

ndap

Creació d'un single amb la influència musical i cultural camerunesa i mediterrània

Abril Ndjel Corredera
Grau en Mitjans Audiovisuals

CURS 2022-23



Centre adscrit a la





Centre adscrit a la



Grau en Mitjans Audiovisuals

ndap

**CREACIÓ D'UN SINGLE AMB LA INFLUÈNCIA MUSICAL I CULTURAL
CAMERUNESA I MEDITERRÀNIA**

Memòria Treball Aplicat

**Abril Ndjel Corredera
Tutor: Jordi Roquer González
CURS 2022-23**



Dedicatòria

A la meva mare, per sempre confiar i apostar per mi.

Agraïments

Un gran agraïment a la meva família per haver-me aportat el més important de tot per poder fer aquest projecte, la inspiració.

Aquest treball no hauria estat possible sense el consell i guiament del meu tutor, en Jordi Roquer.

Gràcies a totes aquelles artistes dones que m'han donat les forces i les ganes de crear i donar vida a la meva pròpia obra.

Resum

Aquest projecte consisteix en la creació d'un single, dins l'àmbit del pop, però amb marcades influències musicals i culturals del Camerun i del Mediterrani. Partint d'una base musical pop, es treballa a fons la hibridació sonora i cultural d'aquestes dues corrents, que centren el focus del treball, tant en la vessant escrita com en el producte presentat. A la memòria escrita, aquesta hibridació es contextualitza en el marc teòric i s'explica a nivell aplicatiu en la part de desenvolupament, on es descriu a fons el procés creatiu. Des de la perspectiva teòrica, s'aborden els conceptes més rellevants, com per exemple, la mateixa idea "d'hibridació", les etapes i evolució de la producció musical o l'arribada i transcendència del *home studio* com a eina creativa i contemporània. Finalment, el treball també incorpora una reflexió amb una perspectiva en clau de gènere, delineant la importància de la visibilitat femenina en els processos més tècnics de l'àmbit artístic.

Paraules clau

Hibridació; Camerun; Mediterrani; música; cultura; producció musical; composició musical.

Resumen

Este proyecto consiste en la creación de un single, dentro del ámbito del pop, pero con marcadas influencias musicales y culturales del Camerún y del Mediterráneo. Partiendo de una base musical pop, se trabaja a fondo la hibridación sonora y cultural de estas dos corrientes, que centran el foco del trabajo, tanto en la vertiente escrita como en el producto presentado. A la memoria escrita, esta hibridación se contextualiza en el marco teórico y se explica a nivel aplicativo en la parte de desarrollo, donde se describe a fondo el proceso creativo. Desde la perspectiva teórica, se abordan los conceptos más relevantes, como por ejemplo, la misma idea de "hibridación", las etapas y evolución de la producción musical o la llegada y trascendencia del *home studio* como herramienta creativa y contemporánea. Finalmente, el trabajo también incorpora una reflexión con una perspectiva en clave de género, delineando la importancia de la visibilidad femenina en los procesos más técnicos del ámbito artístico.

Palabras clave

Hibridación; Camerún; Mediterráneo; música; cultura; producción musical; composición musical.

Abstract

This project consists on the creation of a single, within the field of pop, but with marked musical and cultural influences from Cameroon and the Mediterranean. Starting from a pop musical base, the sound and cultural hybridisation of these two currents is worked on in depth, which make up the focus of the work, both in the written aspect and in the product presented. In written memory, this hybridisation is contextualised in the theoretical framework and explained at an applied level in the development part, where the creative process is described in detail. From the theoretical perspective, the most relevant concepts are addressed, such as, for example, the very idea of "hybridisation", the stages and evolution of music production or the arrival and transcendence of the home studio as a creative and contemporary tool. Finally, the work also incorporates a reflection with a gender perspective, outlining the importance of female visibility in the more technical processes of the artistic field.

Keywords

Hybridisation; Cameroon; Mediterranean; music; culture; music production; music composition.

1. Índex

Índex de taules.....	IV
1. Introducció.....	1
2. Definició dels objectius i l'abast.....	3
3. Marc Conceptual.....	5
3.1 Alguns elements clau en l'àmbit de la producció musical.....	5
3.2 Figura del productor vs artista.....	8
3.3 <i>Home Studio</i>	10
3.4 Dones a l'estudi.....	12
3.5 Mètodes i recursos en el procés d'elaboració d'una cançó.....	15
3.5.1 La improvisació.....	17
3.5.2 La maqueta.....	18
3.6 Hibridació musical i les seves aplicacions.....	19
4. Marc Contextual.....	21
4.1 Implicació geogràfica-cultural en la música.....	21
4.2 La música camerunesa.....	22
4.2.1 Context històric/polític.....	22
4.2.2 Cultura i instrumentació.....	23
4.2.2.1 Músiques i danses.....	23
4.2.2.2 Els càntics.....	26
4.2.2.3 La percussió i la comunicació.....	30
4.3 La música mediterrània.....	33
4.3.1 Aproximació històrica.....	33
4.3.2 Cultura i instrumentació.....	35

4.3.2.1	Músiques i danses.....	35
4.3.2.2	Els càntics.....	39
4.3.2.3	La percussió i la guitarra.....	41
5.	Anàlisi de referents.....	45
5.1	Música tradicional i contemporània.....	45
5.1.1	La tècnica tradicional del Camerun.....	45
5.1.2	La tècnica tradicional del mediterrani.....	46
5.1.3	La tècnica contemporània del Camerun.....	47
5.1.4	La tècnica contemporània del mediterrani.....	48
5.2	Contingut de la música.....	49
5.3	Altres inspiracions.....	50
6.	Desenvolupament.....	51
6.1	Preproducció.....	51
6.1.1	Estudi previ.....	51
6.1.2	Anàlisi de referents.....	52
6.1.3	Composició.....	52
6.2	Producció.....	56
6.2.1	Enregistrament.....	56
6.2.2	Edició.....	59
6.3	Postproducció.....	61
6.3.1	Mescla.....	61
6.3.2	Material tècnic i <i>software</i> utilitzat.....	62
7.	Anàlisi i resultats.....	63
8.	Conclusions.....	67
9.	Estudi de viabilitat.....	69
9.1	Pla de treball i cronograma.....	69
9.2	Viabilitat tècnica i econòmica.....	70
9.3	Aspectes legals.....	72

9.3.1 <i>Label Copy</i>	72
10. Bibliografia.....	73

Índex de taules

Taula 7.1 Diagrama de Gantt del procés metodològic.....	69
Taula 7.2 Pressupost de la producció.....	71

1. Introducció

Les noves tecnologies i avenços dins la indústria musical han fet redirigir la mirada del músic i del productor pel que fa al procés de la producció musical, fins a arribar a tenir un ventall pràcticament inexhaurible de sons i instrumentació MIDI (Cuadrado, 2017). Aquesta incorporació digital no només facilita la recreació de diferents instruments, també cobreix la paleta instrumental de qualsevol so deixant innovar i crear amb qualsevol gènere, des de música més comercial com seria el pop, rock o el hip-hop fins música més tradicional com ara el *bikutsi* (música tradicional del Camerun) (Akombo, 2016).

L'objectiu d'aquest treball, consisteix en la creació i producció d'un *single* que hibridi la música i la cultura camerunesa amb la mediterrània. Per dur-lo a terme és necessari aplicar una anàlisi prèvia. A partir d'aquí es realitzarà una recerca entre elements musicals del Camerun i del Mediterrani, i simultàniament una comparativa entre les músiques tradicionals i les contemporànies de les dues regions, per poder-les incorporar al producte final. La música mediterrània serà d'una influència a segon pla per així remarcar també la seva rellevància de context geogràfic i cultural dins el *single*.

És a partir d'aquesta producció musical i obtenció del *single* que es vol donar veu a la música i cultura camerunesa i mostrar com aquesta pot arribar a barrejar-se amb diferents estils i gèneres mitjançant una *DAW* (*Digital Audio Workstation*) que permeti emprar noves maneres creatives de generar sons, com és el cas de Rosalía en *El Mal Querer*, o tants altres artistes autors de fusions similars alhora de crear i produir. Simultàniament, aquest treball constarà en poder fermentar un coneixement més sòlid i professional de les diferents etapes alhora de generar un producte musical. Cal remarcar, doncs, que aquesta redefinició del format i la manera de concebre el procés de la creació musical, ha donat lloc a que el músic pugui donar-li un segon significat als sons estàndards i acadèmics marcats pels fabricants, deixant espai a l'experimentació artística (Théberge, 1997) .

Pel que fa a l'assignació dels rols dins la dinàmica de creació i producció musical del *single* d'aquest projecte, s'interioritzaran i incorporaran per part de l'autora aquells rols relacionats amb la coproducció i direcció artística, delegant els aspectes més tècnics relacionats amb el procés de producció a un tècnic especialitzat en el sector. Tenint en compte que aquest projecte servirà com a aprenentatge i com a guia a seguir per futurs

projectes. Per tant, segons la categorització de Burgess (2013) el rol del tècnic apareixerà com el facilitador, un coproductor que ajuda a l'artista, que és qui té el control creatiu, aconseguir el resultat òptim.

A partir de les diferents eines i recursos propis d'una *DAW* es permetrà aportar un nou so al *single* esmentat, creant una hibridació d'estils i aplicant tècniques com ara el *riser* o bé el *looping*, recursos musicals que permeten millorar i enriquir l'escolta de la peça musical treballar i a la vegada poder experimentar amb la producció. Reformulant el seu contingut i ajustant certs aspectes tècnics per aconseguir un resultat renovat del so (Ren, 2021).

Un altre punt a esmentar és la introducció dels diferents sons i instruments tant del Camerun com del Mediterrani, i com aquests van acompanyats per la seva contextualització cultural. En com poden influir-se diverses cultures entre si i què suposa quant a l'evolució musical de cada regió, des de les influències més tradicionals fins les més comercialitzades.

En el cas camerunès, parlem de les diferents incorporacions instrumentals i corrents musicals que representen els músics amb els canvis governamentals del país, i com simultàniament també existeix una necessitat d'estendre la pròpia música local com ara el *makossa* i el *bikutsi* (música tradicional de Douala i Yaoundé) (Nyamnjoh & Fokwang, 2005).

Passant per l'anàlisi musical i cultural d'ambdues cultures, fins a la creació d'una cançó, es vol assolir una coneixença més profunda de la indústria musical, sense endinsar-se en fases com la masterització i llançament del producte.

2. Definició d'objectius i abast

L'objectiu principal d'aquest treball és el de crear i produir un tema musical, aportant un coneixement sobre la música i la cultura camerunesa. Amb la finalitat d'adquirir els coneixements i les eines bàsiques per poder entrar en el món artístic de manera professional. Aquest primer propòsit serveix tant com a recurs principal per poder compondre i confeccionar nous projectes similars al present, com el que és la difusió de la cultura camerunesa mitjançant elements sonors.

Un segon objectiu, que podem considerar secundari, però no per això menys important, és el d'incorporar una connexió entre la influència camerunesa i mediterrània. Tenint en compte que la inspiració de la música mediterrània juga un rol rellevant en el procés creatiu de la peça musical treballada, és necessari poder trobar una cohesió entre els dos corrents musicals i la representació que tindrà una respecte a l'altre. Aquesta fusió compensada entre les dues regions i el seu paper que comporten en la cançó present, ens porta a l'objectiu secundari: transmetre tant a escala melòdica com instrumental valors significatius d'ambdues cultures. La representació simbòlica tant a escala lírica com sonora és un aspecte que es treballarà per l'etapa compositiva del treball, per tal de representar de la manera més assenyada l'essència de cada zona.

Aquest projecte s'inicia amb la fase de preproducció, des de l'estudi previ a escala musical i cultural fins al procés de creació musical on es començarà a compondre les diferents parts de la peça. Seguit per la producció, on l'obra ja composta es portarà a la *DAW* amb la gravació i edició del projecte. Fins a arribar a la postproducció, finalitzant la creació amb una mescla de la cançó per acabar de perfeccionar el so desitjat.

El que no contindrà aquest treball és el procés de masterització i llançament a plataformes streaming com ara Youtube, Spotify o Deezer. Aquestes tasques queden fora de l'abast del treball, igual que qualsevol teorització sobre el pop, gènere ampli que, si bé és la base de tema produït, no es considera pertinent com a objecte d'estudi del treball.

3. Marc Conceptual

3.1 Alguns elements clau en l'àmbit de la producció musical

Per entendre el paper de l'enregistrament al llarg del segle XX en aquest treball, val la pena comentar una mica el paper de l'enregistrament al llarg dels darrers setanta anys. No obstant, seria del tot impossible abraçar tota la història de la producció musical, des dels seus inicis fins a les seves últimes adaptacions avui en dia, per tant, s'han escollit procediments i artefactes que tenen una directa incidència en els processos relacionats amb el treball, en alguns casos es tracta de qüestions purament històriques i en d'altres de procediments o tècniques especialment rellevants per a la producció que ens ocupa.

Partim doncs, de la tècnica de gravació i com aquest concepte es va transformant, agafant diferents formes a mesura que passen les dècades. Inaugurant-se amb la invenció del fonògraf, les primeres gravacions es donen lloc a principis del segle XX. Permetent una difusió massiva de la música (concretament la clàssica i més endavant el jazz), amb aquest nou accés es dona lloc a uns primers coneixements tècnics basats en la prova-error per part dels músics vers aquesta nova interfície, a fi de poder millorar la seva interpretació (Katz, 2010). A mitjans dels anys cinquanta, i coincidint amb l'arribada de l'enregistrament en cinta magnètica, comencen a aparèixer noves tècniques que permeten aprofundir la producció musical i, per tant, obtenir un so més treballat. Una d'elles és la *reverb* artificial. Fins llavors, la reverbació no era més que un recurs natural, on s'enregistrava dins un espai suficientment gran com per poder projectar i capturar l'efecte. La inhabilitat de separar l'efecte de l'àudio original per així poder manipular els nivells de *wet* i *dry* per separat, arriba amb les *echo chambers*, una creació de l'enginyer i productor Bill Putnam (Brown, 2020). Aquest invent consisteix en l'enviament de senyal d'àudio entre l'espai d'enregistrament on l'artista estaria cantant i una cambra de ressonància que, mitjançant un altaveu, projecta el so que es captura amb un segon micròfon col·locat a certa distància d'aquest altaveu.

Tot i els nous avenços que van apareixent, tot enregistrament anterior a la dècada dels anys seixanta compta amb un límit de dues pistes. És a partir de l'inventor Les Paul que sorgeix un nou concepte, l'enregistrament multipista, una nova tecnologia que permet

enregistrar diferents elements d'una cançó (pistes) de manera independent i sincronitzada (Leivitin, 2008).

Acompanyat del multipista, està el concepte d'*overdubbing*, una tècnica basada en la superposició de capes de so, en la qual permet al músic poder enregistrar diverses capes amb diferents elements sonors en paral·lel i poder escoltar-les mentre en crea una de nova, de manera que es va generant una sobre gravació. Tal com comenta Leivitin, l'*overdub* permet representa un gran avenç, ja que permet als tècnics de so i productors obtenir un nou concepte de mescla. Un ús molt pràctic de l'*overdub* és el de sobre gravar diferents harmonies vocals per enriquir la melodia del tema en qüestió. L'autor fins i tot ho exemplifica amb peces de jazz, on diu que s'arriba a aplicar aquest recurs. Tot i això, cal tenir en compte que no tots els gèneres ni totes les cançons poden aplicar la tècnica comentada, ja que hi ha alguns casos com la música d'orquestra i el rock, que s'enregistren en directe, on s'acabaria perdent la intensitat i l'essència musical.

Una altra innovació que s'acaba implementant en els seixanta és l'arribada del *stereo*. Una tecnologia capaç de manipular la dimensió sonora en què es percep l'àudio i així poder realitzar una panoràmica en el senyal. Aquesta es veu impulsada de manera immediata per part de diferents discogràfiques (Columbia, Mercury i RCA entre d'altres) (Schroeder & Borgerson, 2018). No obstant, en un primer moment la introducció del *stereo* no va ser del tot benvinguda per part dels clients, ja que poder instaurar la nova tecnologia suposava comprar i reemplaçar tot un equipament de so ja disponible amb els sistemes adaptats a l'escolta mono. Una solució que van trobar en vers aquesta problemàtica, va ser de projectar tots els nous beneficis que comporta un equipament *stereo* a través de campanyes publicitàries, fins a arribar a convèncer als compradors de la seva eficàcia (Íbid.).

Un altre procediment rellevant és l'anomenat *looping*, recurs experimental sorgit en la música electroacústica dels anys cinquanta i que entrarà a formar part de la música popular a la dècada dels seixanta (Gibly, 1984). Segons Handley (2019), un dels primers exemples a fer-ne ús es troba en la cançó dels Beatles "Tomorrow Never Knows", l'any 1966. El mateix recurs de *looping* es veu plasmat en la dècada dels anys vuitanta presentat mitjançant un nou concepte anomenat *turntable music*. Una pràctica portada pels DJs, concretament pel moviment Hip-Hop del Bronx, conegut per l'emprament de *looping* en fragments de cançons. Es realitza amb el fregament de dos discs de vinil, amb els quals es juga per aconseguir un efecte sonor en concret (Katz, 2010). És a partir del *turntable music* que s'utilitzen conceptes com ara el *sampling*, que ha acabat sent una substitució

afavorida per les *DAWs*, d'una pràctica més manual i física. Seguint per aquesta mateixa branca, apareix en escena el *digital sampling* on es comença a valorar tota una gamma d'inputs virtuals proporcionats per estacions digitals que permeten poder modificar una porció d'una peça musical i donar-li diferents propostes sonores i estètiques. Alterant el *pitch*, la velocitat de reproducció o bé l'equalització es realitza una integració del fragment processat en un gènere musical o en un altre, generant d'aquesta mateixa manera un gran ventall de sons a triar (Katz, 2010). Amb l'arribada d'Internet, aquests avenços i recursos MIDI permeten professionalitzar produccions musicals des d'un ordinador, on el músic pot estar en contacte amb tots els inputs necessaris d'una *DAW* i obtenir un aprenentatge professional equivalent a una producció d'estudi com a tal (Carvalho, 2011). També suposa una major creativitat tècnica per part dels artistes, vist que gran part de les eines que abans s'utilitzaven de manera analògica, ara tenen la seva correspondència digital (Cuadrado, 2017).

Paral·lelament a la trajectòria de la gravació com a tècnica i al seu desenvolupament, conjuntament amb les noves incorporacions que ajuden a fer de la producció musical una entitat sòlida i completa (Cuadrado, 2017). Cal esmentar, encara que aquestes aportacions tecnològiques hagin servit per poder innovar noves maneres de crear i produir, tals incorporacions no han tingut un efecte immediat i substitutiu, sinó que han sigut integrades gradualment i de manera compensada (Katz, 2010).

Emprar simultàniament elements analògics amb digitals és una pràctica que fins i tot avui dia es continua mantenint, vist que en una gravació musical recursos que es poden treballar en estacions digitals (*DAWs*) com ara *samples* o sintetitzadors, per molt bons i precisos que siguin, no operen de la mateixa manera que la gravació acústica i, per tant, aportant resultats i estètiques sonores incomparables (Bennett, 2018). Això no implica que en altres casos, no es pugui aplicar una producció purament digital, vist que actualment amb els recursos tecnològics que es disposen, es pot arribar a interpretar tota una peça musical sense cap incorporació anàloga. Comptant amb un *software* prou potent per a poder incorporar una apreciable varietat de *plug-ins* amb els quals trobar diferents sonoritats per després arranjar-les mitjançant un teclat MIDI (Ren, 2021).

En definitiva, treballar amb inputs digitals permet enriquir la producció musical de distintes maneres, des de la qualitat de senyal d'àudio mitjançant una equalització, fins a

la possibilitat d'experimentació constant que comporta l'apertura a noves aplicacions i nous sons esperant a ser descoberts.

3.2 Figura del productor vs artista

En qualsevol producció musical, la diferenciació entre artista i productor és clau per poder entendre els límits (per poc classificables que siguin) i les aportacions de cadascun. És essencial tenir present, situacions reals i no contextualitzar-se únicament en la teoria sinó també en la pràctica, ja que poden haver-hi tant artistes amb coneixements tècnics o productors amb una sensibilitat artística (Bennett, 2018).

Pel que fa al rol del productor com a tal, comporta una gran importància en el procés d'elaboració d'una cançó o àlbum. És tal la rellevància en la seva labor que la major part dels músics i mànagers contracten a productors en específic pel seu estil de producció, també conegut com a "firma sònica". És així com aquells tècnics de so que més hagin impactat en el mercat, acaben amb un sòlid llegat musical (Íbid.). En canvi, la funció del músic en temps previs a l'aparició del *home studio*, sempre ha estat la compositiva i anàloga. Amb un coneixement d'un o més instruments, acostumat a tenir les eines artístiques que calen per poder dur a terme tasques com ara la composició lírica i estructural de les cançons. En altres paraules té control de la creació musical. Per poder accedir a la part més tècnica (l'enregistrament) el músic ha hagut de mantenir un estret contacte amb discogràfiques que compten amb un tècnic de so, el qual s'encarrega de gairebé tot durant el procés de producció; equalitzar, comprimir, anivellar, afegir efectes i mesclar (Cuadrado, 2017). En la majoria dels casos el rol del músic en una producció vindrà marcat i limitat pels seus coneixements i pel que fa a la seva participació i implicació dins d'un projecte.

