T. Sx.

59 B7 E G#m7

Ac.Gtr.

59 A7 D F#m7

D. S.

59

A9

61

Y nos en-su-cia-mos cuan-do-nos-en-con-tra-mos. No te/en-ga-ñes co-ra-zón, nun-ca lo ce-le-bra-mos.

T. Sx.

61 C#m F#m

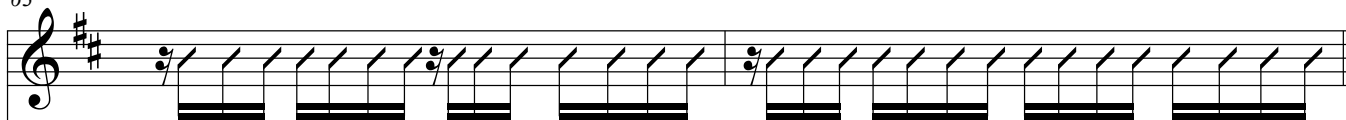
Ac.Gtr.

61 Bm Em

D. S.

61

63



Fui-mos en de-ca-den-cia e-sa fue la/ad-ver-ten-cia, no vie-ne na-da bue-no del te-mor y la/im-pa-cien-cia.

63



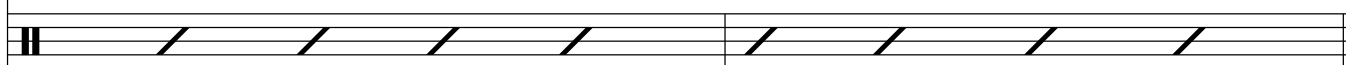
T. Sx.

63



Ac. Gtr.

63



D. S.

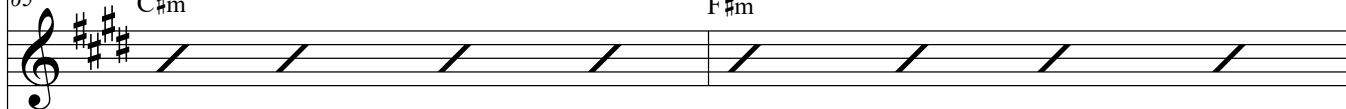
A10

65



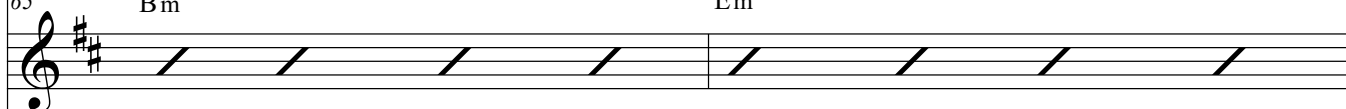
Di-me, qué co-lor tie-ne la ma-du-rez so-lo fuis-te/un ni-ño un ni-ño ju-gan-do/a-je-drez ju-gan-

65



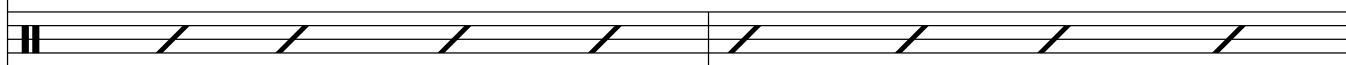
T. Sx.

65



Ac. Gtr.

65



D. S.

67

do/a mez-clar co-lo-res, mez-clar i-ra con a-mo-res, a co-me-ter e-rro-res a lle-nar-te de ren-co-res.

T. Sx.

67 B7 E G#m7

Ac.Gtr.

67 A7 D F#m7

D. S.

67

A11

69

Aun-que yo no pu-de ver fue tu fal-ta de res-pe-to y tu mal que-rer y

T. Sx.

69 C#m F#m

Ac.Gtr.

69 Bm Em

D. S.

69

71

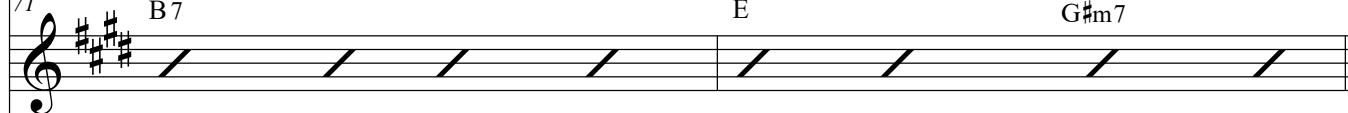


no qui-se vol-ver a la os-cu-ri-dad a e - se lu - gar don - de no/hay o - por - tu - ni - dad

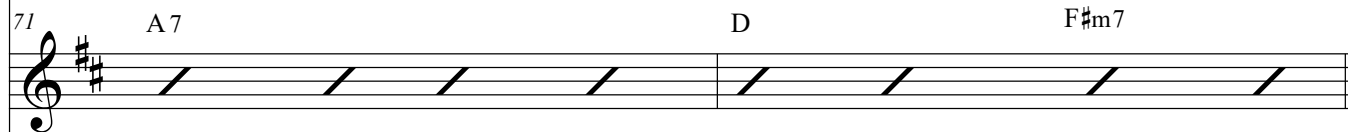
71

B7 E G#m7

T. Sx.



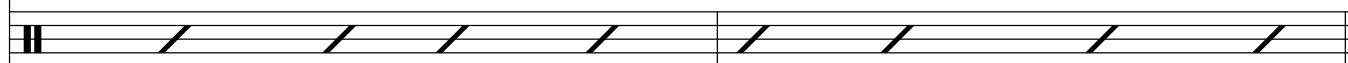
Ac.Gtr.



71

A7 D F#m7

D. S.

**A12**

73

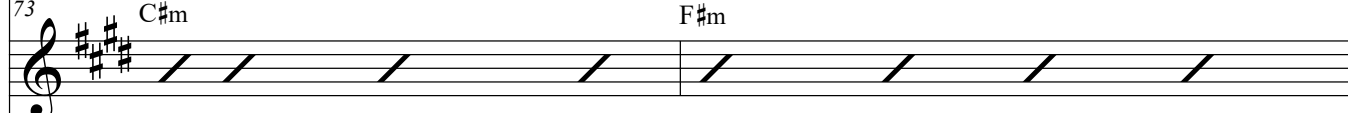


Y tú fre-nas-te/y yo/es-pe-ré, y tú te fuis-te/y yo lle-gué, y me cul-pas-te/y di-je

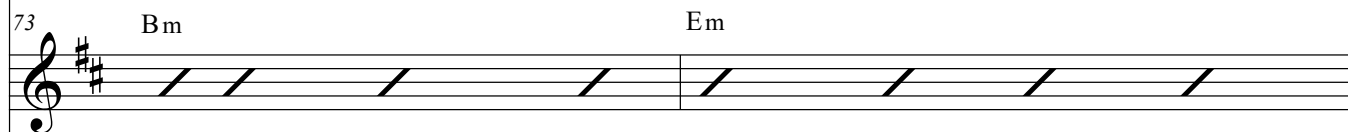
73

C#m F#m

T. Sx.



Ac.Gtr.



73

Bm Em

D. S.



75

75

¿qué? Y tú col-gas-te/y yo llo-ré, y tú pa - ras-te/y yo pa-ré y yo/a-pren-dí y tú, no sé.

T. Sx.

75

B7 E G#m7

Ac.Gtr.

75

A7 D F#m7

D. S.

75

B4

77

77

mf Va - mos va - mos va - mos va - mos, co - ra - zón.

T. Sx.

77

C#m F#m

Ac.Gtr.

77

Bm Em

D. S.

77

79

So - mos el o - ro, y so - mos y so - mos el ca - lor.

T. Sx.

79 B7 E G#m7

Ac.Gtr.

79 A7 D F#m7

D. S.

79

81

De - pen - de - mos de es - ta com - bi - na - ción.