Tot això canvia amb l'arribada del *home studio* pel que fa als dispositius i programes que serveixen per poder captar un enregistrament professional de manera domèstica per part de l'artista. És així com la intervenció de l'artista ha acabat esdevenint molt més elevada del que era anteriorment, quan la seva aportació era merament d'interpret i d'imatge corporativa del projecte, fos a nivell vocal o instrumental, a la gran part de músics i/o artistes se'ls ofería una aportació creativa més reduïda. Vist que moltes vegades es donava

el cas que lletristes i intèrprets es mantenen com a rols separats dins del procés de composició musical. En canvi, avui en dia no només és habitual que l'artista compregui tot el control compositiu sinó que també pot aportar creativitat dins la producció intervenint en l'edició i mescla del projecte des del seu *home studio* (Kody, 2021).

Un altre factor que també entra en joc és la relació músic-productor, com ja s'ha esmentat anteriorment, que recaurà en el tipus d'inclinació que cadascú dels dos tingui a l'hora de produir. Burgess (2013) profunditza en aquest apartat singularitzant i classificant les diferents tipologies de productors, amb la idea que un productor que s'especifica amb gèneres com el pop estarà més qualificat per treballar junt amb artistes com Kathy Perry o Britney Spears abans que amb Metallica. Concretament, presenta sis tipologies que engloben la intervenció i aportació que poden arribar a representar diferents arquetips de productor. En primer lloc, l'artista. Aquell músic que s'autoprodueix, gràcies al desenvolupament de les eines digitals i la seva facilitació en ser utilitzades. Aquest tipus de productor cada vegada està més present entre la resta. El segon rep la consideració d'autor, aquest productor assumeix bona part del pes creatiu al llarg del procés de producció, amb coneixements musicals, tècnics i comercials. En tercer lloc, el facilitador, apareix com un coproductor, capacitat per poder auxiliar a l'artista qui és qui porta el control creatiu del projecte. En quart lloc apareix el col·laborador. Aquí el productor i el músic comparteixen responsabilitats i visió artística. El productor sovint serveix per aportar una perspectiva externa i sobretot per ajudar a optimitzar i polir la identitat musical del músic. En cinquè lloc, l'habilitant és aquell productor que tot i mancar d'uns coneixements musicals i tècnics aporta els contactes i la visió artística i comercial que seguidament es veu compensada amb les capacitats dels artistes pels quals l'habilitant aposta. Per últim i, en sisè lloc, el consultor se'l visiona com un mentor que guia, aconsella, entrena, assessora el músic i a la vegada li proporciona alineació conceptual i psicològica pel que fa a la visió del projecte (Burgess, 2013). Tanmateix, Richard James Burgess, argumenta que no hi ha cap superioritat dins la categorització proposada, sinó una optimització de recursos entre músic i productor per arribar a trobar la millor compatibilitat entre aquests dos, la qual cosa repercuteix de manera directa en la peça musical (Íbid.).

Frith (2012), en un capítol del seu llibre *The Art of Record Production*, cita a diversos crítics per poder arribar a delinear el rol del productor. Tot i majoritàriament centrar-se

en la dècada dels anys 60-70 i concretament basar-se en el gènere del rock, argumenta diferents facetes i aportacions dels productors que la gran part de crítics i fins i tot músics passen per alt. Il·lustra, doncs, la importància i rellevància del productor en un estudi de gravació, exemplificant-lo com un músic més que intervé en el procés de creació i experimentació de la cançó.

Amb l'arribada de les noves tecnologies els rols de músic i productor es cohesionen i adquireixen un nou significat. El procés de producció es veu afectat i juntament amb aquest, el rol del productor. Ja no és necessari un estudi de gravació estàndard, amb la figura del productor encarregat de totes les decisions tècniques, sinó que amb l'arribada del *home studio* s'obren les portes d'una nova era musical on el mateix músic pot emprendre els dos rols des del seu ordinador (Carvalho, 2011). Deixant espai per l'experimentació i l'aprenentatge de les noves interfícies digitals, qualsevol usuari interessat pot acabar realitzant funcions i labors similars a les d'un músic i un productor, integrant els dos rols en un nou identificador, resultant en infinites fonts de creativitat musical (Roca, 2004).

3.3 Home Studio

Una tècnica vital i plausible en el món de la producció, és el *home studio*. Com ja esmentat prèviament, aquest component entra en l'escena musical i ha anat agafant tant importància com significat resultant una viable pràctica musical alterna al estudi de gravació estàndard (Carvalho, 2011).

Apareix per primer cop en la dècada dels anys setanta com a primer intent de possibilitat per muntar un estudi domèstic, ideant així un espai més íntim i proper per aquells artistes més consolidats. Comença com una alternativa de l'estudi de gravació per aquells artistes privilegiats a escala econòmica, fins a arribar a la dècada dels anys noranta on arriba estant a l'abast de músics aficionats o amateurs. El *home studio* acaba proporcionant, doncs, un contacte directe amb la maquinària necessària de la producció musical a tot aquell que hi estigui interessat (Théberge, 1997). Inicialment, els *home studios* tot i tractar-se de semi-professionals, podent operar i oferir les tasques essencials a l'hora de crear un tema musical, no estaven pensats per arribar a distribuir un producte final. Si no

que eren una manera de maquetar i experimentar les primeres idees que tenia l'artista, amb una certa limitació i dificultat a l'hora d'obtenir material tècnic de bona qualitat; microfonia, targetes de so, taula de mescla, etc. (Íbid.). Avui en dia, però, s'ha facilitat l'accés a material professional sense un gran cost econòmic, de manera que es pot arribar a produir de principi a fi un tema o àlbum a partir d'un *home studio*. Inicialment, els *home studios* tot i tractar-se de semi-professionals, podent operar i oferir les tasques essencials a l'hora de crear un tema musical, no estaven pensats per arribar a distribuir un producte final. Si no que eren una manera de maquetar i experimentar les primeres idees que tenia l'artista, amb una certa limitació i dificultat a l'hora d'obtenir material tècnic de bona qualitat; microfonia, targetes de so, taula de mescla, etc. (Íbid.). Avui en dia, però, s'ha facilitat l'accés a material professional sense un gran cost econòmic, de manera que es pot arribar a produir de principi a fi un tema o àlbum a partir d'un *home studio*.

La creativitat i l'experimentació per això, han estat factors que tot i la millora d'aquest tipus de produccions, s'han mantingut i han anat evolucionant amb el pas del temps. Burgess (2013), s'afegeix dins l'argument citant a la productora Wendy Page sobre la importància de la producció domèstica, ell explica el següent:

A ella li agrada dedicar-li temps a aprendre nous programes i creu que aquesta llibertat creativa és la raó per la qual els estudis domèstics són tan populars. Una bona manera de desenvolupar habilitats és combinar l'auto-experimentació amb l'aprenentatge o la relació amb professionals amb talent i experiència que actuen com a mentors. (Burgess, 2013, p.50)

D'aquesta mateixa manera, l'autor confirma la capacitat emprenedora que pot arribar a tenir una producció d'aquesta alçada, i com el constant contacte i comunicació amb altres professionals és una alternativa plausible per poder profunditzar en coneixement i experiència.

Stefanos Kaloterakis il·lustra diferents punts de vista envers un estudi de gravació casolà junt amb el treball del productor i la seva tècnica. Un d'ells el classifica com a element principal a l'hora de determinar si una producció és bona o no, sense importar si la qualitat de l'estudi és l'òptima. Kaloterakis comenta la facilitat amb què un artista pot adquirir molta creativitat en un *home studio*, gràcies a la possibilitat de tenir més control, podent-se ajustar l'agenda i el ritme de treball a les seves exigències (Kaloterakis, 2013).

A mesura que els estudis domèstics van creixent, es crea una contrapartida pel que fa a la disminució dels estudis d'enregistrament "estàndard" i "professionals". Primeres nocions d'aquest desnivell es troben en les primeres mencions de l'arribada del *home studio*. En la dècada dels anys vuitanta, molts estudis de Los Angeles, amb por d'una segura i creixent competència, van pressionar perquè es poguessin abolir tots aquells estudis casolans. Dues dècades després, molts d'aquests estudis comercials ja han deixat d'existir (Burgess, 2013). És a mitjans dels vuitanta, doncs, quan es comença a establir de manera més ferma la possibilitat de poder produir cançons de manera independent i desvinculada a la idea preestablerta de l'estudi com a tal. Però quan realment es comença a considerar el *home studio* un medi habitable per la producció casolana és amb l'adquisició del MIDI i de taules de mescla assequibles. Arran d'això, comencen a sorgir nous gèneres musicals, concretament el lo-fi (*low fidelity*), un estil musical que s'acaba constituint als anys noranta, mitjançant material d'enregistrament domèstic, amb una primera intenció d'aconseguir un so que semblés que no estigués enregistrat de manera professional (Goold & Graham).

Es pot considerar, doncs, que la sòlida disposició que ofereixen els *home studios*, pel que fa a la capacitat de generar contingut professional i la facilitat de comprensió i emprament, està resultant un continu desafiament per part de les productores precedents al canvi. Gold & Graham aborden aquest punt, concretant i exemplificant l'arribada de la *DAW*, i com aquesta ha estat una evident substitució de la cinta analògica. Així mateix, mitjançant l'elaboració de diferents examinacions i tests a productors comercials i instruïts, demostren que tot i mancar d'estructures pròpies d'un estudi de gran format, en disposar d'un productor amb experiència i amb capacitats tècniques i creatives junt amb la facilitació d'un sistema *software* prou elaborat per mantenir la qualitat del producte elaborat, un *home studio* pot prevaldre i acabar realitzant les mateixes funcions que un estudi "professional" (Íbid.).

3.4 Dones a l'estudi

Constantment dins l'àmbit musical hi ha hagut grans avenços pel que fa a les diferents invencions i incorporacions generades primordialment amb l'arribada de la tecnologia i

de l'Internet, les quals han implicat adaptacions per part d'aquest sector artístic. Però davant de tanta evolució i avenç, es troba irònicament un impàs que al llarg dels anys no ha mutat ni canviat de situació, parlem de la desigualtat de gènere dins la indústria musical.

La figura de la dona en l'àmbit musical, com en la resta de sectors, tendeix a passar per desapercibuda, a ser trepitjada, o simplement no se li dona prou mèrit ni el reconeixement que li pertoca. Segons Wolfe (2012), partim d'una problemàtica social en la qual es manté l'errònia concepció i associació masculina amb aquells rols artístics amb més implicació tècnica o bé amb més poder de gestió i direcció. Mentre que a la dona sí que se l'acostuma a relacionar amb el rol d'artista-cantant, obviant-li càrrecs d'enginyers. El paper de productor i l'habilitat de poder treballar un estudi de gravació s'associa fins avui dia, amb la figura de l'home, juntament amb tot allò que inclou l'àmbit tecnològic, deixant de banda les possibles capacitats de la dona (Carvalho, A. 2011). Seguint amb la mateixa perspectiva que Carvalho il·lustra en afegit de la desigualtat de gènere pel que fa al posicionament de rols dins la indústria, també està present la freqüent i habitual inhospitalitat que pot arribar a presentar-se quan una dona està produint junt amb un equip tot d'homes. L'autora ho especifica remarcant el context ja preestablert, en el que una es troba, arribant en un medi controlat injustament per una majoria masculina i com trencar amb aquesta supremacia pot resultar violent, fins a arribar al punt on l'estudi pot suposar un espai limitant i restringent. També ho exemplifica amb algunes males experiències que algunes dones han tingut a l'hora de passar per l'estudi. En com algunes prefereixen acordar i deixar tancades certes qüestions amb més pes i rellevància tècnica i creativa pel que fa al projecte, de manera telemàtica, per por a ser pressionades a fer canvis *insitu* o no sentir-se escoltades amb les propostes i idees que puguin arribar a portar.

Tenint en compte l'evolució tecnològica que ha permès poder treballar la producció des d'una mirada domèstica, apareix la possibilitat de la intimitat i la singularitat artística a l'hora de compondre i auto-produir música. Això suposa una oportunitat més igualitària, que prèviament dins un món estructurat i modelat per l'home no existia. Ara qualsevol pot portar el seu propi projecte a casa, fora de la mirada social i de la implicació inconscient però present dels rols de gènere. D'aquesta manera, Wolfe (2012) afegeix l'exemple de la nova representació artística amb la incorporació del *home studio* i com això ha suposat un increment de dones artistes solistes respecte a aquelles integrants d'un

grup de música. Vist que el fet de poder tenir un espai altern i protegit dels valors i costums desequilibrats entorns el gènere, suposa prou incentivació perquè més dones se sentin còmodes familiaritzant-se amb els aspectes més tècnics de la producció i acabant per dominar les seves eines.

Tot i la gratificació generada per la troballa d'un nou ecosistema més privat i singular en el qual les dones poden exercir quasi els mateixos rols i aconseguir resultats iguals o més bons que els homes, cal remarcar i recordar la constant desigualtat de gènere en els espais compartits amb altres artistes/productors. Un de tants exemples d'aquesta injusta situació el trobem en una cita il·lustrada per Carvalho, citant a un home productor:

Els hi diem el que volem. (...) Crec que amb noies podria anar bé, gràcies a l'aspecte sexual. Si és una noia amb un noi produint sempre hi ha alguna cosa encantadora entre vosaltres, hi ha una mena de seducció entre vosaltres, i la seducció és una cosa molt important en la música. Però amb un noi hi hauria més (...) competència. (Crane, 2004, p.47)

Són aquests tipus de comentaris que visionen una imatge errònia de la dona en l'estudi, presentant-la com un objecte d'atracció i distanciant-la de qualsevol connotació de poder o veritat que pugui representar. A través d'una entrevista de Marcella Araica, una tècnica de so de renom, que Burgess (2013) menciona, es remarca aquesta mateixa desigualtat de gènere a l'hora de poder assolir un càrrec de prestigi dins el sector de producció musical. Ressalta les petites oportunitats que se li han presentat per arribar on és ara i com pel fet de ser dona, ha hagut de fer-se valdre en comparació al sector masculí que tot i compartint les mateixes competències no han hagut de demostrar el seu valor ni corregir cap prejudici. Aquest mateix argument també el contempla Carvalho, emfatitzant en com pel fet de ser dona, una ha de treballar el doble de vegades més dedicada i professionalment per arribar a ser acceptada dins la indústria, i, tot i això, rarament acostuma a arribar als càrrecs més alts, en tot cas, acompanyada d'una figura masculina. L'autora s'aprofundeix amb el conflicte citant una declaració d'Andra McCartney:

Una dona (que ara dirigeix el seu propi estudi) va dir que pel principi, quan anava a llogar el material a botiga de música per equipar un espectacle de música en directe, se li va dir que les dones no es dediquen a la producció de so. (...) Aquesta mateixa participant va afirmar

que els propietaris dels estudis es negaven a contractar-la amb la justificació que distrauria a la resta de treballadors. Al final, la van acabar contractant en un estudi, però mai va ser capaç de sobrepassar la posició d'ajudant de tècnica de so, malgrat la seva capacitat i coneixements tècnics (McCartney, 2003, p. 90-91).

És així com, a escala políticament social, la imatge que s'ha anat reproduint fins avui dia afecta els rols de gènere en els estudis de gravació. On a les dones se les caracteritza com "aprenents" en llibres educacionals i d'aprenentatge d'àudio i música i, en canvi, fotografies de professionals i figures de la indústria acostumen a ser homes maniobrant la taula de mesclades (Carvalho, 2011). Aquest desnivell tan marcat pel gènere acaba inhabilitant a la dona, sense deixar-la sentir-se del tot còmode o segura de la seva pròpia aportació i de la seva performance. Tenint en compte aquest últim punt, existeix un patró inconscient, però igualment present pel que fa al caràcter i l'actitud de referència dins un estudi. Entra dins l'equació l'efecte psicològic, en com en un estudi es pot arribar a donar una alienació femenina envers els comportaments més masculinitzats a l'hora de prendre decisions creatives i de producció. Aquesta preferència masculina tant pel que fa al caràcter com a la representació social a l'hora de dur a terme un rol de càrrec rellevant, crea una gran inseguretats per aquelles dones que volen engegar un projecte adquirint més responsabilitat dins l'estudi i, per tant, acaben dubtant d'elles mateixes. Havent d'enfrontar-se a l'hora d'executar un projecte, a uns obstacles mentals que el sector masculí ni arriba a plantejar-se (Íbid.).

L'error que cal corregir, doncs, és de deixar d'atribuir el gènere en els diferents espais i rols de treball, en aquest cas en l'àmbit de la indústria musical.

3.5 Mètodes i recursos en el procés d'elaboració d'una cançó

A l'hora de crear i produir un projecte musical, hi ha tota una sèrie de factors que entren en joc amb la finalitat de poder aconseguir el resultat desitjat.

Una gran part de l'elaboració d'una cançó o àlbum recau en el treball compositiu, que es troba dins la creació musical. Requereix tenir clar aspectes com l'estructura i, per tant, quantes parts tindrà, la melodia i la seva harmonia corresponent, les notes i els acords que

es tocaran i la instrumentació amb la qual s'interceptarà la cançó. Singularitzant els termes de melodia i harmonia, és on es troba gran part de la cançó. D'una banda, està la melodia que segons Perricone (2018), serveix com a pretext orientatiu per acabar de tancar l'estil de la peça generada, adaptant-se a la lletra i al gènere musical escollit, la melodia aporta una entonació i un rang vocal en concret que pot variar segons les capacitats de l'interpret. D'altra banda, Moore (1992) considera que tant l'harmonia com la melodia i la lletra, són decisives quant a la diferenciació d'estils musicals. A part de donar més riquesa i profunditat al tema treballat, l'harmonia regula i consolida la base sonora de la peça en qüestió, sovint mitjançant el patró i la repetició. Transcriure aquesta primera sonoritat suposa una incorporació del llenguatge i gramàtica musical, que pot venir donada d'una composició premeditada mitjançant una representació escrita de l'organització compositiva dels diferents elements que intervenen en l'obra o bé a través de la improvisació, sent així una organització compositiva determina de forma instantània. (Alberich-Artal, 2005).

A vegades, el missatge narratiu de la cançó pot venir posteriorment a la seva fundació melòdica, però preval igual d'importància que qualsevol altra etapa compositiva. En consonància amb Marshall & Laing (2014) l'ordre de composició comporta una gran significança i depenent de la seva incorporació en el procés d'elaboració d'una cançó pot incloure alguns aspectes o d'altres. Concretament, expressen la importància de la lletra i de la seva cohesió amb altres elements com el ritme, "l'arquitectura" amb la qual estan construïdes les paraules i la improvisació a l'hora de seleccionar paraules clau que funcionin bé amb el ritme proposat, que juntes permeten poder interpretar de manera més precisa la intenció de la lletra. Aquest funcionament compositiu anàleg és juxtaposat per l'aplicació digital. Mitjançant la intervenció d'una estació digital i recursos associats amb aquesta, se li permet al músic poder actualitzar el seu procés metodològic i interpretar gran part del procés creatiu a partir mitjans virtuals (Cuadrado, 2017). Esdeveniments com l'aparició del *sampling* o del MIDI que permeten poder capturar o recrear qualsevol so, aplicant-li una representació de la notació musical, han ajudat a desenvolupar noves tècniques cada vegada més avançades i, per tant, més al nivell dels respectius recursos anàlegs (en alguns casos sobreexcedint l'element o recurs reemplaçat). Fins a arribar a l'actualitat on a través d'instruments virtuals (*VSTi*) es poden substituir les fonts sonores originals (l'instrument en acústic, elèctric o sintètic) per una virtual que neix de l'estació digital de l'ordinador (Íbid.). Avui en dia, la gran part de *plug-ins* presenten

qualitats òptimes en comparació a les fonts sonores originals. El no ocupar l'espai físic que ocuparia un instrument físic és un clar avantatge que presenten els virtuals, juntament amb l'essència i raó de ser dels *VST*, que permeten tocar i representar tals instruments d'una manera que resultaria impossible en els instruments físics (Tanev & Bozinovski, 2013).

Tot i així, cal tenir en consideració que en alguns casos la reproducció i introducció de certs instruments virtuals no arriba a poder-se comparar amb la representació i interpretació en físic que un músic pot arribar a generar en termes de presència, *feel* i personalitat artística.

3.5.1 La improvisació

Les etapes inicials comentades prèviament a l'hora d'elaborar una peça musical, comprenen la composició de la lletra i la melodia, altrament conegut com a *song-writing*, les quals consoliden una base fonamental, prou estructurada i premeditada per posteriorment incorporar altres elements al procés creatiu com ara l'harmonia. Però sovint dins d'aquesta confecció musical, intervé paral·lelament un component que obre les portes a un món complet en si mateix: la improvisació.

Bailey, & Peyrou (2010) presenten la improvisació amb una paradoxa, expressant com aquesta “és de totes les activitats musicals, la que més es practica i, a la vegada, la que menys es reconeix i entén.”. Obren debat en com realment la improvisació s'exerceix constantment, en gairebé tots els àmbits musicals, una tècnica aplicada quasi de manera interrompuda. Però en realitzar-se de manera inconscient, no es genera cap mena de coneixement al respecte. Aquest element tan rompedor i gratificant a l'hora de compondre i, capaç de generar noves alternatives a sons ja exposats, ha servit al llarg del temps com a eina innovadora per poder descobrir noves etapes musicals.