T. Sx.

81 C#m F#m

Ac.Gtr.

81 Bm Em

D. S.

81

83



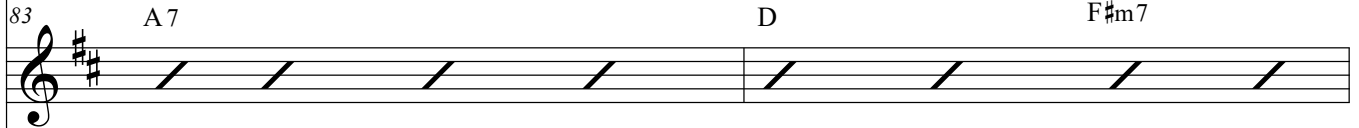
Va-mos, va - mos, va - mos, va - mos, co - ra - zón.

T. Sx.



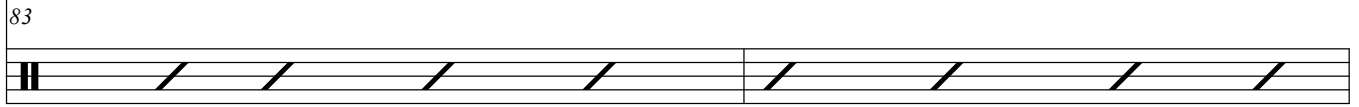
B7 E G#m7

Ac.Gtr.



A7 D F#m7

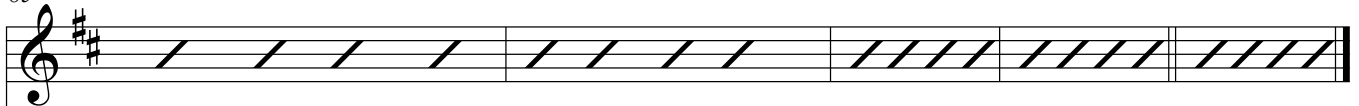
D. S.



83

OUTRO

85



T. Sx.



C#m F#m B7 E G#m7 C#m

Ac.Gtr.



Bm Em A7 D F#m7 Bm

D. S.



85

Balada/Pop

"Sapphire" Azul

Salomé Salinas

INTRO

A maj

F#m

A maj

F#m

Musical score for the first system of the intro. It features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The piano part consists of a simple harmonic line. The vocal parts enter with a melodic line and the word "Ooh".

Soprano: *mf* Ooh

Alto: *mf* Ooh

Tenor: *mf* Ooh

Bass: *mf* Ooh

Bm

C#m

Bm

E7

Dmaj7

Musical score for the second system of the intro. It continues the vocal and piano parts from the first system. The piano part has a measure rest in the first measure of this system. The vocal parts continue with the melodic line and the word "Ooh".

Soprano: *mf* Ooh

Alto: *mf* Ooh

Tenor: *mf* Ooh

Bass: *mf* Ooh

The

2

"Sapphire"

A

A maj

F#m

A maj

F#m

9

sky has o - pened up, light - ing up the dark.

S

mp
Ooh

A

mp
Ooh

T

mp
Ooh

B

mp
Ooh

Bm

C#m

Bm

C#m

E7

Dmaj7

13

Some - thing in - side grew loud Me - mo - ries built in time and now I

S

mp
Ooh

A

mp
Ooh

T

mp
Ooh

B

mp
Ooh

"Sapphire"

A2

A maj

F#m

A maj

F#m

17

Melody line for the first system, measures 17-20.

walk in - side a world, where I don't walk a - lone.

Soprano vocal line, measures 17-20.

Ooh Ooh

Alto vocal line, measures 17-20.

Ooh Ooh

Tenor vocal line, measures 17-20.

Ooh Ooh

Bass vocal line, measures 17-20.

Ooh Ooh

mp

Ooh

Bm

C#m

Bm

C#m

E7

Dmaj7

21

Melody line for the second system, measures 21-24.

With e - very step I take I know that you are there. You are my

Soprano vocal line, measures 21-24.