A diferència dels darrers autors, Kaniaris (2021), presenta una mirada enfocada entorn la visibilitat i reconeixement de la improvisació, suggerint una visió més favorable davant les seves utilitats i mèrits, il·lustrant una comparativa entre la improvisació i l'estudi acadèmic de la teoria musical:

Els intèrprets que no han après a llegir música, segurament tenen més connexió directa amb el so natural, sigui cantat o tocat, prescindint de la intervenció dels símbols que podrien presentar un obstacle. El procés de la lectura musical com a forma d'aprenentatge, pot allunyar al músic de la seva relació acústica amb el so musical, desplaçant d'aquesta manera el centre d'atenció de l'oïda a la vista, amb tot el que implica en termes de canvis de cognició i consciència.

Es podria dir, doncs, que la improvisació, es relaciona instantàniament amb la creativitat i amb la capacitat de generar nou contingut que posteriorment pot acabar sent canonitzat. Segons Woody (2021), el que pot acabar resultant com una improvisació òptima és aquella que prové d'una pràctica precedent o bé d'una comprensió i masterització de la teoria musical. Però a la vegada, també és essencial no perdre de vista la importància i rellevància dels inputs que relacionen al músic del so natural.

3.5.2 La maqueta

Un altre mètode forçament reconegut en el món musical a l'hora de compondre i produir, és la maqueta o bé la *demo tape*. Un concepte que engloba el procés previ a la gravació dins l'estudi i que permet tant a l'artista com al productor poder treballar més connectats, partint d'una mateixa concepció i idea del projecte. El terme *demo tape*, apareix a partir dels anys cinquanta, com a tècnica d'enregistrament de “demostració” per aquells artistes (autors de les seves pròpies cançons) que volguessin incloure el seu treball en una cinta de casset, d'allà la paraula *tape* (George, 1998). Tot i que anteriorment es recomanava que aquestes *demos* es realitzessin en estudis de producció professionals, avui en dia gràcies als avenços tecnològics en el sector musical, que concretament i tal com esmenta Durán (2021) es basen en la distribució de les interfícies DAW i dels instruments virtuals (MIDI), qualsevol individu disposat a recrear una maqueta pot adquirir les eines necessàries per aconseguir-ho de manera domèstica.

Així doncs, les maquetes serveixen per poder consolidar un primer intent a l'estructura de la peça treballada, junt amb la seva melodia, harmonia i ritme. Deixant d'aquesta manera un precedent sonor pel que fa a l'estil i la forma de la cançó (Durán, 2021).

3.6 Hibridació musical i les seves aplicacions

Rubén López Cano utilitza la paraula intertextualitat per poder referir-se a “la tècnica que emprenen de manera regulada i voluntàriament les remissions a altres gèneres, cançons per produir i sostenir processos semiòtic-expressius complexos” (2005, p.59). En altres paraules, explica com al llarg de la història musical, hi ha hagut diverses correlacions, influències, citacions i referències (fins i tot plagis) entre estils i gèneres.

Segons López Cano, existeixen diferents branques de la intertextualitat, en aquest cas el “tòpic” és el que aporta més similituds en relació amb la hibridació musical. Categoritzant-lo com el pas previ a la hibridació, aquest terme consisteix en un fragment musical que recorda a un gènere o estil en concret. És en si mateix, un apropament a: la semiòtica, al significat i als estils de música. Vist que correlaciona els tres conceptes en el mateix argument de com és a través del context i de la influència geogràfica que s'arriben a cohesionar certs corrents musicals, generant “tipus cognitius” externs amb les pròpies infraestructures d'aquell que aplica tal procés o incorporant les de la seva “competència” (López Cano, 2005). Prenem com a exemple les atribucions africanes en la música cubana, al llarg dels anys i mitjançant la comunicació (la semiòtica musical) s'ha anat integrant part de la instrumentació i dels ritmes africans i europeus al sector folklòric de la música cubana. Fernando Ortiz afirma com és a través de les immigracions africanes i espanyoles a Cuba que s'ha acabat consolidant la música afrocubana com a tal. Elements com la dansa i la instrumentació juguen un paper clau en els inicis d'hibridació musical entre països influenciats pels ritmes africans. Tot i que, la majoria d'influències que acaben incorporant-se en la música afrocubana ja comporten referències de música negra, a causa del seu passat esclavista, regions del sud com ara Andalusia són una clara il·lustració d'aquesta prèvia atribució i transcendència africana en la música i la cultura que més endavant s'incorpora en el territori cubà (Ortiz, 1950).

En situacions més actuals, es presència la hibridació musical davant l'arribada d'Internet i de la massificació de la informació. Concretament amb les músiques del món *o world music*, avui en dia, l'usuari pot fàcilment extreure diferents sons i instruments provinents de distintes parts del món amb finalitats purament estètiques. Tot i això, cal contrastar la importància del context etnogràfic i el pes que arriba a tenir en l'autenticitat a l'hora d'interpretar segons quins instruments. Tal com remarca wa Mukuma “la identitat dels

instruments és definida culturalment” (2010, p.85). D’aquesta manera, doncs, entenem l’aparició de la hibridació entre estils i gèneres musicals com un inevitable resultat del procés de globalització (wa Mukuma, 2010).

4. Marc Contextual

4.1 Implicació geogràfica-cultural en la música

La distinció i categorització dels corrents musicals juntament amb els diferents tipus d'instrumentacions que existeixen arreu del món, ve determinada per les seves arrels i el seu context geogràfic (wa Mukuma, 2010).

L'etnomusicologia juga un gran rol a l'hora de distingir les diferents fonts sonores i la seva providència, ja que és a partir d'aquesta que neixen societats formades per distintes tradicions, rituals, celebracions i danses, les quals acaben donant lloc a fenòmens musicals en específic. Aquestes músiques, per tant, incorporen “camps semàntics definits i limitats culturalment, que funcionen amb un sentit comunicatiu.” (2010, p.84). Així doncs, el manteniment i l'evolució de gran part de les societats ve donat mitjançant una comunicació constant, permetent un intercanvi de béns socials entre comunitats veïnes les quals permeten integracions de nous costums. Wa Mukuma posa l'exemple de l'instrument com a element d'estudi, i com abans de poder-lo integrar en una nova societat, aquesta ha de primer determinar si comparteix aptituds, i en definitiva, concloure si existeix una compatibilitat entre l'instrument present i les pràctiques ja existents del col·lectiu. Aquest procés desencadena la concepció de globalització cultural, la qual permet poder fusionar diferents corrents musicals provinents de múltiples ètnies (wa Mukuma, 2010).

Un altre punt de vista en quant a l'evolució musical és el de la modernització i la importància que cal donar a la diferenciació de termes dins d'aquest apartat quan es parla de les actualitzacions i les substitucions a escala musical . Tal i com assenyala Kanaris (2021) en una cita de l'etnomusicòleg Bruno Nettl (1985) sobre l'occidentalització i la modernització:

L'occidentalització pot descriure's com la situació de trets centrals de la música no-occidental pels seus anàlegs occidentals, sacrificant d'aquesta manera facetes essencials de la tradició. [...] La modernització, d'altra banda, és el moviment accidental d'un sistema o dels seus components, en la direcció de la música occidental i de la vida musical, sense necessitar canvis dràstics en els aspectes de la tradició no-occidental, els quals són centrals i essencials. Els elements occidentals es consideren en la cultura com a maneres de continuar la tradició en comptes de canviar-la. (p.85).

4.2 La música camerunesa

4.2.1 Context històric/polític

En el marc musical camerunès, es ressaltava una intervenció sociopolítica pel que fa al significat i l'apropiació d'aquesta. Al llarg dels anys, el país ha estat sotmès a diverses categoritzacions i limitacions, acotant de diverses maneres l'abast de la música regional. Francis B. Nyamnjoh i Jude Fokwang, il·lustren aquests fets amb la influència per part de figures socials que actuen amb una varietat d'interessos a l'hora de delinear certs aspectes que conformen la cultura d'Àfrica central-occidental. Ja sigui mitjançant categoritzacions entre zones "civils" i "no-civils" o bé per represàlies policials, durant els temps colonials envers les cançons i danses tradicionals, els costums locals queden vetats o malvists davant la corona francesa i la religió cristiana establerta (Nyamnjoh & Fokwang, 2005).

Per poder entendre bé la relació entre el poder polític i els mateixos músics de nacionalitat camerunesa, i com canvis en qualsevol dels sectors poden arribar a incidir en l'altre, cal esmentar primerament el context musical de la regió, il·lustrant una elaborada selecció dels punts més detectables i rellevants entre l'època colonial fins a l'actualitat. La mobilització musical es posa en marxa a través de les migracions que es duen a terme en temps colonials, les quals aporten tradicions indígenes de diferents ètnies que envolten els territoris urbans. Dins d'aquesta transacció de costums, apareixen per primera vegada entre 1940 i 1950, dos gèneres musicals que acaben predominant les ciutats. El primer se'l coneix com a *makossa* amb procedència directa de Douala i el segon anomenat *bikutsi* amb ascendència majoritàriament del grup ètnic Beti (el qual engloba entre altres la tribu de Yaoundé), un col·lectiu que arriba a ser reconegut nacionalment amb l'emersió del règim de Paul Biya, el president actual del Camerun (Nyamnjoh & Fokwang, 2005). Tenint la ciutat de Douala com a primera competència en el mercat i com a punt d'intersecció gràcies al seu port, fa que la música *makossa* guanyi terreny i importància. Un altre aspecte que fa difondre més extensament el gènere musical és la seva facilitat per electritzar i sonoritzar la seva instrumentació (Íbid.). Contrastant-ho amb la música *bikutsi*, s'aprecia la rellevància i el pes que arriba a tenir el poder polític a l'hora d'influenciar i impulsar segons quines ideologies musicals.

Concretament amb l'arribada del règim Biya l'any 1982, es porta a terme un afavoriment envers la música dels Beti, és a dir, el *bikutsi*, vist que gran part dels membres del partit comparteixen aquesta procedència Beti. Al no poder passar per línia i, per tant, electrificar els instruments típics del gènere, el músic Messi Me Nkonda Martin presenta una renovació instrumental a l'hora d'interpretar aquest tipus de música, concretament substituint el *balafon* per a guitarres elèctriques i teclat. Amb la modernització del *bikutsi*, Nkonda Martin aconsegueix qualificar-se com a músic de renom i juntament amb la seva banda "Los Camaroes" generen una evolució del gènere musical tot mantenint l'expressió tradicional d'aquest (Íbid.). En definitiva, existeix una clara intercepció política quant a la distribució i repercussió musical. Depenent de la representació governamental, la música referent de la zona acaba sent una o altre. Un altre exemple d'això és durant l'època colonial, amb el governament del president Ahmadu Ahidjo (entre 1960 i 1982). Havent-hi constants represàlies i limitacions en els discursos dels músics, aquests es veuen obligats a compondre i interpretar cançons que transmetin suport a la candidatura vigent o bé camuflar el significat de la lletra amb al·legories i metàfores (Íbid.).

4.2.2 Cultura i instrumentació

El Camerun és un país de gran diversitat geogràfica i cultural, també se'l coneix per ser una "Àfrica en miniatura" per tal varietat i riquesa en paisatge i societat ("Cameroon country profile", 2023). A tall d'exemple i per ser precisos, la regió compta amb 250 ètnies i llengües, cadascuna amb la seva pròpia costum i tradició, tenint en consideració els diferents balls i músiques (Fewku Noule, 2015).

4.2.2.1 Músiques i danses

Dins d'aquesta gran varietat cultural trobem un llistat de diversos corrents musicals provinents de costums i àrees específiques del país, els quals varien depenent de la zona en qüestió. Aquells més modernitzats per l'evolució de la música al llarg de les dècades (i, per tant, més actualitzats pel que fa a noves incorporacions instrumentals) són el *makossa* i el *bikutsi*. Comentades anteriorment, les ciutats de Douala i Younde tenen un

posicionament geogràfic que els ha permès poder estendre amb més facilitat els seus corrents musicals respectius. Sobretot el *makossa* que a través de grans artistes locals com ara Manu Dibango i André— Marie Tela, arribar a fer-se escoltar a escala internacional (Gninyomo, 2021). Originat en la ciutat de Douala, el *makossa* sorgeix durant la dècada dels anys cinquanta. El seu nom derivant del significat “balanceig”, d’entrada es coneixia únicament com a *kossa*, que denota l’acte de ballar i moure’s. Durant aquests primers anys, apareix un grup de música camerunès anomenat “Los Calvinos”, els quals comencen a tocar un primer tipus de *makossa*, en el seu moment no era res més que un estil de música de dansa. El grup estava liderat pel cantant Emmanuelle Nelle Eyoum, qui anava recitant les paraules “kossa kossa” de manera contínua en la seva cançó “Mot'a Ogono mo asi ma nanga ndabo” (Nzouwe Nganso, 2022). Però el gènere musical no comença a agafar veu i motor fins a finals dels anys seixanta i principis dels setanta, quan artistes pioners com els comentats anteriorment, Manu Dibango i André-Marie Tala junt amb Dikoto Madengue i Tokoto Ashanty, incorporen nous sons i instruments, alguns d’ells propis de la família dels vents-metall (Masterclass, 2022). A partir dels anys vuitanta, entren en escena nous artistes que inclouen més elements sonors externs dins del territori camerunès. Agafen com a inspiració diferents moviments i corrents musicals del moment, entre d’altres; la música pop de França, la rumba congoleesa, el *zouk* un estil de música originària de les Antilles Franceses, i en general els ritmes d’Amèrica Llatina. També s’afegeixen sintetitzadors i teclats, en la gran part de les cançons del moment (Íbid.).

Avui dia, el gènere *makossa* el podem trobar hibridat en diversos estils musicals, des del reggae, fins a la música electrònica i estès a diferents parts del món. Tot i això, també cal assenyalar i tenir en consideració totes aquelles aplicacions i apropiacions de l’estil en qüestió que s’han realitzat al llarg dels anys i que es poden trobar en diverses artistes de renom. A tall d’exemple està la cançó “Hot Koti” de l’artista camerunès André-Marie Tala, que va arribar a l’atenció de James Brown l’any 1974 a través de la seva emissió per la ràdio, fet que va influenciar-lo per acabar adaptant el tema camerunès fins a obtenir “The Hustle”, publicat un any més tard. Un altre cas més conegut és el del tema “Soul makossa”, la tornada de la qual es va veure samplejada per Michael Jackson en la seva cançó “Wanna Be Startin’ Somethin’” de l’àlbum “Thriller”. Més endavant Rihanna va samplejar la mateixa tornada en la seva cançó “Please don’t stop the music”. Aquesta acció es repeteix amb el grup Golden Sounds, la seva cançó “Zangalewa”, i com l’artista

Shakira acaba utilitzant parts del tema precedent per la tornada de la seva cançó “Waka Waka” (Nzouwe Nganso, 2022).

Paral·lelament al *makossa*, està el *bikutsi*, un estil musical practicat pel grup ètnic Beti. En ewondo, la llengua materna del grup esmentat, el terme *bikutsi* significa “picar a terra”, una denotació que porta al tipus de ball que comporta el gènere en qüestió. Originalment, el *bikutsi* servia com una eina de revolta i contesta per part de les dones envers l’opressió del gènere femení, vist que llavors les dones membres del grup Beti, no podien parlar en públic davant d’homes ni expressar la seva opinió. Davant aquesta prohibició, es generaven concentracions clandestines on les dones es reunien i cantaven cançons per poder denunciar infidelitat i comportaments injusts, per alleugerir el patiment de la pèrdua i el del dol (Essomba, 2021). Expressant-se mitjançant el moviment del cos i les lletres, el *bikutsi* afronta i canalitza els diferents pensaments i emocions d’aquestes cantadores. Actualment, es continua mantenint la majoria de significat narratiu en les seves cançons, tot i que prenent més iniciativa en temes relacionats amb el desig, la frustració i les fantasies amb connotacions sexuals. La representació femenina no ha quedat com a record del passat, sinó que dins aquest corrent musical existeix tot un llistat d’artistes que han preservat els seus valors i ritmes. Entre d’altres Sally Nyolo, Letis Diva, Catherine Edoa Ngoa, Mani Bella, Lady Ponce i Majoie Ayi (Íbid.). Fins a arribar a l’actualitat, el *bikutsi* ha passat per diverses etapes i influències que ha suposat múltiples variacions en el gènere. Tot i el pas del temps, es segueix distingint per la constant representació instrumental del *balafon*, les guitarres, el baix, i les veus que lideren el sentiment i significat de les cançons (Íbid.).

En endinsar-se dins la selva tropical del Camerun, es remarca un contrast musical i cultural. A diferència de les capitals, els sons provinents de les regions cameruneses més aïllades de la vida metropolitana comporten un manteniment i conservació de la gran part d’influències tradicionals quant a balls i cançons. Un d’ells sent la música *baka*, provinent del grup ètnic Baka. Aquests es troben en diferents parts del territori africà; en la selva tropical del Camerun, la República del Congo, la República d’Àfrica Central i a Gabon. La música que genera aquest col·lectiu, és una fomentada per les arrels ancestrals de la cultura dels Baka, amb una gran importància i presència en les veus i els cànctics, sovint acompanyades de diferents tipus de percussió. Tenint en consideració que la interpretació vocal acostuma a ser femenina mentre la representació corporal amb balls i vestimentes

tradicionals la porten a terme els homes (Tsuru, 1998). La majoria de les cançons i balls dels Baka van vinculats a termes espirituals, les quals van variant segons l'ocasió o la situació donada (Íbid.). Els seus costums i tradicions comporten al voltant de 40.000 anys d'existència, amb una població escampada per arreu de l'Àfrica. Tot i la seva extensa ascendència, el grup dels Baka es veu afrontat contra el control forestal i els interessos industrials, la qual cosa ha suposat una recessió de la seva existència nòmada i dels espais naturals on poden habitar i conuiu (Church & Page, 2017). La música representativa del grup Baka, doncs, consisteix en una constant connexió amb la naturalesa, la qual s'interpreta mitjançant cants polifònics i de percussió tant aquàtica com tradicional amb tambors o bé amb palmes (Íbid.). Un dels projectes musicals que més ressonància ha rebut ha estat el de "Baka Beyond". Un grup de música destinat a donar veu i poder representar els sons i les cançons tradicionals dels Baka. El projecte, junt amb la música *baka* conté hibridacions i aparicions cèltiques, donada l'ascendència irlandesa del portador i líder de "Baka Beyond", Martin Cradick. Tot i que en algunes de les cançons publicades hi ha una forta presència europea, aquesta es compensa amb la representació tribal de les veus i percussió local (Flaska, 2003). En definitiva, aquest grup musical serveix com a portador i difusor de les danses i cançons de l'estil de música *baka*, fins ara desconegudes o obviades per la història.

Així doncs, es troba una forta influència pel que fa al context geogràfic i cultural envers la creació musical i al seu desenvolupament al llarg del temps.

4.2.2.2 Els càntics

Dins la cultura camerunesa, existeixen diferents maneres d'expressar les emocions, pensaments i frustracions, entre elles la veu i la cançó. Tot i majoritàriament compartir un mateix procés metodològic quant a incentivació a l'hora de compondre peces musicals, l'estil i resultat d'aquestes composicions pot variar segons la regió del país. Vist que, aspectes com els costums i la cultura intervenen i influencien el resultat melòdic de les dites peces.

Els Baka, comentats anteriorment, són reconeguts pels seus càntics espirituals i per la seva representació femenina. Segons Hewlett (2014), en algunes de les seves cançons fan

ús de la tècnica del iòdel, un recurs que originalment utilitzaven les dones per poder canalitzar forces espirituals i bona fortuna, destinada als homes del grup per així protegir-los en la caça d'animals. En altres, fan servir un altre recurs vocal anomenat *hoquetus*, una distribució de la melodia entre diverses veus de manera que una acaba completant una altra (del Álamo & Gil, 2016). Així doncs, els cànctics d'aquest col·lectiu són distingits per la seva polirítmia i polifonia, en agrupacions sense limitació o restricció per edat, sinó que tothom està convidat a involucrar-se i a cantar. En aquesta primera tècnica del iòdel i en la seva aplicació dins la cultura Baka, existeix una forta implicació i utilització de simbolismes cerimonials que aporten diversos significats depenent de les cançons i de les situacions en les quals es canta. El ritual més essencial dels Baka és el comentat anteriorment, el de la caça *yéḷi*, una performance cantada de manera acústica la nit abans de la caça. Amb variacions de iòdel i conduïda per les polifonies que creen les diferents veus, es canten diferents variacions d'una mateixa melodia. Batejada d'aquesta manera per la seva tècnica vocal a l'hora de ser cantada, crea una connexió entre les dones i els homes, ja que originalment la veu principal de la coral era la dona del caçador principal. Aquest ritual també simbolitza la culminació del poder espiritual de les dones del grup. Un altre ritual que parteix d'aquest primer és el *yéyī nā mākā* que en la llengua ubanguiana es tradueix a "iòdel d'una bona caça". Consisteix a cantar cançons de caça, similar a *l'abàlè*, un ritual que es determina per poder establir un contacte amb els avantpassats, amb la finalitat d'assegurar la seva protecció. Aquest últim preval per tota mena de cerimònies, siguin de caça, funeral, o la nit abans de la fi d'un període de dol (Fürniss, 2021). Altres fonts destaquen la presència de les veus masculines. Tot i que principalment les cançons siguin representades per les dones, en circumstàncies puntuals, normalment de celebració o rituals enfocats més pel sector masculí, els homes canten acompanyats per l'harmonia d'una arpa. També s'uneixen als cànctics i a les corals, els més petits i petites dels Baka juntament amb les dones de tercera edat, aportant un registre vocal ple de varietat tímbrica, enriquint d'aquesta manera les seves cançons. Un altre factor que s'aplica en els cànctics dels Baka, és la tècnica de pregunta i resposta. Això es duu a terme amb la separació del solista que marca la primera melodia *kpó njàmbā* envers la resposta de la coral *nā túkò bè*. Concretament pel que fa a la resposta, es divideix en dos registres tonals; aquelles que canten agut *líe nā tè* i aquelles que canten greu *ngbe líe* (Íbid.).

La improvisació també comporta un gran pes pel que fa a la música camerunesa i al seu procés de creació i composició musical. Prenem com a exemple, els orígens del gènere musical *Mbole*. Aquest corrent musical parteix dels càntics recitats en cerimònies funeràries per poder confortar als afectats. Sorgit dels districtes més empobrits de la capital de Yaoundé, apareix inicialment com un càntic interpretat entre el cantant principal que recitaria per primer cop la lletra de la cançó, seguit dels que responien cantant la lletra de nou i aportant un ritme de percussió mitjançant cubs, casseroles o altres estris casolans. En els seus inicis aquest nou costum no estava gaire ben vist, es considerava música vulgar. Avui en dia, el *Mbole* s'ha acabat acceptant com a gènere musical, fins a estendre's a casaments, batejos i altres cerimònies, guanyant així un bon reconeixement i esdevenint un estil musical sofisticat i acceptat per la comunitat. De manera que instruments com el teclat i el *djembe* s'acaben introduint dins l'equació (Cameroon's 'Funeral Music', 2023). Aquest gènere que neix i es fomenta mitjançant la improvisació, comparteix igual de protagonisme i singularitat pel que fa a les seves lletres i a les veus cantades. Les cançons acostumen a tractar-se de la pobretat, inseguretats i les drogues, que acostumen a ser els aspectes més viscuts dins els barris més marginats de la capital. Així mateix, es fomenta doncs el *Mbole*, que segons l'artista camerunès Lionel Malongo Belinga, àlies "Petit Malo", "*Mbole* és el nét del *bikutsi* i el nebot del *makossa*, però quan ho escoltes, immediatament et sents camerunès" (Íbid.).

Altrament, els càntics més centrats en aspectes religiosos i espirituals guanyen una forta presència dins el marc camerunès. De la mateixa manera que el Camerun se'l coneix per ser un país amb una gran diversitat de cultures i ètnies, també guanya renom per la seva abundància religiosa. La religió més practicada i present entre els habitants, és el cristianisme, el qual defensa la presència de la cançó en els convents i seminaris. Concretament en les esglésies catòliques, la música s'introdueix de manera obligatòria durant els oficis, les celebracions i les reunions de la comunitat a través de càntics litúrgics, sempre que s'estigui seguint les normes del catecisme, i varia segons les diferents institucions. En canvi, pel que fa a les parròquies la música se subcategoritza segons els diferents tipus de corals. Els cants gregorians es donen en les catedrals, els cants polifònics i folklòrics en parròquies urbanes i finalment, aquelles corals estrictament folklòriques es realitzen en les zones rurals de la regió camerunesa (Fabrice, 2015).

Originalment, durant l'època colonitzadora i provenint dels missioners, les actuacions musicals en les esglésies catòliques no rebien cap integració cultural característica del país. Tot i introduir un coneixement de teoria musical i harmonia juntament amb la pràctica polifònica i la concepció d'instruments provinents de la regió europea, es genera una manca de representació íntegra. Aquest buit es va omplint de manera gradual, en anar introduint diferents elements sonors típicament camerunesos dins les actuacions i les *performances* amb altres incorporacions pròpiament europees. Mesclant per exemple, harmonies de teclat amb les dels ritmes locals, fins a arribar a obtenir un major percentatge d'integració cultural camerunesa. Amb aquesta acceptació i admissió folklòrica, arriben nous gèneres musicals a les esglésies, entre d'altres; *ekang*, *essani*, *olack*, *n'gneg*, *osila*. Diferents corrents musicals interpretats amb una gran varietat de tambors com ara el *shekere*, el *mbè* i els tom-toms (Íbid.).

Paral·lelament, està el pentecostalism., Un moviment religiós derivat de la branca protestant del cristianisme, que s'estableix en el Camerun en forma de música gòspel. Cada congregació té la seva pròpia adaptació d'aquest gènere, creant una extensa diversitat en hibridació musical, ja sigui ajuntant-se amb el rock, el R&B, la música espiritual, la rumba, el reggae, el *coupé-decalé* o amb els ritmes locals. Es regeixen per cançons i himnes originals, influenciats i inspirats per la Bíblia (Íbid.).

Existeixen altres moviments religiosos, amb una influència més folklòrica i pròpia del Camerun, un d'ells sent el Bwiti. Aquest corrent musical es defineix com a música sagrada, música composta i interpretada específicament per l'església. Segons la seva tradició, és essencial el contacte amb la música i la seva representació, i per tant es posa en pràctica un procés d'aprenentatge a l'hora de cantar i tocar instruments, entre ells l'*obaka*. Un instrument de percussió que simbolitza el naixement del "Creador" i que fa d'acompanyament al *ngomo*, una arpa de vuit cordes que representa la força de l'Esperit Sant (Íbid.).

En definitiva, se subsisteixen múltiples corrents musicals influenciats i mantinguts per tota mena de tradicions, siguin més culturals o bé siguin més religioses, que faciliten tota una varietat de cànctics i expressions sonores que enriqueixen el marc camerunès.

4.2.2.3 La percussió i la comunicació

La instrumentació és un element clau en la música camerunesa, on la tradició i cultura musical es caracteritza per la seva varietat i implementació d'aquests. Concretament, la percussió és una part fonamental de la cultura del país. Tot i haver incorporat de l'exterior diversos instruments de percussió, continua coneixent com a forma d'expressió artística i de gran rellevància històrica, amb la capacitat de transmetre missatges, emocions i crear un fort ambient musical, que amb el pas del temps ha anat adaptant-se i evolucionant.

Els instruments de percussió s'utilitzen en contextos diferents, des de cerimònies religioses fins a esdeveniments socials i celebracions comunitàries. Entre ells, destaquen els *talking drums*, el *djembe*, el *balafon*, els *tam-tams*, i les maraques.

En primer lloc, els *talking drums* comporten una profunda preocupació històrica, ja que no únicament se'ls coneix per la seva incorporació en diferents corrents i estils musicals de la regió, sinó que també tenen una robusta transcendència pel que fa al seu emprament com a eina comunicativa. Mitjançant la divulgació de certs sons i ritmes o patrons complexos, aquest tipus de tambors es feien servir per transmetre missatges, com ara notícies, avisos o instruccions. Nkwi (2018), defensa la creativitat i genuïtat que ja presentaven les comunitats cameruneses en temps precoloniais i com alta intel·ligència es pot veure aplicada en l'invent i les funcions que se li donen a aquest tipus de tambor, aconseguint un instrument de comunicació anys abans del naixement del telègraf. D'aquesta manera, cada ritme generat per aquest tambor comporta una significança diferent, i aquesta es tradueix i s'interpreta de manera diferent segons els diferents grups ètnics de la regió. Tal com especifica Nkwi:

Per exemple, entre els Widikum, *Ngokoh* es tocava quan algú havia mort, entre els Babungo *Ngo geu* convocava a la gent per reunir-se en l'església. Així mateix, en Babanki, *Ngo keben* significava ballar, entre els Ngie, *Ngo Metabue* es tocava per reunir a la gent, entre els Ngemba, *Mbo Ngo* sonava si calia passar informació en el mercat, i entre els Kom era *wul-fi, ngu tum nkwifoyn..* (Nkwi, 2018, p.21).

La pluralitat dins el terme *talking drums* es dona a causa del conjunt de tambors amb què es toca a l'hora de generar una percussió en concret. Se'ls categoritza per la seva sonoritat tímbrica i pel to que generen, anant a l'acord amb el *yorùba*, una llengua provinent de

Nigèria, que pronuncia i accentua paraules de múltiples significats, que comparteixen els mateixos rangs tonals que els sons generats pels diferents tipus de tambors. Partint d'aquells tambors més principals com són el *Iyá ilù*, l'*adamo*, el *gudugudu* i la *sakara* fins als d'acompanyament entre ells, l'*omele gangan* i l'*omele batà* (Talking Drum, 2020). Quant a l'emprament d'aquest instrument, el sector femení s'ha vist completament marginat i alienat, sense poder tenir accés a interpretar els ritmes de percussió ni poder divulgar els diferents tipus de missatges en les diferents comunitats. Únicament els homes d'aquells grups ètnics que feien ús dels *talking drums* podien exercitar aquestes funcions (Nkwi, 2018). Avui en dia, els *talking drums* es poden trobar en esglésies, festivals, casaments i carnavals i interpretats tant per homes com per dones. Aquests tambors estan incorporats i hibridats en la música popular actual, acompanyant a sintetitzadors, baixos elèctrics i a saxofons (Talking Drum, 2020).

En segon lloc, està el *djembe*, un tambor originari de l'Àfrica-Occidental. El nom d'aquest instrument es creu entendre que prové de la llengua dels Bambara, un col·lectiu ètnic de Mali, que van anomenar l'instrument amb el significat *Anke djé, anke bé* que es tradueix a "Reunim-nos tots en pau" (Thompson, 2018). Tradicionalment, el *djembe* es construeix a mà utilitzant fusta d'arbres locals seguint una metodologia emblemàtica i característica de la zona, que tot i presentar simplicitat en el disseny, realment engloba tot un rang de sons i tonalitats, que l'acaben convertint en un dels instruments més versàtils que hi ha. Aquells intèrprets més avançats i experimentats en el *djembe*, poden reproduir tota mena de tons. Des de baixos, mitjans i alts, calculant la posició de la mà i en quina part del tambor picarà. Fins i tot el *pitch* també pot modular i ajustar-se, alterant les cordes i filaments que estiren la pell de cabra fins a arribar al so idoni (Íbid.). Segons Thompson (2018), la finalitat principal d'aquest instrument es concentra en poder interpretar una història, de manera que els músics que narraven contes poguessin transmetre missatges religiosos, històrics i culturals. Inspirant-se en distintes situacions, com ara en cerimònies religioses i en actuacions de dansa i música. El *djembe* com a instrument musical pròpiament de la part d'Àfrica-occidental, ha transcendit des de l'ús tradicional fins a la cultura popular, sent introduïts i utilitzats per artistes arreu del món (Íbid.). En aquest sentit, la música contemporània ha incorporat el *djembe*, entre altres instruments de la percussió africana, en moltes produccions musicals en les quals es busca fusionar sons tradicionals amb elements moderns i electrònics. Aquesta mateixa fusió de diferents estils, permet arribar a noves expressions artístiques, sense

deixar de contribuir a la difusió i preservació de les tradicions musicals del Camerun, i d'altres països africans.

En tercer lloc, està el *balafon*. El seu nom, emprat tant en francès com en anglès, al·ludeix a un tipus de xilòfon colpejat d'Àfrica-Occidental. Originalment, la paraula prové de la llengua dels Mandika, un grup ètnic de Mali, volent dir “parla de xilòfon”. Aquest instrument se li aplica un procés extensiu de fabricació, ja que la seva fusta extreta d'arbres locals, ha d'estar tallada i esculpida de manera exacta per igualar la forma i mida de les tecles i així poder arribar a afinar cada to (Romero, 2023). Similar als *talking drums*, el *balafon* també exerceix la capacitat de comunicar-se. Algunes parles han incorporat els diferents tons dins el seu llenguatge, de manera que l'instrument acaba ajustant-se a la llengua en qüestió, i en alguns casos és capaç de substituir la llengua per complet. Aquestes se les coneix com a llengües substituïdes de la música. La metodologia darrere la creació d'aquestes consisteix en la substitució mitjançant la codificació d'aspectes tonals i rítmics de la llengua, a tons i ritmes propis del *balafon*. De manera que els músics poden transmetre missatges en concret als oients sense haver de parlar (McPherson, 2018). El *balafon* normalment es construeix per vint-i-una tecles, però concretament en la regió de Burnika Faso, estudiada per McPherson, se n'incorporen vint-i-tres. L'instrument de vint-i-tres tecles, acostuma a tocar-se per la majoria d'esdeveniments en els pobles de la regió del Camerun; casaments, funerals, batejos, rituals religiosos, festivals, etc. (Íbid.).

En quart lloc, apareix el *tam-tam*. Pel que fa a la tècnica comunicativa, el tam-tam no només és un instrument que s'executa en cerimònies sinó que també serveix com una eina de comunicació essencial, que a la vegada enriqueix la diversitat cultural de Camerun. Segons l'entrevista de Xingua (2022) amb James Ngwang un líder tradicional de la regió nord-occidental del país:

En aquella època no hi havia altaveus ni telèfons, l'instrument s'utilitzava i es continua utilitzant en els pobles per poder transmetre missatges. Cada so representa un missatge en concret i la gent ha d'escoltar atentament per entendre el significat (...). El so podia anunciar la mort o l'entonació d'un rei o el començ d'una temporada agrícola o qualsevol esdeveniment important. Es continua fent servir amb aquesta mateixa finalitat en molts llocs d'Àfrica.

En cinquè i últim lloc, estan els *shakers*, un instrument conegut a escala internacional. En el cas camerunès, reben el nom de “recipient-sonall”. Aquest tipus de maraques, estan

formades per “sonalls” de diferents grans de terra, els quals s’introdueixen en un recipient i s’agiten per produir un so rítmic. En el Camerun existeixen quatre tipologies de “recipient-sonall” (Blench, 2009). El més comú, és el “cistell-sonall”. Per elaborar-lo, s’omplen dos recipients cilíndrics amb grans de terra i s’agiten. Últimament, aquest tipus de sonall es fabrica a partir de llaunes perforades amb petits forats per una millor ressonància. Un altre tipus de sonall és el de “carabassa-sonall” que tal com indica el nom, està confeccionat per carabasses seques que contenen llavors o pedretes. També poden estar compostos d’altres materials a part de la carabassa, com ara la fusta o bé closques de coco conques amb mànecs de fusta. A continuació està la “caixa-sonall”, confeccionades a partir de làmines de palma de ràfia lligades juntes en una caixa rectangular repleta de llavors. Per acabar, la “caixa de fulles de palma amb sonall”. Un tipus de sonall molt característic de la regió del nord del Camerun que es fa amb fulles seques de palmera. Les fulles s’entreteixien per crear petites caixes rectangulars, que es farceixen de pedretes o llavors seques, i mitjançant unes cordes s’enrotllen al voltant del cos, normalment als turmells, però a vegades pot lligar-se al voltant de la cintura o de les cames (Íbid.).

En conclusió, la percussió ha estat una forma important de comunicació i expressió artística en moltes cultures africanes, incloses les del Camerun. A través d’instruments com els comentats anteriorment, s’ha transmès informació, s’ha celebrat la vida i s’ha expressat la creativitat durant segles. Avui en dia, aquests instruments encara continuen sent rellevants en la música i la cultura del Camerun i del món sencer. La seva sonoritat rica i variada ha aconseguit transcendir les fronteres culturals i es considera una de les formes més úniques i fascinants de comunicació i expressió humana a través de la música.

4.3 La música mediterrània

4.3.1 Aproximació històrica

Poder arribar a delimitar i definir els marges de la música mediterrània és una tasca complexa a executar. Rubén Gómez Muns concep el Mediterrani com una àrea geogràfica-cultural amb la capacitat de sobrepassar les possibles barreres i fronteres

polítiques o mentals, extrapolant el significat prèviament instaurat i atribuint-li un imaginari músic-cultural (Gómez Muns, 2012). És d'aquesta manera que es parteix d'un ideari relacionat amb l'estètica i la imatge mental que es crea mitjançant la sonoritat concebuda com a mediterrània. Gómez Muns exemplifica aquesta evocació majoritàriament basada en les sensacions i pensaments amb la teoria de comunicació de l'emissor i el receptor. Relacionant el context cultural i l'experiència amb la manera personalitzada amb què l'individu percep diferents nocions i idees del seu entorn musical, com les plasma i interpreta (emissor) o bé com les percep i atribueix al seu intel·lecte (receptor) (Íbid.).

Per poder arribar a entendre la interconnexió musical darrere els lligams del Mediterrani, cal prèviament recordar el seu context històric i el desenvolupament geogràfic i cultural de la zona en qüestió al llarg del temps. El Mediterrani parteix des de l'antiguitat com a connector de regions, cultures i fins i tot el nexa de les tres principals religions monoteistes; l'islam, el cristianisme i el judaisme. És a partir dels inicis de la comunicació i del seu desenvolupament amb guerres, conflictes, invasions i d'altres esdeveniments històrics que s'ha acabat generant una transacció cultural entre les diverses regions que envolten aquest mar (Íbid.).

Una altra gran part d'aquesta intercomunicació ha estat donada mitjançant les peces musicals on s'al·ludeixen múltiples corrents musicals provinents de diferents cultures. És, per tant, a partir dels músics, que s'incorporen elements sonors interculturals fins que aquests mateixos acaben esdevenint instruments integrals i propis de la cultura en qüestió. L'artista Maria del Mar Bonet és un exemple de la integració sonora d'atributs amb provinença aliena. Des d'influències arabitzants en la seva cançó "Inici de campana" fins a instrumentació grega amb la integració del *bouzouki*, *tzurás*, *baglamá* i el *santuri*, Bonet presenta tota una internacionalitat musical, que també es veu plasmada en la interpretació dels músics que l'acompanyen instrumentalment (Martínez, 2012).

Concloent, la representació musical del Mediterrani se sosté per la constant influència i comunicació cultural entre els diferents països que envolten la zona marítima, sigui en forma lírica, melòdica o bé instrumental, la interpretació i adaptació humana és el que manté en vida la música mediterrània (Gómez Muns, 2012).

4.3.2 Cultura i instrumentació

El Mediterrani és una regió on la música té una gran importància i riquesa cultural, i on s'han desenvolupat diversos corrents musicals com a fruit de constants intercanvis i influències mútues entre diverses cultures. La música de folklore i l'acústica són unes de les expressions artístiques més característiques, on la instrumentació tradicional té un paper fonamental. Des dels sons de la música flamenca d'Espanya juntament amb l'andalusí del Nord d'Àfrica, fins als ritmes de la música tradicional grega, passant pel folklore musical català, aquest apartat enfocarà de manera genèrica, els diferents apartats que engloben les distintes cultures del Mediterrani junt amb les seves respectives regions. Assenyalant d'aquesta manera, aquells trets i factors més essencials. Tenint en compte que el Mediterrani té una gran varietat de sons i estils que reflecteixen la seva diversitat cultural, en molts dels casos impulsada a través de les seves migracions al llarg dels anys (Sanromán, 2007).

4.3.2.1 Músiques i danses

Delineant la mirada musical en les regions d'Espanya i Marroc, trobem una forta connexió entre els dos països en qüestió. Les músiques i danses espanyoles estan estretament vinculades amb les marroquines, majoritàriament a través de la música andalusina (Cortés García, 2017).

La invasió de l'Orient i les migracions que va suposar la instauració de la música andalusina, generen un efecte de dominó fins a arribar a nous gèneres musicals, com ara el flamenc (Sanromán, 2007). Sent un dels gèneres més representatius del país, el flamenc sorgeix com a descendent de la hibridació i influència musical del llegat àrab a Espanya. D'altra banda, la dansa es materialitza en un context de pobresa i opressió social com a recurs per expressar les emocions i sentiments del poble andalusí (Cortés García, 2017). El flamenc com a tal, però, no comença a influir fins a finals del segle XIX, durant el postromanticisme. L'instrument que personifica aquest gènere musical és la guitarra clàssica, al·ludint d'aquesta mateixa manera al "toque flamenco", conegut per la seva caracterització en vers aquest tipus de guitarres interpretades pel *tocaor* (músic), que acompanyen les danses i els cànctics propis del gènere, fent ús dels ritmes i harmonies

característics de la guitarra clàssica (Torres, 2020). Pel que fa a les danses, hi ha tot un catàleg de tipologies; el fandango, el *jaleo*, la *caña*, el *polo*, la *serrana*, la *liviana*, el *tango* i la *guiajira*. També entre elles està el *zapateado*, una tècnica de ball focalitzada en el so percussiu que deixen anar els ballarins amb les seves sabates. (Cruces Roldán, 2020).

Paral·lelament al moviment flamenc del sud, apareix una representació del gènere flamenc a la regió de Catalunya, majoritàriament a Barcelona. S'acostuma a relacionar l'arribada del gènere en qüestió a Catalunya amb les migracions internes durant la postguerra, però aquest no és el cas. Segons Bohórquez (2019), el flamenc a Catalunya apareix molt abans, quan el gènere musical i el ball andalús no rebia encara el nom de flamenc. Tal com afirma:

La seva presència a Barcelona no era tan important com en la capital d'Espanya, encara que ja apareixien per allà els primers artistes professionals, per no parlar dels *boleros* i *boleras*. En l'últim segle en qüestió, el flamenc va tenir molta presència en la societat barcelonesa, en els seus cafès musicals i també en els teatres (...). El de Triana inclús va compondre uns *tangos* dels quals la lletra parlava de Barcelona (...).