Ooh ooh ooh

Alto vocal line, measures 21-24.

Ooh Ooh Ooh

Tenor vocal line, measures 21-24.

Ooh Ooh Ooh

Bass vocal line, measures 21-24.

Ooh Ooh

mp

Ooh

mf

Ooh

"Sapphire"

B

A maj

F#m

A maj

F#m

25

Piano accompaniment for measures 25-28, featuring a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

Sa-ppi-re 'cause when I'm co-ming down you get me high-er 'cause life is all a-bout what I de-

25

Vocal staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) for measures 25-28. Each staff includes a melodic line and the lyrics "Ooh" with a long horizontal line underneath. Dynamics include *f* (forte).

B m

C#m

B m C#m

E7

D maj7

29

Piano accompaniment for measures 29-32, continuing the melodic and bass lines from the previous section.

si-re 'cause you are some-one I ad-mi-re you ins - pi - re so blue and so true my

29

Vocal staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) for measures 29-32. Each staff includes a melodic line and the lyrics "Ooh" with a long horizontal line underneath. Dynamics include *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *mp* (mezzo-piano).

INTERLUUDIO

"Sapphire"

A maj

F#m

A maj

F#m

33

Sa - pphi - re.

S

mf Ooh

A

mf Ooh

T

mf Ooh

B

mf Ooh

B m

C#m

B m

E7

D maj7

37

S

mf Ooh

A

mf Ooh

T

mf Ooh

B

mf Ooh

6

A3

"Sapphire"

A maj

F#m

A maj

F#m

41

High up in the clouds There's dia - monds all a - round.

S

A

T

B

B m C#m B m E7 D maj7

45

In deep seas I've drow - ned but you found me I'm back on the gro - und now I fly free And

S

A

T

B

"Sapphire"

A4

A maj

F#m

A maj

F#m

49

Musical notation for the first staff (treble clef) showing a melodic line with notes and rests.

when I lose my touch And e - very-thing's too much

Vocal staff S (Soprano) with notes and lyrics "Ooh" and dynamic marking *mp*.

Vocal staff A (Alto) with notes and lyrics "Ooh" and dynamic marking *mp*.

Vocal staff T (Tenor) with notes and lyrics "Ooh" and dynamic marking *mp*.

Vocal staff B (Bass) with notes and lyrics "Ooh" and dynamic marking *mp*.

B m

C#m

B m

E7

D maj7

53

Musical notation for the second staff (treble clef) showing a melodic line with notes and rests.

You are the on-ly one you make it go a-way You are the on-ly one who can/stop the rain

Vocal staff S (Soprano) with notes and lyrics "Ooh" and dynamic markings *mp* and *mf*.

Vocal staff A (Alto) with notes and lyrics "Ooh" and dynamic markings *mp* and *mf*.

Vocal staff T (Tenor) with notes and lyrics "Ooh" and dynamic markings *mp* and *mf*.

Vocal staff B (Bass) with notes and lyrics "Ooh" and dynamic markings *mp* and *mf*.

"Sapphire"

A maj

F#m

A maj

F#m

57

Piano accompaniment for measures 57-60, featuring a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

Sa-ppi-re 'cause when I'm co-ming down you get me high-er 'cause life is all a-bout what I de-

Vocal parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) for measures 57-60. Each part includes a melodic line and the word "Ooh". Dynamics include *f* (forte) and *f* (forte).

Bm

C#m

Bm

C#m

E7

Dmaj7

61

Piano accompaniment for measures 61-64, featuring a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

si-re 'cause you are some-one I ad-mi-re you ins - pi-re so blue and so true my

Vocal parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) for measures 61-64. Each part includes a melodic line and the word "Ooh". Dynamics include *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *mp* (mezzo-piano).

Ooh

Ooh

Ooh

"Sapphire"

Bm

C#m

Bm

E7

Dmaj

71

You have changed my world — you taught me to be free this is har - mo ny this is for e-ter — ni-ty.