Altrament, la música popular catalana també inclou danses pròpies i tradicionals com ara les sardanes que es ballen en cercle i sovint acompanyades de cobles. Originalment, les sardanes tradicionals comporten uns moviments i una coreografia exacta, però les versions més modernitzades inclouen els "punts lliures", on s'interpreta la dansa segons la cobla que sona (Vizentini, 2018). Les cobles acostumen a estar compostes per onze músics que toquen diferents instruments de vent i percussió, com ara el flabiol, la tenora, el tible, la trompeta i el fiscorn (Maceda, 2018). Altres balls populars i emblemàtics de la regió catalana són el ball de bastons i el ball de gegants.

En el cas pròpiament marroquí, es troba una diferència quant a la categorització en què es desglossa la música i representació cultural marroquí davant les regions occidentals, concretament a Barcelona. Emfatitzant un contrast entre l'adaptació de la cultura marroquina predominant (l'àrab) envers el "nou context" occidental (en aquest cas Barcelona), i la interacció interpersonal i fluctuació musical pròpiament marroquina. El primer dels casos, sent una representació musical més europeïtzada, interpretada amb instruments com ara el baix, la guitarra i la bateria, mentre que el segon cas se centra en l'escenificació tradicional de la cultura marroquina. Concretament en els àmbits de religió i celebració, per esdeveniments com el fi del Ramadà, la festa de Marrakech (*Achura*) o

bé la festa de la pluja de Hawz. Així doncs, la selecció d'instruments interpretats són propis del Marroc, com el *darbuka*, o el *bendir* amb d'altres occidentals com la bateria i el sintetitzador (Asensio Llamas, 2002). Un altre instrument digne a mencionar i propi del territori àrab, és l'ud (ūd o عود en àrab). Amb una composició de cinc a sis cordes, dependent de la seva regió i antiguitat, es reconeix com un dels instruments més reconeguts de la música mediterrània. Tal com explica Miranda (2014), es tracta d'un instrument de corda acústic peregrí, ha estat en constant circulació entre diferents cultures. La seva principal funció sempre ha estat d'acompanyant a les melodies de la veu, però cada vegada més està guanyant importància i protagonisme instrumental, diferenciant-se de la veu i guanyant aquest primer pla per part dels músics àrabs.

A part del que suposa la instrumentació tant hibridada com pròpia del país, existeixen diferents estils de música, entre d'altres el *gnawa*. És un exemple de música i dansa tradicional marroquina, també coneguda com la música provinent dels esclaus africans forçats a instaurar-se dins la cultura del Marroc. La narrativa darrere la majoria de les seves cançons i balls incorpora referències als orígens esclavistes dels músics. Hi ha una forta i clara presència africana dins l'estil musical que es reflecteix en les danses, en els guarniments tradicionals que porten els músics i en la instrumentació; com ara la percussió, el *guembri* (un llaüt de tres cordes amb una funcionalitat de baix) i les castanyoles. Tots aquests elements juguen a crear una atmosfera hipnòtica i mística (El Amraoui, 2015). Altrament, la dansa tradicional marroquina també és una expressió artística viva, amb estils com l'*ahidous* o la dansa del ventre, altrament coneguda com a *shikat*.

Arribant al territori grec, es presenten tot un seguit de terminologies que engloben les diferents músiques que apareixen dins aquest marc geogràfic. Tal i com esmenta Kaniaris (2021), entre les més destacables està la *demotiká*, concebuda com a representació de la música tradicional de Grècia, el *rembetiko* conegut com un estil de música urbana grega sorgida durant el segle XX, i la música bizantina representada pels cànctics eclesiàstics introduïts per l'església ortodoxa i reconeguda pel seu ús de melodies melismàtiques, modals i sense reforç harmònic.

En primer lloc, les cançons que deriven de la *demotiká* acostumen a donar-se en contextos de celebració o quotidianitat, ja que en considerar-se la personificació de la música

popular, habitualment s'escolta en casaments, batejos, dies festius o bé al dia a dia a través de músics ambulants (Kaniaris, 2021). És durant aquestes celebracions que es dona lloc a les diferents danses tradicionals de la zona, entre elles està el *Syrtos/Kalamatianos*, una dansa ballada a un compàs de 2/4 o bé de 7/8. És una de les danses més populars i ballades a Grècia. Depenent de la zona dins el país, es poden trobar diferents maneres de ballar-la i d'anomenar-la, en alguns llocs es forma un cercle de gent i qualsevol persona es pot anar sumant, i en altres es balla en parelles, involucrant les palmes i el picar de peus a terra. Una altra dansa prou coneguda és el *Tsamikos*, ballada a un compàs de 6/8 o de 3/4, i caracteritzada per la focalització solista d'un ballarí o ballarina respecte la resta del grup de participants. Aquesta és una dansa impulsada sobretot per la improvisació i per poder demostrar les habilitats ballarines del o la solista (Hunt, 2004).

En segon lloc, està la contemporaneïtat que aporta el *rembétiko*. Una música que sorgeix a partir de la polimodalitat de l'Orient i de l'harmonia de l'Occident, provinent de la música tradicional practicada en els centres urbans de Grècia. Que tal com explica Kaniaris, la polimodalitat defineix la variació del comportament de la melodia, una tècnica que es veu plasmada en diverses cultures musicals del Mediterrani, entre d'altres la turca i l'àrab. En afegit, pel que fa a la instrumentació de l'estil del *rembétiko*, apareix el *bouzouki* com a element instrumental característic. Tot i que no sigui considerat un instrument originari de Grècia, vist que s'apropia i deriva de moltes qualitats del *tambourás* (un instrument de corda similar al d'una mandolina, però amb el "màstil" més allargat), sí que forma part de la seva història i formació musical al llarg dels anys com per avui dia conèixer-se com a element simbòlic d'aquesta regió (Kaniaris 2021).

En tercer i últim lloc, està el càntic eclesiàstic induït per la música bizantina. Que similar a altres corrents musicals del territori, comparteix una tècnica purament vocal, no-temperada, multimodal i melismàtica. Concretament, impulsats pel sector religiós de la societat, aquest tipus de càntics són molt característics i fins i tot són considerats ser un dels principals portadors d'elements musicals de l'Antiga Grècia. Això és degut a la seva presència eclesiàstica i com aquesta al llarg dels anys no ha permès gaires intervencions melòdiques ni incorporacions harmòniques. Per tant, a diferència del *rembétiko*, el càntic bizantí (*bizantinó melos*) no ha estat sotmès a possibles canvis musicals amb les diferents influències d'Occident (Íbid.). Tot i ser coneguda per actualment representar una de les úniques músiques provinents de Grècia amb un sistema autòcton de teoria

musical, pel que fa al seu propi sistema de notació, la música bizantina majoritàriament s'interpreta i s'ensenya a través de la pràctica (Íbid.).

Com a reflexió final de la figura d'instrumentació i dansa pel que fa al Mediterrani, s'aprecia la gran diversitat i quantitat de mescles i hibridacions. Donades en molts casos per migracions i constant moviment peregrí, que han acabat donant peu a una sòlida interconnexió cultural i musical, on es poden trobar similituds i referències entre països veïns i llunyans.

4.3.2.2 Els càntics

La identitat comunitària i la transmissió de valors compartits, son uns dels diversos exemples que formen i consoliden diferents tipologies d'expressió cultural, entre d'altres; la interpretació musical, les danses i els càntics. Posant èmfasi en aquesta darrera i contextualitzant-la en la regió mediterrània, cada càntic comporta una trajectòria històrica i social que determina i permet diferenciar-los els uns als altres. En molts dels casos partint d'un mateix precedent, s'acaba trobant tota una varietat de sons i tècniques úniques mitjançant la intervenció cultural de cada regió i la seva implicació.

D'aquesta mateixa manera, el Mediterrani solidifica un vincle i una connexió que va més enllà de la cultura i de la història popular, que annexa diferents sentiments i emocions expressats i interpretats per diferents músics, que arriben a plasmar-se en to musical (Castilla, 2010).

Tant en el cas grec com en el turc i l'àrab, existeix una forta presència de les tècniques vocals respecte als melismes i a la polimodalitat. Aquestes són de les característiques més destacables dins l'àrea estudiada, trobant-se plasmades en diferents regions i cultures musicals, com ara en els càntics grecs de música bizantina. Impulsant en aquest cas, aspectes d'improvisació i ornamentació (Kaniaris, 2021). La interpretació dels càntics bizantins es divideix en dos modes; la interpretació individual i la col·lectiva. Tal com anuncien els seus noms, aquests es diferencien per la seva participació. La individual s'interpreta mitjançant un *psaltis*, el cantant litúrgic responsable de liderar i entonar els diferents himnes durant les cerimònies. En canvi, la col·lectiva s'interpreta mitjançant

una coral tradicionalment masculina (López García, 2023). Altres tècniques vocals rellevants de la cultura grega inclou la polifonia, popularment coneguda com a *isopolifonia*, una representació vocal i sovint improvisada de múltiples melodies tradicionals, realitzant fluctuacions en els intervals i oscil·lant entre els sons assonants i els dissonants. També està el *vibrato*, una tècnica que afecta sobretot a la ressonància i al ritme (Lafarga Marqués, 2017).

Tal com s'ha comentat anteriorment, els melismes són un tret característic i clau del Mediterrani. Reconeguts per la seva capacitat de canviar de nota dins una mateixa síl·laba musical mentre és cantada, la seva aplicació i popularització arriba a delinear un recorregut i instauració del recurs en diferents regions i tradicions culturals. A més a més dels cànctics bizantins, la tècnica arriba als cànctics flamencs. Guerrero Manzano (2013) exemplifica i il·lustra l'ús d'aquesta tècnica dins d'una extensa categorització en vers aquest tipus de cànctics. Segons l'autora, existeixen tres grans factors clau que defineixen la identitat vocal flamenca d'un artista; les inflexions de la veu o recursos vocals, el timbre personal que ve determinat per la fisonomia de cada persona i el *fraseo*, representat com "la combinació de figures rítmiques, intervals i dinàmiques a l'hora d'interpretar una melodia". Començant per les inflexions en la veu, entre elles el melisma, també estan; el *quebro* conegut com la inflexió d'una sola nota, els *jipíos* utilitzats com un *quebro* accentuat, el *quejío* com a crit cantat, les aspiracions i els *microtonos*, que són intervals menors a un semitò. Tot seguit de les inflexions de la veu, està el timbre. Més enllà de la personalitat que pot adquirir individualment, pel que fa al timbre, existeixen unes característiques que es compleixen i representen com a nou categories vocals; velocitat, pes, falset, fluïdesa, nasalitat, *vibrato*, dolçor, rugositat, brillantor i potència. Per acabar, està el *fraseo*. Aquest es basa en com el cantant interpreta la melodia, sigui avançant-se, o bé expandint-se en ella, modificant el temps o nota del compàs (Guerrero Manzano, 2013).

En l'apartat anterior, s'analitza la intervenció i influència cultural que té la regió musulmana dins la península Ibèrica, un esdeveniment que històricament desenvolupa en la creació d'un nou gènere musical, l'andalusí. Després de l'expulsió dels moriscs del territori espanyol, es genera una repercussió a escala mediterrània de la música andalusina, divulgant aquesta nova música a través de la peregrinació dels andalusos marginats a zones com Marroc, Algèria, Tunísia i Magreb. Cortés García (2002), defensa

com avui en dia encara es pot apreciar la conservació d'aquest procés de transculturació entre l'Orient, al-Àndalus i Magreb en: la música andalusina-magrebí de Marroc, el *garnati* d'Algèria i el *maliif* de Tunísia i Líbia.

Prèviament, a l'expulsió musulmana, està la jueva l'any 1492. En aquesta època els sefardites es troben en una situació molt similar a la dels moriscs, obligats a abandonar el que avui en dia es coneix com a Espanya, el folklore sefardita obre les portes i s'instaura entre el nord-d'Àfrica, Orient i en alguns països d'Europa com el sud de França i Itàlia. Els seus cànctics comporten una forta càrrega identitària pel que fa a la seva representació musical. Originalment, s'utilitza el terme *cantiga* per referir-se a les cançons i cànctics tradicionals sefardites, cantades en ladino (una variant d'espanyol antic amb elements d'hebreu entre altres influències lingüístiques) que sovint aborda temes com l'amor, la nostàlgia o lament i la mort (López García, 2022).

És a partir de l'aprenentatge i fluctuació de diferents cànctics "d'anada i tornada" entre els components cristians, musulmans i islàmics que s'acaba obtenint una potent diversitat en aspectes com la poesia, la música, els ritmes, la instrumentació i la dansa. I és que la figura de la dona també ha estat present dins d'aquest intercanvi, per no dir impulsant com a pionera la hibridació de diferents cultures. Tot i històricament aplicar-se en casos humils i inhòspites, aquestes pioneres han sigut una part essencial dins l'etnomusicologia mediterrània, sumant a la trajectòria musical a partir dels cànctics populars i tradicionals (Cortés García, 2013).

4.3.2.3 Percussió i guitarra

Un recurs essencial que permet conduir i interpretar de diferents maneres els cànctics sense importar el seu gènere, és la percussió. La percussió com a element musical, exerceix un paper tant de protagonista com de suport a escala interpretativa. Pel que fa a la seva correspondència amb la veu cantada, sovint es presenta com a punt de referència pels cantants i per així poder mantenir un mateix ritme o fluctuar i seguir les possibles variacions d'aquest. Tal com remarca Moreno Sáenz (2015), "sigui en forma d'un instrument en concret o en la dimensió corporal, existeixen certs cantants que requereixen la presència de la percussió, per realitzar un suport rítmic". L'autor ho argumenta

il·lustrant l'exemple dels *jaleos* que els cantants deixen anar en un estil pràcticament monosil·làbic i sovint en forma d'onomatopeia, mentre els percussionistes piquen de mans, formant un patró rítmic a base de palmes.

Partint de les percussions de la música flamenca, apareixen com a pilars les palmes, el *cajón*, el *zapateado* i les castanyoles. Tots aquests vinculats des dels inicis del flamenc, i instaurats com a resultat de diferents hibridacions i interconnexions culturals al llarg del temps.

En el cas del *cajón*, Moreno Sáenz, explica com una de les primeres nocions d'aquest instrument entrant en contacte amb la península ibèrica es dona amb l'arribada de *los bailes negros*, danses afrocubanes acompanyades de tambors. Tot i que la seva instauració oficial en la música flamenca no es dona fins a la dècada dels setanta a través del músic Paco de Lucía que és qui introdueix el *cajón peruano* junt amb Rubem Dantas que és qui realitza l'adaptació de l'instrument als compassos flamencs. Pel que fa al *zapateado*, tot i ser un estil de dansa flamenca, també se'l reconeix com a instrument de percussió concretament dels peus. Per poder-lo dur a terme de las Heras Fernandez (2017) explica com el seu domini tècnic es regeix principalment en masteritzar els diferents compassos i ritmes que es puguin elaborar. Encara que, per una banda, la teorització i pràctica tècnica de conceptes com ara l'encaixament sil·làbic del llenguatge al ritme musical sigui important per una bona interpretació, d'altra banda, la interpretació també suposa un recurs essencial. Marcant un patró rítmic, constant i simple i tenint un coneixement previ de les diferents tipologies de ritmes possibles, es pot acabar duent a terme una improvisació conscient. La intervenció de les castanyoles en la música flamenca, a diferència del *cajón peruano*, es dona molt abans, amb un origen pròpiament d'Orient, apareix en una època "preflamenca". Una de les seves primeres aparicions es dona durant el segle XVIII en forma de *juerga*, és a dir una trobada musical i popular. Altrament conegudes com a *palillos*, les castanyoles en l'àmbit flamenc retenen una gran rellevància pel que fa a les diferents variacions de l'instrument i, per la seva fàcil adaptació a les diverses cançons del gènere (Moreno Sáenz, 2015). Quant a les palmes, se les reconeix com un element de percussió innat i possiblement dels primers a crear-se en la història de l'ésser humà, remuntant fins a l'època prehistòrica com a primer recurs de comunicació i expressió en contextos tant de caça com de celebració o rituals. En el context flamenc, les palmes aporten un precedent rítmic que, similar al *zapateado*, pot ser

introduït mitjançant la intervenció conscient dins d'una interpretació musical (Íbid.). Tot i trobar-se en aquest tipus de música, les palmes són un instrument de representació internacional. Concretament pel que fa a l'àrea mediterrània, comprèn una gran aportació, sobretot en les músiques de registre popular. Es pot apreciar, doncs, com les polirítmies percussives que enriqueixen la música flamenca també es veuen representades, adaptades al seu propi estil, en altres contextos culturals.

En el cas de la música àrab també es dona una gran importància a la sonoritat i representació dels instruments de percussió, sobretot pel que fa als diferents tipus de glopejos que se'ls dona a tals instruments. Entre ells, els més destacables són; el *darbouka*, els *zaghats* i el *bendir* (Serrano Martínez, 2019). Començant pel *darbouka*, el seu nom prové de la paraula àrab *derb*, que significa "golpejar". Se'l reconeix per la seva representació en la música tradicional i clàssica de la cultura àrab i també per la seva aparició en les cèlebres danses del ventre. Sent una de les percussions més interpretades i popularitzades, avui dia l'instrument ha arribat a conèixer-se a escala mundial adaptant-se a diversos estils musicals com el pop i el rock. Existeixen fins a vuit diferents sons que es poden arribar a interpretar amb el *darbouka*, però els dos principals per establir una progressió rítmica són el *doum*, un so greu i reverberant picat al centre del tambor i el *tak* un so més sec i agut picat als laterals de l'instrument. Seguidament, apareix el *bendir* que aporta per sobre de tot una gran ressonància sonora caracteritzable en les danses i esdeveniments tradicionals, el qual originalment era interpretat únicament per dones en les societats egípcies, jueves i àrabs. En últim lloc, estan els *zaghats*, considerats un dels components sonors més representatius de les danses orientals. Serrano Martínez els compara amb les castanyoles de la música flamenca, tot i tenir una complexitat d'interpretació major que aquestes, ja que l'instrument en qüestió s'executa amb dos *zaghats* a cada mà col·locant-se als dits respectius. Els *zaghats* es reparteixen i comparteixen en altres cultures com és la grega, en aquest altre àmbit la seva nomenclatura canvia a *Krótalos* tot i compartir la mateixa infraestructura i aplicació interpretativa (Domínguez, 2014).

Paral·lelament a les diferents infraestructures percussives, existeix un altre aspecte instrumental característic i representatiu del Mediterrani: la guitarra. Dins aquest marc geogràfic, múltiples versions i adaptacions d'aquest instrument entren en constant

interacció i desenvolupament. Els diferents sons harmònics que genera la guitarra estan dividits i catalogats segons els diferents països que comprenen el territori esmentat. La

intenció darrere aquesta catalogació és la mateixa darrere la prèviament realitzada per la percussió, la qual consta en assenyalar aquells elements més singulars de l'àrea geogràfica i més rellevants quant a l'enfocament d'aquest treball. La guitarra clàssica com a tal és un instrument que avui dia es troba incorporat en gairebé totes les diferents entitats culturals existents, adaptant-se a diversos contextos i generant variacions de la guitarra estàndard. Un cas de variació cultural de la guitarra clàssica és l'aparició de la guitarra flamenca, considerat un fenomen híbrid entre diferents tipologies d'interpretació, les més essencials sent el puntejat, el *rasgeo*, el colpejament i la tambora, una tècnica que consisteix a colpejar el pont de la guitarra amb una mà mentre que l'altre fa un *rasgeo* sense tocar cap acord (Moreno Sáenz, 2015). D'altra banda, un exemple de l'aplicació intacta de la guitarra clàssica és amb la música sefardita. La guitarra clàssica s'incorpora posteriorment dins la cultura sefardita amb l'acompanyament d'altres instruments de corda característics i originaris de la regió com són el llaüt, el *qanun* i el *salterio*. (Villazón Trabanco, 2022). Cal remarcar com, una gran part dels instruments de corda manté una certa correspondència pel que fa a l'emprament de les mateixes infraestructures musicals com ara el llaüt grec i l'*ud* àrab.

5. Anàlisi de referents

Per poder dur a terme el treball present, ha calgut fer una recerca prèvia d'aquelles obres ja realitzades que suposen una influència envers la realització i desenvolupament del projecte final.

Partint d'aquest concepte, s'han distribuït tals inspiracions en els apartats de tècnica i contingut.

En el primer, categoritzat pels corrents musicals tradicionals i contemporànies de les regions del Camerun i del Mediterrani, s'assenyala els diferents inputs pel que fa a la producció musical, que representen una mera similitud a les intencions estètiques de l'obra en qüestió. Aquesta divisió ha estat premeditada amb la intenció de relacionar el procés creatiu del treball actual amb el llistat de referències exposades, vist que la idea de la cançó parteix de la hibridació de cultures i d'estètiques sonores.

En el segon, es ressalta la part més compositiva del treball i amb aquesta, apareixen obres vinculades amb aspectes narratius, relacionats amb el significat de la cançó.

Finalment, estan aquelles inspiracions que provenen fora del marc camerunès i mediterrani, però que resulten transcendentals quant a corrents estilístics a l'hora de produir.

5.1 Música tradicional i contemporània

5.1.1 La tècnica tradicional del Camerun

Elements com la instrumentació local i hereditària camerunesa presenten una gran importància pel que fa a la tria sonora del treball present.

En aquest cas, la veiem representada en *Sally Nyolo and the Original Bands of Youndé: Studio Cameroon* un àlbum dedicat als ritmes ètnics propis del grup Beti, el qual practica el *bikutsi*, un dels corrents musicals predominants i originàries del país. Sally Nyolo decideix incorporar ritmes de percussió i de corda, com ara el *balafon* (un tipus d'idiòfon que recorda a un xilòfon de fusta) i guitarres elèctriques tocant amb una composició

bikutsi. Juntament amb l'aparició d'artistes locals, els quals la majoria no són músics de renom o bé es dediquen a altres oficis, Nyolo incorpora una presència més típica de la regió treballant en cada cançó de l'àlbum diferents recursos i aspectes que recorden a l'ètnia Beti (Sole, 2006).

Els càntics i la presència coral també formen part de l'àlbum, concretament amb *Pek*, Sally Nyolo canta conjuntament amb "La Voix du Cénacle" un grup de vuit homes i dones que aporten aquestes melodies típiques de les corals africanes.

En canvi, en *Ikoak Soat* hi ha una presència més enfocada envers el *balafon* i les guitarres guiades de manera quasi improvisada per un xiulet que va marcant el ritme.

La incorporació de recursos tradicionals fa recordar a les arrels i influències cameruneses que harmonitzen i condueixen les diferents cançons de Sally Nyolo, és per aquesta mateixa integració cultural que se l'ha considerada com a inspiració integral pel present treball.

5.1.2 La tècnica tradicional del mediterrani

La música mediterrània tradicional es dota per les seves melodies i sobretot pels càntics que incorporen diverses artistes a l'hora de reproduir les seves cançons.

Silvia Pérez Cruz il·lustra d'aquesta mateixa manera, un tipus de càntic acústic i sovint acompanyat d'instruments de corda o vent, el qual recorda a un Maria del Mar Bonet més actual.

En el seu àlbum *Vestida de Nit* s'aprecia primordialment la instrumentació de corda, amb melodies, algunes compostes per la mateixa artista, altres versions de cançons ja existents. És així que presenta aquest àlbum dedicat al seu difunt pare el qual és l'autor original de *Vestida de Nit* i, per tant, la raó de ser del títol de l'àlbum.

Les seves influències flamenques també apareixen en escena amb "Las Migas", un quartet femení del qual formava part, on es presenciaven trets més típics de la música

del sud, amb les palmes, les guitarres i les melodies de la península. En el seu àlbum *Reinas de la Muerte* es remarca una sòlida representació flamenca amb una sonorització inequívocament acústica.

Aquestes dues facetes tot i ser contràries en gèneres musicals, sí que presenten similituds pel que fa al com de la producció, és a dir, en l'àmbit estilístic i a la manera en què estan reproduïdes i compostes tant les veus com els instruments. La intenció acústica és el que fa que l'artista serveixi com a inspiració pel projecte actual, vist que s'integra dins la idea de poder generar una fusió entre estils de producció; el que és acústic amb l'electrònic.

5.1.3 La tècnica contemporània del Camerun

La producció entra en joc en la música més moderna del Camerun. Utilitzant recursos com els *pads* o diversos *plug-ins* que permeten treballar de manera digital l'harmonia de les cançons. L'interès comú d'aquest apartat musical recau majoritàriament en la simulació d'instruments típics del Camerun mitjançant una *DAW*, i com a partir de *VTSis* es pot incorporar certa instrumentació que en físic resultaria més difícils.

El single *O bossò* de James BKS i Charlotte Dipanda presenta de la mateixa manera aquesta aplicació digital en la producció sonora del tema. Fent ús d'inputs virtuals, els dos artistes modernitzen la cançó tot mantenint la presència d'elements sonors característics de diferents països africans, com ara l'ús de les guitarres congoleeses.

Un altre aspecte a assenyalar d'aquesta peça musical és el seu rerefons personal. Les motivacions de James BKS a l'hora de compondre *O bossò* venen de la intencionalitat en sonoritzar i portar a l'estudi els seus orígens. Posant el focus en la seva ascendència camerunesa, crea l'obra com a homenatge al seu tutor (el qual el considera el seu pare) i el seu pare biològic difunt, Manu Dibango, una figura icònica en el marc musical camerunès.

En el seu àlbum *Wolves of Africa*, James BKS representa la seva pròpia multiculturalitat amb una varietat d'estils i gèneres representats per artistes de diferents nacionalitats. Una barreja de sons i recursos del continent africà com les guitarres congoleeses, els

càntics corals típics de Sud-àfrica i la seva decantació pels ritmes de les ètnies Bulu i Beti, fan que en aquest àlbum ressoni una clara hibridació sonora i cultural que s'estén per tot el repertori.

Una altra influència que aquest treball afegeix com a referent és el treball de Bikôkô amb el seu mixtape *No News Is Good News*, on inclou en cadascuna de les tres cançons influències sonores de la seva ascendència camerunesa, com és la incorporació d'instruments de percussió. L'artista catalana presenta una producció ben equipada d'elements típics de regions africanes, tractats amb *plug-ins* i efectes proporcionats per una *DAW*.

5.1.4 La tècnica contemporània del mediterrani

Quant a la producció de la música contemporània de la regió mediterrània, reduïm la recerca al territori barceloní, on es troben les diferents artistes que actuen com a inspiracions en la creació del projecte a realitzar. De manera genèrica, el factor referencial que més destaca és el tractament de la música tradicional a través d'una producció contemporània, generant una hibridació entre elements acústics i electrònics.

L'exemple per excel·lència darrere aquest propòsit és el de la Rosalía amb el seu àlbum *El Mal Querer*, on l'artista catalana fa un ús exemplar de la hibridació musical amb la modernització de composicions folklòriques (líriques i sonores) típiques de la península. L'actualització amb representacions digitals de la música flamenca i la virtualització d'un manuscrit medieval és el que més crida l'atenció d'aquest àlbum. Altrament, *El Mal Querer* es considera un referent per la incorporació de recursos com sintetitzadors, *vocoders*, i per l'ús del *sampling*.

Apareix també en escena Tarta Relena, un duet femení format per dues artistes catalanes Marta Tortella i Helena Ros, noms amb els quals decideixen titular el seu projecte musical; canviant la primera lletra dels seus cognoms per la primera dels seus noms respectius. Presenten una variació entre els càntics a cappella i la producció electrònica que amb un estil minimalista, apareix en forma de sintetitzadors i equalitzacions de la veu, creant unes cançons que recorden a músiques tradicionals del Mediterrani.

5.2 Contingut de la música

El contingut narratiu comporta un gran pes i importància en la realització de les cançons, el significat que comporta la lletra i la manera en què s'estructuren les diferents parts d'una peça musical, acaben donant-li una connotació o una altra a la raó de ser de la cançó. La intenció darrere la part lírica del treball present se cenyeix en les arrels, procedència i en definitiva il·lustrar l'ascendència camerunesa i en un segon nivell la influència mediterrània. D'altra banda, també es vol reflectir aspectes més personals, tractant des del punt de vista subjectiu, sentiments i pensaments de l'individu envers l'entorn i el context que l'envolta.

Tenint en compte aquesta motivació, s'han analitzat a diversos artistes d'arreu del món amb les seves creacions, que presenten un contingut similar a la ideologia esmentada. No s'ha reduït la recerca per la nacionalitat dels músics, vist que el subjecte en comú d'aquest apartat parteix del contingut narratiu, junt amb la simbologia musical.

Com ja s'ha assenyalat anteriorment, James BLK produeix *Wolves of Africa* a fi de poder difondre la musicologia camerunesa dels seus avantpassats, component així certes cançons com a homenatges de figures clau en la seva vida, com aquelles persones en concret i el fet de poder estar en contacte amb la sonoritat de diferents cultures africanes l'han influït en la seva persona.

D'altra banda, Little Simz és una artista que proposa una lírica molt personal a l'hora de compondre les seves cançons. Clars exemples del seu estil directe i cru, adornat d'alguna metàfora, els trobem en els àlbums *NO THANK YOU* i *Sometimes I Might Be Introvert*, on retroalimenta els seus pensaments amb unes lletres treballades de manera introspectiva on reflecteix dubtes, pors, conflictes, i també sentiments d'empoderament, orgull i reconciliació. La seva passió a l'hora d'escriure les seves cançons és un atribut que s'ha volgut incloure en el llistat de referències per aquest projecte actual.

5.3 Altres inspiracions

Un cop havent remarcat els inputs musicals que afecten en les àrees principals del present treball, cal també mencionar aquells elements tercers que també conformen una certa influència en la cançó treballada.

Començant per les vocals, està l'artista Madlib amb la seva cançó *Road Of The Lonley Ones* on treballa unes melodies harmonitzant diferents tonalitats de la veu, i amb un ús puntual de *reverb* acaba per aconseguir un efecte gairebé hipnotitzador.

Pel que fa a l'ús de la tècnica del *sample*, existeixen múltiples exemples que l'emprenen, concretament les inspiracions per poder aplicar la mateixa tècnica en el *single* en qüestió les trobem en la cançó *I'M THAT GIRL* de Beyoncé on agafa originalment un fragment de sis segons de la cançó *Still Pimping* de Tommy Wright III *feat.* Princess Loko i Mac T-Dog i la introdueix com a base per la seva pròpia.

6. Desenvolupament

El procés metodològic que s'explicarà a continuació mantindrà una constant figura d'un productor experimentat en la producció musical que aportarà el coneixement tècnic pel que fa al funcionament de la DAW emprada (*Logic Pro X*). Juntament amb les seves anotacions i influències es farà el present treball, amb la finalitat de poder atribuir un coneixement bàsic del funcionament tècnic a l'hora de produir peces musicals, tot adquirint i executant els rols de productor i músic present.

6.1 Preproducció

6.1.1 Estudi previ

L'estudi previ cultural i musical del Camerun i del Mediterrani és el que inicia la fase de preproducció. Amb una exhausta i necessària recerca de les diferents franges a tractar i desenvolupar, ha calgut una reducció en l'anàlisi de documents incorporats a fi de poder deliberar com a resultat un llistat concret i precís de la informació immancable. Per tant, integrant el coneixement cultural i musical d'ambdues cultures (la camerunesa i la mediterrània), permetrà d'aquesta manera arribar a l'objectiu principal del present treball.

Poder delinear i categoritzar el contingut a tractar entre els corrents musicals camerunesos i el seu context cultural, juntament amb les influències mediterrànies i com interaccionen entre si i la influència que comporta el seu entorn geogràfic, ha estat un dels objectius secundaris a efectuar. Per dur-lo a terme s'han estudiat les teories que més han abordat el tema a desplegar, envoltant els conceptes dels rols en un estudi i les seves funcions, l'evolució de la producció musical al llarg dels anys i altres criteris vinculats amb els anteriors.

Tenint en consideració que el treball present presenta aptituds musicals, també ha estat clau contemplar les diferents possibles aparicions sonores disponibles que suposen una referència pel treball aplicat. En aquest cas, ha estat primordialment el de referències tècniques i narratives de diferents àlbums i cançons que han presentat aptituds similars a

la hibridació musical (tècnica) i la contemplació de l'entorn i de l'individu com a persona junt amb els seus pensaments (narrativa).

6.1.2 Anàlisi de referents

En aquesta següent franja, s'han analitzat tot un seguit d'obres ja existents que han servit com a model pel treball actual. A fi d'aconseguir una major comprensió de les tècniques i recursos a emprar, ha calgut prèviament fer una inspecció d'aquelles obres que comparteixen suficients matisos per a ser estudiats.

Els referents utilitzats s'han dividit segons la tècnica feta servir a l'hora de produir, tenint en compte la seva procedència geogràfica i el tipus d'estil que representa (si es tracta de música tradicional o bé contemporània), el contingut tant narratiu com estètic de les peces musicals i finalment altres inspiracions fora del marc camerunès i mediterrani que han suposat ser prou rellevants i clau envers el present treball.

6.1.3 Composició

Un cop havent enllestit la recerca i primer anàlisi dels aspectes essencials a incloure, ha calgut incorporar la part artística, on s'han treballat de manera simultània tot un seguit d'apartats que han hagut de ser inclosos per poder impulsar la primera fase compositiva del projecte.

La proposta melòdica ha estat un dels primers punts a tractar. Dur a terme el treball des del punt de vista del músic amb consciència tècnica del procés de producció musical, suposa una implicació majoritàriament artística quant al procediment metodològic de les diferents fases de creació. Les primeres captacions de la melodia són realitzades mitjançant gravacions domèstiques amb la mateixa gravadora d'àudio del mòbil o de qualsevol dispositiu electrònic, que més endavant s'acaba compaginant amb la resta d'atributs clau amb els quals consoliden l'etapa de la creació musical.

Aquesta mateixa proposta ha estat impulsada i consolidada majoritàriament mitjançant la tècnica d'improvisació. Tal com s'esmenta prèviament en l'apartat del marc conceptual,

una gran part de la música es dona mitjançant la improvisació i la seva creació instantània, sigui en vers la melodia vocal o la intervenció harmònica instrumental. En el cas melòdic, s'ha fet ús d'una improvisació a consciència i, per tant, aplicant-hi uns coneixements teòrics i de recerca previs s'ha pogut arribar a les diferents melodies desitjades per cada part de l'estructura. Assegurant d'aquesta manera, tant la seva representació creativa i artística com la cohesió i concordança sonora entre elles. A l'hora d'elaborar-la, però també ha calgut tenir en consideració una primera noció de les diferents tècniques vocals, tant en la projecció de la veu com en la seva pronunciació.

Un cop tancades les diferents melodies de la cançó, entra en acció la composició de la lletra. On es consolida la narrativa de la peça musical. En el cas de "ndap", el seu significat va molt vinculat a l'origen, les arrels, la transcendència i influència familiar, junt amb les inevitables intervencions culturals que aquesta implica. Concretament, relata una conversa fictícia i hipotètica entre l'artista i la seva "nena interior". Aquesta "nena" representa realment, una al·legoria que l'artista llença a l'aire davant l'hipotètic cas que ella (l'artista) hagués nascut i crescut en el context familiar del seu pare, a Douala (Camerun). Afegint-li el punt de vista innocent i "pur" d'un infant, el qual fa mil-i-una preguntes però sense l'interès egoístic ni la mala intenció darrere, si més no, impulsada per la curiositat infantil. Volent simular una interconnexió personal amb si mateixa i els seus pensaments més profunds, l'artista mitjançant la metàfora, presenta un diàleg entre aquestes dues veus que realment venen d'una mateixa. Es crea, doncs, una personificació d'aquestes dues figures, agafant un patró de pregunta-resposta entre elles, en el qual es van alternant els punts de vista d'ambdues. Generant així, una representació dels dubtes que tindria l'artista en vers aquesta "nena estranya" i viceversa. A simple vista, semblen no conèixer-se, però darrere de les seves preguntes i dubtes existeix un vincle inesperable. El missatge principal darrere aquesta història és d'estimar-se i apostar per una mateixa, i sobretot no deixar que la presència d'aquelles persones properes, i les seves decisions en la vida, corrompin la identitat d'una mateixa, i menys encara la seva essència. Es construeix un enunciat reivindicatiu el qual, per una banda, defensa l'autoestima i l'empoderament que això comporta i, d'altra banda, la importància de defendre i cuidar allò que ens representa, sigui els orígens o bé la identitat cultural, familiar i personal.

La narrativa junt amb la melodia i harmonia, comparteixen totes tres una mateixa divisió per parts pel que fa a la representació estructural del *single*.

Començant per la part A, s'introdueix el primer diàleg des del punt de vista de la “nena”, iniciant el diàleg amb una sensació de confusió i d'aterrament a la de la seva pròpia consciència i presència en un lloc aliè, generant tota una sèrie de preguntes envers aquest vincle desconegut. Aquesta incertesa es veu calmada per la següent part, la B, on s'insereix un breu “mantra” que la “nena” es repeteix a si mateixa, per poder-se assegurar que aquest nou espai és familiar. El canvi d'idioma en aquesta segona part és clau per poder remarcar el comunicat que fa la “nena” cap al seu paisatge, i els seus orígens i, per tant, ho recita en *bassa*, un dels dialectes de Douala, concretament el dialecte del pare de l'artista.

A continuació, apareix la part C també coneguda com la tornada de la cançó. En aquesta part l'artista respon igual de personal i incerta, tots els sentiments i dubtes generats per la seva “nena interior”. Tot i no tenir una resposta determinant per ella, l'artista es planteja la seva veritat i a partir d'aquesta desenvolupa el seu pensament. Amb intencions de retrobar-se amb la “nena” i de poder-la cuidar, es genera un discurs explicatiu, el que ella mateixa defensa i del qual percep com a realitat.

Un cop consolidada la tornada, arriba una versió alterna de la part A, (A'). Aquesta A' tot i compartir una mateixa pronunciació tonal i divisió sil·làbica, es veu diferenciada per la seva lletra, ja que en seguir un patró de pregunta-resposta, aquesta A' representa una resposta de la primera A. En aquesta segona versió, l'artista comunica una afirmació del vincle entre elles dues i dels poders que pot comportar aquesta manifestació identitària.

Seguit de la A', apareix de nou la part B, que a diferència de la part anterior, aquesta sí que es presenta com una repetició exacta a la B anterior. Reforçant d'aquesta manera el “mantra” que a aquestes alçades el declaren les dues veus.

Després de la B, sorgeix la part D, una nova incorporació a l'estructura de la cançó. Expressant un sentiment d'alliberament i acceptació, l'artista remarca la importància de les seves arrels i de la seva essència, les quals la porten cap a un destí conjurat per ella mateixa. Aquesta penúltima part, permet fer de passatge entre tot allò ja interioritzat per les dues figures en qüestió i l'afirmació final que apareix en forma de tornada (part C).

És així com mitjançant la interpel·lació de les emocions i sentiments d'aquestes dues protagonistes acabava creant un fort vincle cultural i musical. Relacionant-ho amb la música mediterrània i la seva constant hibridació i connexió multicultural, aquesta connexió es troba de la mateixa manera entre les dues protagonistes de "ndap", on a partir de l'expressió emocional i sentimental que comparteixen ambdues noies se solidifica un vincle cultural i musical. Es podria dir que aquesta reflexió junt amb els temes que aborda la cançó (la identitat vs. l'entorn, les arrels i l'empoderament) comprèn temes influenciats per les referències artístiques d'aquest treball, concretament pel que fa al contingut narratiu.

Seguit de la melodia i de la concepció narrativa de la cançó, apareix la proposta instrumental. Un apartat on sorgeixen les primeres idees sonores representades per instruments acústics o electrònics, físics o digitals. La decisió de la incorporació sonora, es porta a terme concretant de quin tipus serà i de quina manera s'interpretarà, és per això mateix que ja en aquesta fase de creació musical, dins de la preproducció, la *DAW* apareix en escena. En aquest cas la *DAW* utilitzada per la maquetació del single ha estat l'*Ableton Live II*, tot i que més endavant s'ha fet ús de *Logic Pro X*, aquesta diferenciació de programes és degut a la diferent disposició de softwares i equip tècnic de l'autora i de l'estudi de gravació com a tal. *Ableton Live II*, permet un contacte directe amb tot un registre de sons representatius del que acabarà sent el resultat final. La funcionalitat més representativa d'aquesta *DAW* ha estat poder treballar amb diferents *plug-ins*, sobretot de percussió i els principals harmònics (*pads* de piano) que han facilitat aquesta primera prova de producció i d'extracció musical del projecte. S'ha fet, doncs, una exhausta recerca per trobar aquells sons i *VSTis* que millor harmonitzen amb la melodia proposada. Paral·lelament, s'ha elaborat una anàlisi similar a l'hora de triar els instruments físics que han acabat formant part de la peça musical. Com a instruments físics, s'ha fet ús de; tambor alegre, *shakers*, *palitos*, *palmas*, guitarra clàssica, baix, i *kalimba*. Cadascun d'ells aportant una riquesa sonora intrínseca i única dins l'equació. En el cas actual, per poder avançar feina de producció, s'ha presentat una proposta de filtratge vocal, on les diferents pistes de veu apareixen equalitzades amb una intenció correctiva per netejar i absoldre aquelles freqüències indesitjables, i creativa per poder aportar una presència única i personal a l'escolta de les veus. Aquesta part creativa s'ha reforçat amb la presència de

reverb que ha repercutit i remarcant una sensació i vibra solemne i profunda a escala vocal. Per poder fer un ús adequat i productiu de l'estació digital, juntament amb la figura del productor tècnic, s'estableix un calendari compartit per poder estructurar i dividir les diferents hores d'estudi al llarg del procés de la preproducció en moments concrets, al llarg de tota la producció i més endavant tot i que de manera més reduïda per la postproducció.

6.2 Producció

6.2.1 Enregistrament

L'apartat de producció musical pel que fa a les tasques més elaborades quant a l'ús de l'estació digital es porta a terme en la següent fase. En aquest apartat entra tot el que és la catalogació per pistes de cada element que se li vol atribuir al projecte, per després poder reconèixer i identificar de manera ràpida quines pistes modificar.

Una bona comunicació és primordial entre el tècnic i l'artista per poder assenyalar aspectes que calen modificar al llarg de la gravació, com és l'anivellament de dinàmica dels instruments o de la mateixa veu de l'artista, ja que aquesta pot afectar la manera en què es realitza la interpretació. En aquest cas, el rol de tècnic ha estat portat pel Jan Agorreta, productor i tècnic de so professional.