S

mf
Ooh _____ ooh _____ ooh _____

A

mf
Ooh _____ Ooh _____ Ooh _____

T

mf
Ooh _____ Ooh _____ Ooh _____

B

mf
Ooh _____ Ooh _____ Ooh _____

B

A maj

F#m

A maj

F#m

75

Sa-ppi-re 'cause when — I'm co-ming down you get me high-er 'cause life — is all a-bout what I de-

S

f
Ooh _____ Ooh _____ Ooh _____

A

f
Ooh _____ Ooh _____ Ooh _____

T

f
Ooh _____ Ooh _____ Ooh _____

B

f
Ooh _____ Ooh _____ Ooh _____

"Sapphire"

Bm C#m Bm C#m E7 Dmaj7

79

si-re 'cause you are some-one I ad-mi-re you ins - pi-re so blue and so true my

S

A

T

B

8

79

OUTRO

A maj F#m A maj F#m

83

Sa - pphi - re.

S

A

T

B

8

83

"Sapphire"

Bm C#m Bm C#m E7 Dmaj7 A maj

87

you ins - pi - re so blue and so true my Sa - pphi - re.

S

f *mf* *mp* *p*

A

Ooh Ooh Ooh

f *mf* *mp* *p*

T

Ooh Ooh Ooh

f *mf* *mp* *p*

B

Ooh Ooh Ooh

f *mf* *mp* *p*

"I Wish" Negro

Balada/Pop

Salomé Salinas

♩ = 60

INTRO Ebmaj7 G7 Cm G7

A Ebmaj7 Ebmja7 G7 G7

5

Some - day I'll ___ be where you ___ stand tall and free and I'll ___
Is this the ___ way I should think? po si tive? 'Cause I ___

9 Cm Cm G7 G7

find don't piece of ___ mind all the time. I wish I was the
No I ___ won't Not to night

B Ebmaj Ebmaj

14

mp sky, a cloud, an eye that could see e - very - thing so

16 G7 G7

clear a bird, ___ a tree, the earth, wa - ter, a rock, an

18 Cm Cm

a - ni - mal. a fish, a whale, a mer - maid, oh the

20 G7 G7

sun, the moon, a mist so that I can't be me right

22 Ebmaj Ebmaj

now oh no, What do I be - lieve in? I don't know

"I Wish

24 G7 G7

a - ny - more. — What do I stand for? e - very - thing's blu -

26 Cm Cm

rry a - gain. I just wish for e - very - thing to cha - ge.

28 G7 G7

p I'm wi - shing like it's my birth - day.

INTERLUDIO

30 Ebmaj7 G7 Cm G7

34 A Ebmaj7 Ebmja7 G7 G7

Some - day I'll grow out of this so they say but they don't
Is this the way I should live ne - ga - tive but I

38 Cm Cm G7 G7

know why my heart glows out of light. I wish I was the

43 B Ebmaj Ebmaj *mf*

don't rea - lly know why I'm here. *mf*

mf sky, a cloud, an eye that could see e - very - thing so

45 G7 G7

mf clear, a bird, a tree, the earth, wa - ter, a rock, an

47 Cm Cm

mf a - ni - mal, a fish, a whale, a mer - maid, oh the

"I Wish

49 *Gm7* *Gm7*

mp
sun, the moon, a mist so that I can't be me right —

51 *Ebmaj* *Ebmaj*

mf *f*
— now — oh no, What do I be - lieve in I don't know

53 *G7* *G7*

f
a - ny - more. — What do I stand for e - very - thing's blu -

55 *Cm* *Cm*

rry a - gain I just wish for e - very - thing to

57 *G7* *G7*

mf *mp*
change I'm wi - shing like it's my birth - day.