Un altre punt a ressaltar, és l'ús d'efectes, pedals o equip digital que es vulgui incorporar directament a les pistes de gravació per així deixar impregnat una estètica sonora des de l'inici de la gravació.

Començant per la percussió, s'ha incorporat tot un seguit d'instruments que han enriquit i apostat per una sonoritat més completa pel que fa a l'aportació percussiva, incloent-hi entre ells; tambors, palmes, els *shakers*, la clave, la pandereta i el *balafon*. Tot el que comprèn la percussió, ha estat interpretada per la percussionista i compositora colombiana Andy Oh! Concretament pel que fa al tambor alegre, instrument de percussió característic de Colòmbia, també conegut com a “tambora” o “tambor llamador”, s'ha enregistrat amb dos micròfons diferents. La gravació ha estat dividida per pistes segons el seu rang

frequencial a l'hora de picar el tambor en segons quines zones. Pel que fa als sons que sostenen el ritme, i per tant els més greus, s'ha fet ús d'un SM57, i pels sons mitjans-aguts s'ha utilitzat un *Slate Digital ML-2*, un micròfon emulador que fa de *Sennheiser MD 421*. En un dels dos micròfons ha calgut invertir la polaritat per així garantir que la fase no es cancel·lés. En aquest cas s'ha invertit el SM57. Seguidament, pel que fa a la resta d'instruments de percussió (palmes, *shakers*, clave, i pandereta) també han estat enregistrats amb l'emulador de *Sennheiser MD 421*, aconseguint captar amb molta definició els aguts i guanyant d'aquesta mateixa manera, brillantor frequencial. En el cas del *balafon*, no hi ha hagut microfonia involucrada, ja que s'ha extret el so de l'instrument partint de la llibreria de *VSTis*. La presència de la percussió ha estat clau per l'enregistrament de "ndap", hibridant estils i influències pròpies de tant el Mediterrani com el Camerun, quasi en totes les parts de la cançó apareix com a base referencial a l'hora que condueix el ritme i la vibra del tema musical.

En el cas dels baixos, han estat interpretats per Guim Ros, músic, compositor i estudiant del Taller de Músics (ESEM). Aquest s'han gravat per línia amb un amplificador virtual, el GUITAR RIG 6 FX. Igual que la percussió, els baixos sostenen la base de "ndap" amb una constant aparició al llarg de l'obra. Els baixos donen un suport instrumental, dibuixant per sobre de l'harmonia establerta pels *pads* i les guitarres. També ha estat essencial l'aparició del baix com a component instrumental, a causa de la seva aportació de greus que acaba de donar-li més cos i forma al tema en qüestió. Juntament, amb la seva significança dins la música contemporània del Camerun, la qual es pot veure reflectida en les múltiples referències artístiques del treball.

Igual que el *balafon*, instrument característic del territori camerunès, els *pads* de teclat també són instruments MIDI. Concretament, s'han fet servir el *Wurlitzer V* per acompanyar les seccions amb un gènere Soul i R&B, el qual s'ha interpretat amb un teclat MIDI (Komplete Kontrol). El *balafon* tot i tenir una presencialitat més reduïda, aporta en l'enriquiment sonor i actua com a instrument de reforç davant les seccions influenciades pels gèneres afroamericans. També s'han utilitzat diferents *plug-ins* de piano per poder reforçar les marques de la tornada, el més destacable *CFX Concert Grand*.

En el cas de les guitarres, totes les pistes provenen d'un mateix instrument la guitarra clàssica, interpretat per Marc Fiestas, músic, compositor, productor i estudiant del Taller de Músics (ESEM). Així doncs, l'ús de la guitarra clàssica ha permès fortificar i

representar la presència mediterrània tant en l'elecció de l'instrument com en l'harmonia composta. Concretament en la tornada del tema (part C) que és el moment on més apareix la faceta mediterrània, és també on es treballa des de l'escala d'Eb menor, el qual al·ludeix al so particular de la música flamenca.

Els acords tocats en aquest cas han estat els següents. En la part A; una constant variació entre Eb-7 i Db-7. Seguidament en la part B; Ab-7 i Gb7. Per acabar en la part C (la tornada); Ab-7 i Eb7. Pel que fa a la part D, al no sustentar-se per cap instrument amb un patró harmònic sinó que únicament apareixen les veus i la base dels tambors, no hi ha cap representació d'acords. D'altra banda, les diferents pistes s'han enregistrat amb el micròfon emulador *Slate Digital ML-2* simulant el *Sennheiser MD 421*.

Les veus han estat enregistrades en múltiples pistes, en alguns casos per raons purament estètiques i creatives. Com ara doblar les veus en certes parts de la cançó per generar més presència i proximitat de l'artista a escala vocal o bé per poder simular una coral amb diferents registres de veu, i d'altres més tècniques com ara poder reduir al màxim la pronunciació errònia d'un enregistrament que quant a tonalitat és ideal. Pel que fa a la microfonia utilitzada per l'enregistrament, s'ha fet ús de micròfons emuladors en alguns dels elements del projecte, els quals han permès poder adaptar els diferents instruments enregistrats segons la seva necessitat. Totes les veus han utilitzat un micròfon *d'emulació Slate Digital ML-1*, simulant un *Sony C800G*.

Un altre aspecte a considerar és la tècnica i la intenció darrere la veu emprada per les diferents parts de la cançó. Començant per la part A, s'ha volgut enfortir la presència mística i melòdica dins la cançó, com si les veus cantessin dins d'un somni o si es tractés d'un viatge espiritual. Les notes, per tant, es troben allargades i encaminades amb un ritme i pronunciació pròpiament del R&B. En la part B, es presenta una melodia menys cantada i més enfocada a l'himne, com si es tractés d'una recitació sagrada. La qual cosa recorda als càntics més tradicionals del territori camerunès influenciats per l'espiritualitat i la fortalesa dins l'expressió en format d'himne o recital. Per poder enfortir doncs aquests trets característics, s'ha enregistrat aquesta segona part repetint la melodia i la lírica, aconseguint amb aquesta repetició la consolidació d'un missatge potent. Al final d'aquesta part B s'introdueixen uns càntics interpretats amb una tècnica melismàtica pròpia de la música mediterrània (els càntics flamencs, els sefardites, els bizantins, etc.). Seguidament en la part C, es manté aquesta referència mediterrània pel que fa a l'ús de la llengua

catalana. Tot i no tractar-se d'una veu cantada, la recitació de la lletra catalana aporta a una major intel·ligibilitat del discurs narratiu. Finalment, tant en la part D com en la tornada final de la cançó s'aprecia una forta presència de vocals en forma de coral, interpel·lant simultàniament al sector tradicional de les dues regions estudiades en aquest treball. Per un costat està la camerunesa on s'ha esmentat una gran varietat de tipologies corals, des de les més folklòriques (el grup ètnic Baka o bé l'artista Sally Nyolo) fins a les més eclesiàstiques (els cants gregorians de les catedrals cameruneses). Per l'altre costat estan els càntics bizantins singulars i representatius de la música mediterrània.

6.2.2 Edició

En l'etapa d'edició es duu a terme una de les parts més tècniques del treball creatiu, on s'executa la producció per pistes. Aquest procés comporta l'afinació si és necessària, l'aplicació d'efectes i l'aplicació d'altres recursos digitals.

En estar estrictament connectat amb el procés de gravació, la franja de temps dedicada amb l'edició recau en com de bé s'ha produït l'apartat anterior. En altres paraules, si la gravació ha estat òptima, aspectes més tècnics com la correcció i afinació de certes pistes serà més breu i, per tant, es podrà dedicar més temps en una edició creativa segons el resultat sonor que es vulgui aconseguir. Simultàniament, a aquestes edicions i millores del projecte en qüestió, s'ha anat fent exportacions i enviaments de diferents versions, amb una primera mescla de referència per poder determinar entre el productor tècnic i l'artista quina versió s'apropa més al resultat desitjat. Aquestes transaccions d'arxius es porten a terme a través de *We Transfer* i *Google Drive*, depenent del pes de les exportacions s'utilitzarà l'una o l'altra.

Partint de la base instrumental, es realitza abans que res una equalització correctiva de totes les pistes per poder eliminar les ressonàncies generades durant l'enregistrament. Paral·lelament a l'equalització, la reverberació apareix com un canal de més que actua com a bus per poder aplicar tots els efectes que apareixen en aquest canal als diferents grups respectius del projecte, de manera separada i seccionant la informació. Més enllà de les correccions aplicades, també apareix la correcció creativa, com ara en el tambor alegre, que se li ha aplicat una lleu distorsió, anomenada *overdrive*, mitjançant el *plug-in*

OneKnob Driver per així generar més distorsió mentre retalla en freqüències agudes. En el cas de la pandereta, també se li ha aplicat un *overdrive* juntament amb el Saturn, un altre *plug-in* de distorsió, però que a diferència de l'anterior no treu els aguts. En el cas de la clave també se li aplica un Saturn. A continuació, estan les palmes, a les quals se li ha aplicat un filtre *low-cut* dins de l'equalització com a tècnica correctiva juntament amb una altra de creativa, el *SI Waves* un *plug-in* que permet obrir el camp estèreo. Aquest recurs permet intensificar la *pan*, habilitant la incorporació de l'efecte Haas, generant així un petit *delay* que acaba per simular una dispersió del senyal. Aquest efecte ha ajudat a poder disposar d'una sonoritat més àmplia a escala dimensional i no sentir totes les palmes molt juntes i comprimides.

Continuant amb els *pads*, per poder guanyar en presència, en el cas de la tornada, s'han duplicat les pistes per així poder pujar-li una octava i afegir-li una reverb amb un wet de 100% una d'elles. Un cop editat el *pad* se li aplica un *bounce inplace*, de manera que no només s'economitza l'espai del projecte sinó que també es renderitzen tots els *plug-ins* en un sol àudio i, per tant, es poden realitzar edicions que salpicaran al nou so obtingut. Una altra edició ha estat la de generar un dibuix harmònic amb la guitarra per després convertir-la en *pad*.

A les guitarres, se li han assignat un *Murda Melodies*, un *plug-in* modulador. D'altra banda, per poder balancejar la presència i protagonisme de les guitarres amb la seva càrrega harmònica davant la intervenció vocal, i no perdre espai sonor, a través d'un "escombrat" equalitzador s'ha pogut deduir les franges on més salten les freqüències (dels 860 Hz i els 270 Hz) i reduir 3 Db's d'aquestes.

Pel que fa a les veus, s'ha anat produint i aplicant diferents edicions segons el que ha reclamat i necessitat cada part de l'estructura. En primer lloc, la part A s'ha aplicat *Vocal Rider*, un *plug-in* que fa de *fader* que s'edita i aporta de manera automàtica una font sonora estable quant a volum de les veus. Aquest *plug-in* no fa de compressor, sinó que intensifica o redueix la potència de les veus en funció del que necessita la pista. El compressor sí que entra en escena amb el *LA-2A Waves* que permet donar més cos i presència a les veus. En el grup de les vocals d'aquesta part A, s'ha efectuat un filtre perquè no sonin tan brillants, ja que el tema música comença molt ambiental i, per tant, per no perdre el fil d'aquesta essència i vibra més apagada s'ajusten la potència de certes freqüències. En segon lloc, està la part B. En aquesta secció s'aplica la mateixa cadena

que en l'apartat anterior, afegint-li un *delay* al final de la veu principal i als cànctics, aquest segon *delay* ajuda a concloure la part B i conduir l'arribada de la tornada. En tercer lloc, entra la part C, amb una edició similar a les parts anteriors. Com a afegit, s'ha volgut jugar amb la sonoritat i textura de la veu i, per tant, s'ha doblat la veu principal per així poder aplicar un vocal *bender* a una d'elles. Generant també un coixí en les veus amb més cos i presència de greus, ja que el vocal *bender* ha servit per poder baixar el pitch de les veus.

Com a recurs final a il·lustrar dins el procés d'edició, està el *riser*. Una tècnica que consisteix a aplicar un *crash* invertit amb un fade in com ara pel final de la part B amb la tornada.

6.3 Postproducció

6.3.1 Mescla

Endinsant-se en la part final de la cadena, apareix la primera fase de l'etapa de postproducció: la mescla. És un apartat de la producció musical on s'exigeix una densa i bona comprensió tècnica com a productor, ja que dependrà de l'habilitat a l'hora de modificar i alterar certs aspectes de l'edició que determinaran la qualitat del resultat final. És en aquest apartat on es recau en l'ajuda d'aquella primera mescla de referència obtinguda durant les diferents proves i error del procés de gravació, que serveix com a inspiració per efectuar una versió millorada i més ben elaborada de la idea prèviament esbossada.

Tenint en compte la rigorosa producció de "ndap" i la seva costant dedicació en ajustar els diferents efectes en el moment de l'edició, ha suposat aconseguir un procés de mescla breu i concís, en el qual únicament s'ha realitzat unes correccions finals pel que fa a l'EQ i a la *reverb*. Però sobretot, ha estat essencial l'ajustament de dinàmica de cada grup i junt amb això el posicionament dimensional de cada element (mitjançant la *pan*). Concretament, s'ha apujat les veus de volum a diferència de la base instrumental, per poder separar els diferents grups. La mescla també ha servit per poder corregir aspectes d'edició que no han acabat sent els adequats per la producció final, com ara reajustant l'equalització i la *reverb* de la base, de manera que s'han excitat els mitjos-aguts de la

percussió, s'ha pujat la *reverb* dels tambors i baixat els mitjos del baix. D'aquesta manera el tema no sona tan apagat i guanya una mica de brillantor freqüencial.

6.3.2 Material tècnic i software utilitzat

Per dur a terme el present treball, ha calgut una localització adequada al projecte en qüestió. En aquest cas, durant la major part del procés metodològic s'ha treballat des d'un *home studio*. Un estudi de gravació domèstic adaptat i equipat per poder funcionar de la mateixa manera que un estudi professional, en tot allò que resulta necessari i bàsic. Aquest estudi ha estat proporcionat per part del productor tècnic junt amb qui s'han executat les tasques més complexes i especialitzades en el coneixement de l'estació digital. Com s'ha comentat prèviament, la microfonia usada ha estat majoritàriament de micròfons d'emuladors (ML-2 i ML1) junt amb un SM57.

Quant a material físic essencial dins l'estudi està la targeta de so, concretament s'ha fet servir una *Audient iD4*, dos altaveus *ADAM AUDIOT7V* i uns auriculars *Beyerdynamic DT 880* de 250 Homs. La microfonia emprada ha constatat de dos micròfons d'emulació *Digital Slate ML-1 i ML-2* i, un SM57. D'altra banda, estan les plataformes virtuals amb les quals s'ha rendit. De manera principal i majoritària està la *DAW* en qüestió, *Logic Pro* amb la qual s'ha produït la peça musical i *Ableton Live 11* on s'ha produït la maqueta. Per poder executar les exportacions de major o menor pes s'ha treballat amb *We Transfer* i *Google Drive*, aquesta segona plataforma també ha servit per poder emmagatzemar tota mena de documents relacionats amb les diferents etapes de la creació i producció musical del projecte com ara l'anotació de les possibles lletres, arxius d'àudio amb idees compositives de la melodia o harmonia i altres documents transaccionals entre el músic i el tècnic.

7. Anàlisi i resultats

Precedint del desenvolupament d'aquest treball, es pot apreciar la importància i significança darrere les decisions artístiques i creatives que han ajudat a caracteritzar i modelar l'elaboració de principi a final del present projecte. Havent arribat a la seva finalització, a continuació s'argumentarà i s'analitzarà si s'han complert tots aquells objectius plasmats a l'inici del mateix i com s'han aconseguit, focalitzant i posant èmfasi en el resultat final i totes les diferents etapes i obstacles que s'han hagut de superar per poder arribar-hi.

El principal propòsit plantejat ha estat el de poder crear i produir un tema musical adquirint i difonent un coneixement sobre la música i cultura camerunesa, i que en conseqüència d'aquest primer repte es pogués facilitar una entrada de l'autora dins la indústria musical (adquirint de la mateixa manera, les aptituds i les competències essencials i necessàries per introduir-se dins d'aquest món artístic). Per assolir aquest primer propòsit, s'ha realitzat un estudi previ del Camerun, per així poder entendre quins elements es podrien aplicar i encaixar de la millor manera en relació amb l'estil personal de l'autora. Tenint en compte aspectes com ara la seva instrumentació i els diferents estils musicals que envolten el país, entre d'altres: el *balafon*, la *kalimba* i els *shakers*, amb cànctics com els del grup Baka, els quals estan carregats de significança espiritual i d'intencionalitats comunicatives. Ha calgut fer, doncs, una sintetització de la teoria emprada per poder aprofitar aquells elements prou significants a escala personal i a la vegada prou representatius pel que fa a la cultura i la música camerunesa. Paral·lelament al coneixement contextual del treball, també ha estat clau incorporar un coneixement tècnic de l'estudi on s'ha produït el tema musical, junt amb una familiarització dels diferents recursos utilitzats a l'hora d'executar el projecte. Garantint d'aquesta manera, una millor presa de decisions al dur a terme l'enregistrament, l'edició i la mescla. La *DAW* de *Logic Pro X* ha permès elaborar un projecte amb tota una sèrie de *plug-ins* (ja adquirits prèviament pel tècnic) que han enriquit el panorama sonor de "ndap", aconseguint així, simular diferents sons característics del Camerun que sense ells no es podrien arribar a recrear en aquest treball, a causa de la innascibilitat física de certs instruments com ara la *kalimba* i el *balafon*.

Un cop realitzat l'estudi previ, ha calgut una ferma organització per poder assumir les diferents etapes del projecte. Des d'elaborar la maqueta del *single* fins a trobar les persones indicades per representar i ajudar a interpretar-lo (tant el tècnic com els músics escollits). Adquirint, de manera simultània experiència en la gestió musical, englobant la creació i la direcció d'un *single* dins la indústria. Davant aquesta primera meta, allò que ha resultat més competent i ha demostrat ser un obstacle, ha estat poder controlar la coordinació i citació dels diferents músics a l'estudi. Considerant que es tracta d'un treball de final de grau i que, per tant, la solvència econòmica no ha estat un punt fort, això ha suposat una debilitat quant a disponibilitat horària dels intèrprets citats i, en conseqüència, de la seva estructuració i organització. Tanmateix, s'ha arribat a aconseguir el repte inicial, vist que finalment gràcies a la flexibilitat del tècnic i la fàcil accessibilitat al seu estudi, s'ha pogut disposar de noves dates factibles pels músics.

Cal tenir en consideració que el final del primer objectiu i el principi del segon estan estretament vinculats, ja que se'ls hi ha aplicat un mateix procés metodològic pel que fa a la recerca teòrica d'ambdues regions. Precisament, en aquest segon objectiu s'ha estimat poder generar una concordança i connexió entre la influència camerunesa i la mediterrània, la qual acabi transmetent tant a escala melòdica com instrumental, valors significatius d'ambdues cultures. Tenint en compte la recerca contextual feta, es pot contemplar com les diferents tipologies de cànctics, danses, instrumentació i fins i tot costums tradicionals i contemporànies es troben en constant canvi i connexió mitjançant les diverses migracions i pelegrinatges que s'han anat donant al llarg del temps. Això ha desenvolupat a una gran diversitat cultural i musical que avui dia està present en nous formats, un d'ells el *world music*, que com la resta de recursos involucrats en la divulgació artística a escala internacional, permet la generació de noves hibridacions musicals, ja sigui influenciades pels diferents gèneres musicals o bé per les distintes cultures entre zones geogràfiques. És amb aquest mateix pensament que s'ha introduït una mescla entre la representació mediterrània i la camerunesa. Per poder dur a terme aquesta hibridació musical, s'ha partit d'una base musical coneguda i familiar per l'autora (en aquest cas el pop) que ha permès incloure a partir d'aquesta les diferents cares i facetes d'ambdues cultures estudiades. En el cas de la música camerunesa, la seva representació instrumental ha estat donada principalment mitjançant la percussió com a element constant i present al llarg de tota la cançó. Generant narrativament un ús solemne del rol del comunicador i interpel·lant a les diferents veus que interaccionen en el tema. Aportant simultàniament

uns ritmes que condueixen i concorden unes emocions expressades mitjançant els diferents missatges intercanviats entre les protagonistes de la narrativa. Un instrument més contemporani, però que representa igualment la música camerunesa és el baix. Apareix com a instrument de reforç dins la cançó, conduint els inicis i els finals de cada part. També aporta una riquesa sonora, pel que fa a l'afegiment de freqüències més greus que proporcionen més cos i presència a "ndap". Pel que fa a la música mediterrània apareixen dins el projecte actual, diferents elements representatius a escala musical. Un d'ells és la guitarra clàssica, la qual recrea unes progressions harmòniques influenciades per la música flamenca i la sefardita pel que fa al constant ús d'acords menors (concretament el E i el A). Un altre factor rellevant, també present en la interpretació de certs cànctics, és la tècnica del melisma, recordant a una Maria del Mar Bonet o a la Silvia Pérez Cruz. Seguidament, també apareix la percussió en format de palmes. Aquestes intervenen de manera més subtil i amb una funció ornamental que, tot i això, enforteixen i generen una major presència de ritme. Com a representació igualitària de les dues cultures, s'ha volgut presentar un tema musical on es tractin les diferents llengües representatives de cada regió. És per això mateix que la lletra està escrita en català amb unes parts en castellà, en bassa i en anglès. En el cas de l'anglès, com ja s'ha comentat en el resum previ d'aquest treball, s'ha volgut interioritzar una part més personal i característica de la mateixa essència de l'autora dins aquest treball d'hibridació musical entre el Mediterrani i el Camerun.

Per acabar, es pot afirmar que el resultat obtingut d'aquest projecte ha suposat un assoliment dels objectius plantejats a l'inici del treball. S'ha aconseguit un resultat òptim tant pel que fa al *single* confeccionat i la seva representació multicultural, com per l'aprenentatge musical adquirit a l'hora de compondre i dirigir des de principi a fi la realització d'una cançó. De la mateixa manera que també s'ha pogut divulgar de manera artística i musical trets característics de les dues regions treballades.

8. Conclusions

Al llarg d'aquest projecte s'ha pogut examinar les diferents cultures i tradicions de tant el Camerun com del Mediterrani, de les quals es categoritzen infinits corrents musicals, cadascuna d'elles amb els seus propis trets característics. Influenciades per simultànies intervencions, la interacció entre diferents cultures i la creació de nous gèneres musicals apareix en diferents formats. Ja sigui com a resultat indirecte a través de guerres i invasions o bé com a conseqüència directa mitjançant la recerca i adaptació dels músics de diversos elements musicals (instrumentació o càntics).

Aquestes noves aportacions musicals donen pas a hibridacions innovadores que gràcies a les tecnologies que habiliten els estudis d'enregistrament permeten generar un nou marc musical on la creativitat i el pensament artístic no tenen límits.

Una contrapartida rellevant a recordar i que s'ha confirmat ser certa, és la desigualtat de gènere dins els ambients d'un estudi. On la figura de la dona queda alienada i reduïda davant l'autoritat masculina, un precedent misogin de la nostra societat el qual anteposa el criteri de l'home abans que el de la dona. Una injusta representació històrica que avui dia s'aplica amb un atorgament desequilibrat i repetitiu pel que fa a les responsabilitats donades a homes i dones en un projecte musical. La dona habitualment comporta un rol desvinculat dels càrrecs tècnics, interpretant en la majoria dels casos, el paper de la cantant. Aquesta infravaloració de les dones a l'estudi ha comportat una afectació psicològica i una sensació d'inhospitalitat per part de les afectades, com a resultat moltes d'elles s'han sentit més productives i confiades en un *home studio* que en un estudi de gravació com a tal, havent de compartir espais amb altres persones. Tot i en aquest cas, es tracta d'una alternativa extrema davant d'una situació compromesa, a escala general el *home studio* ha suposat un abans i un després en la història de la producció musical. Com ja s'ha comprovat en aquest treball, tant en la pràctica com en la teoria, els estudis de gravació domèstica representen una alternativa igual de plausible que els estudis "professionals". Gràcies als avenços tecnològics, compondre, produir i en definitiva crear, mai ha estat tan fàcil.

Paral·lelament a la nova facilitat per generar contingut musical, està la capacitat creativa i artística compensada pel coneixement teòric i tècnic musical que engloba la improvisació conscient. Un recurs que s'ha pogut aplicar en aquest projecte en les etapes

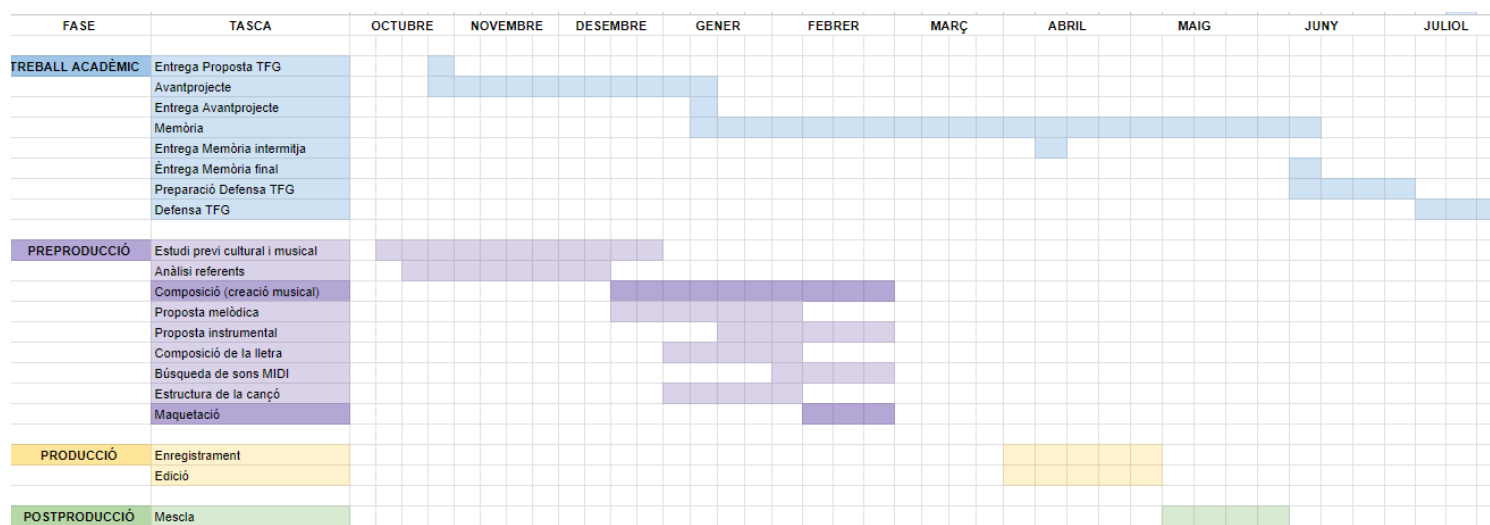
de la composició melòdica i lírica i que ha permès expandir-se artísticament, recercant diverses maneres de com poder reflectir tant el missatge com el pes narratiu de “ndap”.

Concloent, s’ha pogut assolir un resultat adient davant els objectius establerts, gràcies a una exhausta recerca i comprensió dels aspectes culturals i musicals mediterranis i camerunesos. S’han divulgat els trets més rellevants i singulars d’ambdues regions mitjançant la realització del *single* i l’aprenentatge darrere aquest procés metodològic, des de conceptes més teòrics com el funcionament d’una *DAW* fins a unes adquisicions més simbòliques com la sensibilització artística i creativa.

9. Estudi de viabilitat

9.1 Pla de treball i cronograma

Pel que fa a l'elaboració del calendari i la gestió de temps del projecte en qüestió, s'han esquematitzat les diferents parts de la metodologia emprada i se li ha atribuït una franja de temps segons la dedicació que reclama cada apartat.



Taula 7.1 Diagrama de Gantt del procés metodològic

Com es pot apreciar en la prèvia figura, s'ha dividit la feina per les següents fases; el treball acadèmic, la preproducció, la producció i la postproducció. S'ha volgut mantenir una constant del recorregut acadèmic i de les diferents entregues per poder organitzar les diferents etapes en funció d'aquesta.

En la fase de preproducció, un cop havent portat a terme l'estudi previ i l'anàlisi de referents, s'inicia la composició musical. Els diferents subapartats que la componen s'han materialitzat de manera simultània, vist que la majoria es componen conjuntament i no amb un funcionament lineal. La preproducció suposa, una franja bastant extensa a escala temporal, a causa de la massificació de criteris a desenvolupar abans de posar-se amb la gravació dins el *home studio*. La gran part d'aquests subapartats no suposen cap despesa addicional quant al pressupost del projecte, ja que són tasques que es poden efectuar de manera domèstica. L'únic que pot suposar un cost és la recerca de sons MIDI, per la contribució del tècnic i el seu estudi.

Seguidament, apareix la fase de producció on s'implementen i es posen en pràctica tots aquells factors confeccionats en la preproducció, es trasllada el material compositiu elaborat mitjançant una maqueta (fent ús de la *DAW Ableton Live 11*) al *Logic Pro X*. Aquesta fase es defineix per la gravació i edició de la producció musical, on s'apliquen tota mena de criteris tant tècnics com artístics per començar a donar-li forma a la peça.

Tant en la producció com en la postproducció, s'implementa una despesa econòmica, vist que és durant tota aquesta franja que s'utilitzaran les infraestructures proporcionades pel tècnic, amb l'aplicació de sintetitzadors, *plug-ins* i *VSTis*

Finalment, entra en escena la postproducció, on es realitza la mescla del projecte. En aquest apartat es deliberen tot un seguit de modificacions tècniques i estètiques influenciades per tota la línia de treball ja feta prèviament, on s'arriba a confeccionar la producció final del treball.

9.2 Viabilitat tècnica i econòmica

Per l'elaboració del present treball, ha calgut confeccionar un pressupost que delimita els recursos i eines que s'han pogut incorporar al llarg del procés de relació i producció del producte.

Començant per les adquisicions físiques, ha sigut essencial redactar un llistat de les infraestructures necessàries per poder treballar en un *home studio* amb condicions. En el cas que s'acabés adquirint un propi estudi de gravació el cost total de tot l'equipament resultaria en 3.171,41 €.

En el cas actual, aquestes despeses han estat compensades per l'amortització ja existent del material, vist que el productor tècnic ja disposa de tot el material necessari en el seu *home studio* i, per tant, no cal sol·licitar-lo, suposant un descompte del 100% del material tècnic. .

L'altre aspecte a considerar dins el pressupost és la contractació del productor tècnic en qüestió. En el cas que se'l pagués per dies, tenint en compte que el salari estàndard diürn és de 20 €/h i que es realitzaran unes cinc hores diàries, es converteix en 100 €/d que

multiplicat pels tres mesos que s'estarà treballant en l'estudi, acaba portant a un total de 15.000 € com a sou de recursos humans.

Aquest import no s'acaba aplicant a causa de la contractació personalitzada entre el productor tècnic i l'artista, amb la que s'ha pactat tramitar un finançament per tema produït sense tenir en compte les hores i dies que pugui suposar-ne. Obtenint així un descompte de l'import inicial pel personal del 99,47%, amb un resultat de 80 € per la producció del *single*.

PRESSUPOST				
	OBSERVACIONS	PREU UNITAT/DIA	DIES	TOTAL
INFRAESTRUCTURES				
Material Home Studio				
Ordinador iMac 21"				709,00€
DAW (Logic)				191,45€
Interfície d'àudio				129€
Microfonatge (dinàmic, condensadors + filtre anti pop)				367€
Auriculars				98€
Monitors d'estudi				250€
Cablejat				100€
Suports (micro i monitor)				336,97€
Trampes de greus i panells acústics				276€
Software/plugins				120€
Instruments virtuals				200€
Controlador midi (pads i piano)				109€
Petaca				285€
Total Infraestructures				3.171,41€
PERSONAL				
Productor/Tècnic de so		100€/d	150	15.000€
TOTAL SENSE DESCOMPTE				18.171,41€
DESCOMPTE				
Material Home Studio proporcionat pel productor/tècnic	100%			-3.171,41€
Personal tècnic (contractació per tema produït)	99,5%			80€
TOTAL AMB DESCOMPTE				80€

Taula 7.2 Pressupost de la producció

9.3 Aspectes legals

9.3.1 *Label Copy*

El Label Copy acostuma a ser l'última gestió a escala administrativa, altrament conegut com els crèdits del projecte, on apareixen totes les participacions artístiques i tècniques de la cançó. En el cas actual, s'adjuntaria la contribució dels músics que hagin aparegut en l'àmbit instrumental i del productor tècnic.

10. Bibliografía

Akombo D. O. (2016). *The unity of music and dance in world cultures*. McFarland & Company.

Alberich-Artal, E. (2005). *Fonaments del llenguatge musical*. Textos de Música Modera.

Asensio Llamas, S. (2002). *Moviendo los centros: transculturalidad en la música emigrada*. *Música Oral Del Sur*, (5), 21–39.

Bailey, D., & Peyrou, M. (2010). *La improvisación: Su naturaleza y su práctica en la música*. Trea.

Bennett, S. (2018). *Modern Records, Maverick Methods: Technology and Process in Popular Music Record Production 1978-2000*. Bloomsbury Publishing USA.

Blench, R. (2009). *A guide to the musical instruments of Cameroun: classification, distribution, history and vernacular names*.

Brown, G. (2020). *A History of Reverb in Music Production*. Izotope Content Team.

Burgess, R. J. (2013). *The art of music production: The theory and practice*. Oxford University Press.

Cameroon country profile. (2023). Africa, BBC News.

Cameroon's 'Funeral Music' Gives Voice to Frustrated Youth, (2023). Agence France-Presse. Africa. VOA News.

Carvalho, A. (2011). *The Discourse of Home Recording : Accessibility, Exclusion and Power*.

Castilla, A. (2010). *El derecho a cantar*. El País.

Chruch, F., & Page, T. (2017). *Living on the edge: Cameroon's Baka Pygmies face an uncertain future*. CNN.

Cortés García, M. (2017). *La música, los instrumentos y las danzas andalusíes y moriscas en las fuentes árabes y cristianas (SS. IX-XVII)*.

Cruces Roldán, C. (2020) *Prólogo*. In *El flamenco: baile, música y lírica: precedentes histórico-culturales y primer desarrollo (1780-1880)* (pp. 101-216). Editorial Universidad de Sevilla.

Cuadrado, F. (2017). Del audio digital al audio virtual. Nuevas tendencias en la creación musical propiciadas por las nuevas tecnologías - From digital audio to virtual audio. New tendencies in musical creation fostered by new technologies. Revista TELOS (Cuadernos de Comunicación e Innovación).

Del Álamo, L. & Gil, V. (2016). Africa inspira a occidente. Polirritmias y polifonías africanes. Fundación Juan March. Departamento de actividades culturales.

de las Heras Fernández, R. (2017). Propuesta de adaptación de métodos didácticos para el aprendizaje de conceptos rítmicos básicos aplicados a la enseñanza en el zapateado flamenco. El encaje silábico y la improvisación. Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethus, 10(12), 11-18.

Domínguez, S. (2014). LOS INSTRUMENTOS MUSICALES EN LA ANTIGUA GRECIA. Es Mediterrani.

Durán, D. L. V. (2021). Producción musical de tres obras inéditas, fusionando ritmos de la salsa, con ritmos de funk y pop.

El Amraoui, A. (2015). Gnawa music: From slavery to prominence. Morocco's folkish genre, with roots in ancient African tradition, captivates fans from Blues lovers to famous musicians. Aljazeera.

Essomba, F. (2021). Bikutsi: a musical genre from the equatorial forest of Cameroon. Chinafrica.

Fabrice, N. J. (2015). Music and religion in Cameroon. Music in Africa.

Feuwuku Noule, G. M. (2015). Traditional music in Cameroon. Music in Africa.

Flaska, B. (2003). Baka Beyond: East to West. Pop Matters.

Frith, S., & Zagorski-Thomas, S. (Eds.). (2012). The art of record production: An introductory reader for a new academic field. Ashgate Publishing, Ltd..

Fürniss, S. (2021). Diyei and yeli. Yodeling in two musical cultures of Central Africa. AAWM Music and Nature. halshs-03413637

George, B. (1998). The Thruth About Demos, Part 1. Exploration. Industry Talk. Sound on Sound – SOS.

- Goold, L. & Graham, P. (2019). The Uncertain Future of the Large-Format Recording Studio. In Gullö, J.O., Rambarran, S., & Isakoff, K., (Eds.), *Proceedings of the 12th Art of Record Production Conference Mono: Stereo: Multi* (pp. 119-136). Stockholm: Royal College of Music (KMH) & Art of Record Production.
- Gninyomo, L. (2021). What is Makossa Music?. *Sheen Magazine*.
- Gómez Muns, R. (2012). *Música Mediterránea. Una realidad imaginada. Cuadernos de Etnomusicología nº2. Etno*.
- Handley, J. (2019). *Recording Abbey Road: The Beatles' First (and Last) Album of the Modern Era*. Reverb.
- Hunt, Y. (2004). *Traditional Dance in Greece*. Centre for Asia minor studies, Athens.
- Kaloterakis, S. (2013). "Creativity and home studios: An in-depth study of recording artists in Greece." *Journal on the Art of Record Production* 8, (2013), erişim 30 Kasım 2021, <https://www.arpjournal.com/asarpwp/creativity-and-home-studios-an-in-depth-study-of-recording-artists-in-greece002F>
- Kaniaris, S. (2021). *Ritmos y modos de la música tradicional griega en la creación musical: Investigación a través de la práctica y la composición. Programa de Doctorado en Arte: Producción e Investigación. Universitat Politècnica de València*.
- Katz, M. (2010). *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*. Berkeley: University of California Press.
- Kody, A. (2021). *How Do Producers and Artists Work Together? Music Collaboration in 2021 Explained*. Izotope.
- Lafarga Marqués, M. (2017). *Ecós de Grecia: la cuestión pendiente. Bases históricas de la polifonía vocal e instrumental en el Mundo Clásico*. Universitat Politècnica de València.
- Levitin, D. (2008). *How recordings are made (I): Analogue and digital tape-based recording*
Dins Audio anecdotes III: Tools, tips and techniques for digital audio (pp. 3-14)
- López Cano, R. (2005). "Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global". *NASSARRE, Revista Aragonesa de Musicología*. Institución «Fernando el Católico». Nº XXI. pp. 59 – 76.
- López García, C. (2023). *El canto bizantino. Musica Antigua*.

- López García, C. (2022). La música sefardí. Musica Antigua.
- Maceda, V. (2018). Els ritmes ètnics i la improvisació de la Cobla Catalana dels Sons Essencials, en concert a València. El Temps
- Marshall, L., & Laing, D. (Eds.). (2014). Popular music matters: Essays in honour of Simon Frith. Ashgate Publishing, Ltd..
- Martínez, B. (2012). La *cançó catalana* y el *Mare Nostrum*. La gran metàfora del mar. Cuadernos de Etnomusicología nº2. Etno.
- Masterclass. (2022). History of Makossa Music. Music. Masterclass.
- McPherson, L. (2018). The Talking Balafon of the Sambla: Grammatical Principles and Documentary Implications. 2019;60(3):255–94.
- Miranda, A. (2014). 'UD: INSTRUMENTO Y MITOLOGÍA EN EL MARCO DEL MEDITERRÁNEO. Es Mediterrani.
- Moore, A. (1992). Patterns of Harmony. Popular Music, 11(1), 73–106. <http://www.jstor.org/stable/853228>
- Moreno Sáenz, A. (2015). LAS PERCUSIONES DEL FLAMENCO: MODELOS DE INTERPRETACIÓN Y ANÁLISIS MUSICOLÓGICO. Univerisdad de Sevilla.
- Nyamnjoh, F., & Fokwang, J. (2005). Entertaining repression: Music and politics in postcolonial Cameroon. African Affairs – AFR AFFAIRS. 104. 251-274. 10.1093/afraf/adi007
- Nzouwe Nganso, G. A. (2022). Makossa. Transatlantic cultures. <https://doi.org/10.35008/tracs-0093>
- Ortiz, F. (1950). La africanía de la música folklórica de Cuba. Habana, Cuba: Publicaciones de la Direccion de Cultura del Ministerio de Educación.
- Perricone, J. (2018). Great songwriting techniques. Oxford University Press.
- Ren, S. (2021). How to Use a MIDI Keyboard: VSTi Plugins, Recording, DAW Basics. Piano Dreamers.

Roca, F. (2004). Creativity and musical communication in new technologies. *Comunicar*, 23, 31-36.

Romero, A. (2023). Balafon, the ancient xylophone of West Africa. *World Music Central*.

Sanromán, J. (2007). Música tradicional, industria discográfica y globalización. *Antropología. Revista interdisciplinaria del INAH*, (80), 161-166.

Serrano Martínez, C. (2019). La música y la danza árabe en el aula de música.

Sole, D. (2006). SALLY NYOLO AND THE ORIGINAL BANDS OF YAOUNDÉ: STUDIO CAMEROON

Talking Drum – The Basics. (2020). IROKO Theater Company. Newham Heritadge Month.

Tavev, G. & Bozinovski, A. (2013). Virtual Studio Technology and Its Application in Digital Music Production, (*Ciit*), 182-186.

Théberge, P. (1997). Any sound you can imagine: Making music/consuming technology. Wesleyan University Press.

Thompson, A. (2018). Why the Djembe Drum Is one of South Africa's Most Important Instruments. *The culture trip. Africa*.

Torres, N. (2020). El toque flamenco: antecedentes y primer desarrollo: 1780-1890. In *El flamenco: baile, música y lírica: precedentes histórico-culturales y primer desarrollo (1780-1880)* (pp. 101-216). Editorial Universidad de Sevilla.

Tsuru, D. (1998). Diversity of Ritual Spirit Performances Among the Baka Pygmies in Southeastern Cameroon. *African Study Monographs*.

Villazón Trabancp, A. (2022). Instrumentos de música sefardí. *Artículos sobre música*.

Vizentini, A. (2018). EL «PAPER» DE LA SARDANA. *És Mediterrani*.

wa-Mukuma, K. (2010). The role of musical instruments in the globalization of music. [El papel de los instrumentos musicales en la globalización de la música]. *Comunicar*, 34, 83-89.

Wolfe, P. (2012). A Studio Of One's Own: Music Production, Technology And Gender. Issue 07. *Journal on the Art of Record Production. Asarp*.

Woody, R. H.(2021). 'Composing and Improvising', Psychology for Musicians: Understanding and Acquiring the Skills, 2nd edn (Oxford Academic).

Xinhua. (2022). (Hello Africa) Cameroonian artisans cash in on popularity of traditional drums.
English News C.N.