OUTRO

59 *Ebmaj7* *Ebmaj7* *G7* *G7*

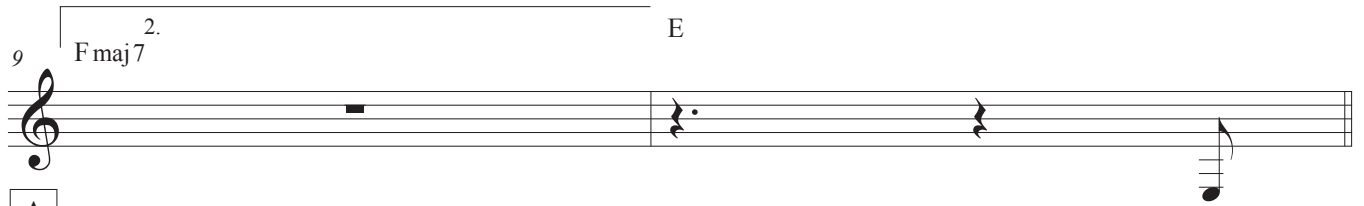
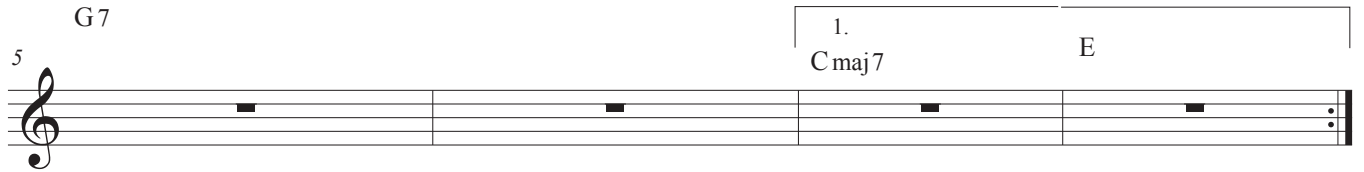
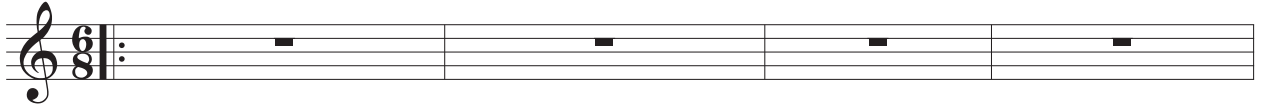
63 *Cm* *Cm* *G7* *G7*

p
I'm wi - shing like it's my birth - day.

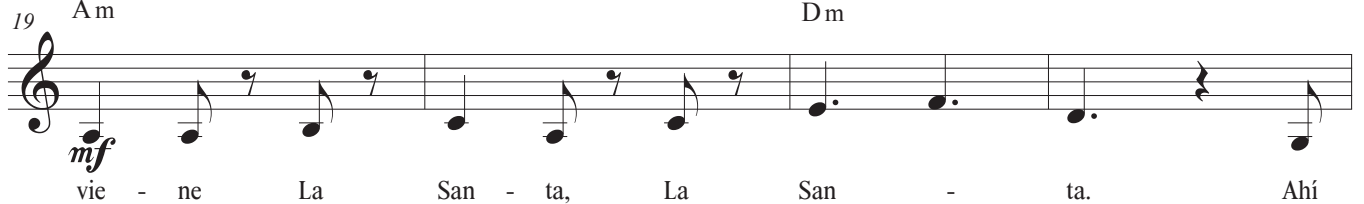
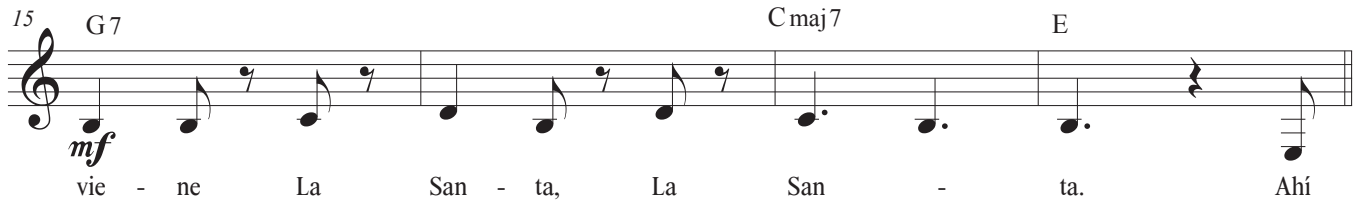
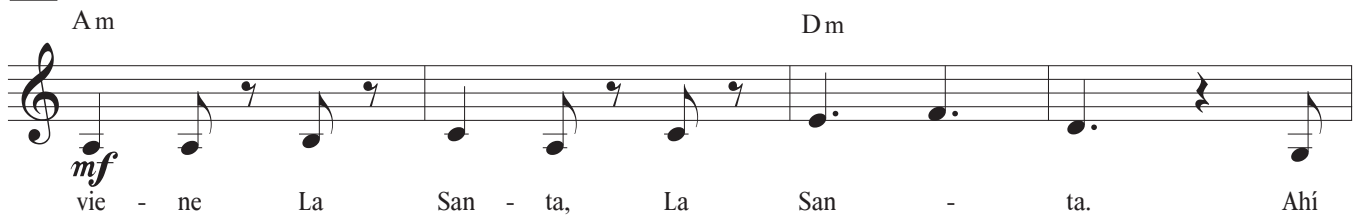
"La Santa" Blanco

INTRO Am

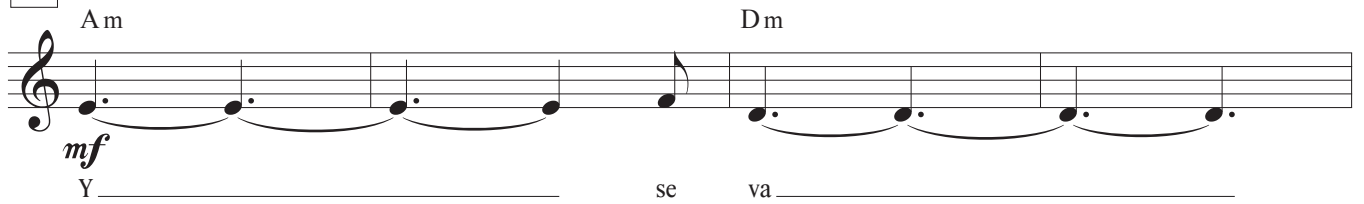
Dm



A



B



"La Santa"

31 G7 F maj7 E

y noes - pe - ra por na - die.

35 A m D m

mf

Y se va con -

39 G C maj7 E

C tan - do las pie - dri - tas de la ca - lle.

A m *f* D m

Ooh ooh ooh ooh ooh

47 G7 *f* E E

Ooh ooh ooh ooh ooh

51 A m *f* D m

Ooh ooh ooh ooh ooh

55 G7 *f* C maj7 E

Ooh ooh ooh ooh ooh

59 A m D m

mf

Y

vie - ne con el bai - le, con el bai - le el

63 G F maj7 E E

mf

Y

bai - le de la per - fec - ta sen - sa - tez.

"La Santa"

67 Am Dm6

mf vie - ne con el go - zo de la tor - men - ta quea -

71 G7 F maj7 E

f B2 rras - tra las co - sas que no meha - cen bien. _____

75 Am7 Dm

mf Y _____ se va _____

79 G7 F maj7 E E

mf y no quie - re to - car - te. _____

83 Am7 Dm

mf Y _____ se va _____ y

87 G7 C maj7 E

mf C2 sin te - mor a de - si - lu - cio - nar - te. _____

91 Am Dm

f Se va, se va, se va. _____

95 G7 C E

f Se va, se va, se va. _____

99 1. Am Dm7

f Se va, se va, se _____ va. _____

"La Santa"

103 G7 Cmaj7 E

f Se va, se va.

107 Am7 Dm7

f Se va, se va, se va.

111 G7 Cmaj7 E

f Se va, se va.

OUTRO

115 Am rit.

mf vie - ne La San - ta, La San - ta *p* se va.

