



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Artes Musicales

Proyecto Titulación

“Hojas Secas” EP de *Intelligent Dance Music* a partir de rasgos estilísticos de la música popular ecuatoriana en la segunda mitad del siglo XX.

Previo la obtención del Título de:

Licenciado en Producción Musical y Sonora

Autor:

Juan Martin Pazmiño Heredia

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2021



Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación

Yo, Juan Martin Pazmiño Heredia, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Producción Musical y Sonora. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.

Firma del estudiante

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del Comité de defensa

Bernarda Ubidia
Tutora del Proyecto

Diego Belalcázar
Miembro del Comité de defensa

Andrés Bracero
Miembro del Comité de defensa

Agradecimientos:

Mis sinceros agradecimientos a los compañerxs y amigxs que me han apoyado y acompañado en este proceso universitario. Los mismos que han transformado esta experiencia académica en una satisfacción personal.

Dedicatoria:

Este proyecto está dedicado a mi familia que siempre me mantuvo cerca de la música.

Resumen

La tradición de música popular en el Ecuador es vasta, sobre todo en relación a ritmos populares como el pasillo, albazo, yaraví, entre otros. Sin embargo, llama la atención que, aún con el desarrollo tecnológico y fácil acceso a nuevas herramientas, las reinterpretaciones no tradicionales de este repertorio sean contadas. Lo que nos impulsa a explorar las posibilidades creativas de la tradición musical ecuatoriana a través de las nuevas tecnologías y las estéticas propuestas por estas. En nuestro caso partimos de interpretaciones tradicionales de música ecuatoriana de referentes como el dúo Benítez y Valencia, Bolívar “Pollo” Ortiz, conjunto a propuestas electrónicas experimentales, donde señalamos como referentes a *Venetian Snares* y *Aphex Twin* con el IDM (*Intelligent Dance Music*). El proceso de producción de este proyecto discográfico se desarrolla desde una dinámica de Antropofagia Cultural (devorar al otro para nutrirse uno). Así, tanto la música popular ecuatoriana como el IDM nutrieron todo el proceso creativo de los cuatro temas, siendo estos, el resultado propuesto a partir de la experimentación y sincretismo de la música popular y la música electrónica.

Palabras Clave: Música popular ecuatoriana, *Intelligent dance music*, Antropofagia cultural.

Abstract

The tradition of popular music in Ecuador is quite a big subject, especially in relation with popular rhythms such as pasillo, albazo, yaraví, between others. However, the fact that the non traditional reinterpretation aren't common, catches our attention, specially when we consider the technological development and easy access to new musical tools. This encouraged us to explore the creative possibilities of the Ecuadorian music tradition through new technologies and aesthetics proposed by them. In our case the starting point are the traditional interpretations of Ecuadorian music by musicians as *Dúo Benitez y Valencia*, or *Bolivar "Pollo" Ortiz*; and experimental electronic music by musicians as *Aphex Twin* and *Venetian Snares* with the Intelligent Dance Music. The production process in this project has been developed from the concept of Cultural Antropophagy (devouring other to nourish one self). Thus, both Ecuadorian popular music and IDM nurtured the creative process of the four songs presented. This songs are the result of the experimentation and syncretism of Ecuadorian music and electronic music.

Key Words: Ecuadorian Popular Music, Intelligent Dance Music, Cultural Antropophagy.

Índice General:

| | |
|---|----|
| Introducción..... | 11 |
| Capítulo 1..... | 16 |
| 1.1 Antropofagia Cultural..... | 16 |
| 1.2 Antropofagia en la música..... | 18 |
| 1.3 Música popular..... | 20 |
| 1.3.1 Pasillo..... | 22 |
| 1.3.2 Danzante..... | 23 |
| 1.3.3 Yaraví..... | 24 |
| 1.3.4 Capishca..... | 26 |
| 1.3.5 Referentes de música popular mestiza..... | 27 |
| 1.3 Intelligent Dance Music..... | 30 |
| 1.3.1 Aphex Twin..... | 31 |
| 1.3.2 Venetian Snares..... | 33 |
| Capítulo 2..... | 35 |
| 2.1 Circunstancias..... | 35 |
| 2.2 Procesos creativos:..... | 37 |
| 2.3 Concepto de la propuesta..... | 39 |
| 2.3.1 B-003024: fragmentos de pasillo..... | 40 |
| 2.3.2. Guayas: yaraví sumergido..... | 41 |
| 2.3.3 S/N: danzante interrumpido..... | 42 |
| 2.3.4 Vida: capishca triste..... | 42 |
| 2.4 Referencias..... | 43 |
| Capítulo 3..... | 45 |
| 3.1 Memoria de Preproducción..... | 45 |
| 3.1.1 Composición..... | 46 |
| B-003024..... | 47 |
| S/N..... | 48 |
| Guayas..... | 50 |
| Vida..... | 51 |
| 3.1.2 Equipo de trabajo..... | 52 |
| 3.1.3 Grabación..... | 54 |
| Manzana 14..... | 54 |
| Salón de uso múltiple..... | 56 |
| Estudios en casa..... | 57 |
| Capítulo 4..... | 59 |
| 4.1 Memoria de Producción..... | 59 |
| 4.1.1 Flujo de señal DAW..... | 60 |
| 4.1.2 Herramientas..... | 60 |
| 4.1.3 Procesamiento creativo..... | 61 |
| 4.2 Memoria de Postproducción..... | 66 |
| 4.2.2 Mezcla Correctiva..... | 66 |
| 4.2.3 Mastering..... | 69 |
| 4.3 Portada, contraportada y diseño..... | 70 |
| Conclusión y evaluación..... | 73 |
| Recomendaciones..... | 74 |
| Anexos..... | 78 |

Índice de Imágenes

| | |
|--|----|
| Ejemplo musical 1: Patrón rítmico del pasillo | 22 |
| Ejemplo musical 2: Variación del patrón rítmico del pasillo..... | 22 |
| Ejemplo musical 3: Lina de bajo en Am del pasillo | 23 |
| Ejemplo musical 4: Patrón rítmico del danzante | 24 |
| Ejemplo musical 5: Patrón rítmico del yaraví..... | 25 |
| Ejemplo musical 6: Línea de bajo en Gm para yaraví..... | 25 |
| Ejemplo musical 7: Patrón rítmico del capishca..... | 26 |
| Ejemplo musical 8: <i>Ostinado</i> en Em de bajo para capishca..... | 26 |
| Imagen 1: Portada del álbum <i>Artificial Intelligence</i> de varios artistas..... | 31 |
| Imagen 2: Portada del álbum <i>Rossz csillag alatt született</i> de <i>Venetian Snares</i> | 72 |
| Imagen 3: Portada del EP <i>Hojas Secas</i> de [xo:än]..... | 73 |
| Imagen 4: Contraportada del EP <i>Hojas Secas</i> de [xo:än]..... | 73 |

Índice de Tablas

| | |
|--|----|
| Tabla 1: Fragmento de la letra del tema <i>Desdichas</i> | 35 |
| Tabla 2: Fragmento de la letra del tema <i>Desepciones</i> | 36 |
| Tabla 3: Fragmento del poema <i>Partida de Defunción</i> | 41 |
| Tabla 4: Fragmento de la letra del tema <i>Maicito</i> | 41 |
| Tabla 5: Estructura del tema <i>B-003024</i> | 47 |
| Tabla 6: Progresiones armónicas del tema <i>B-003024</i> | 47 |
| Tabla 7: Fragmento de la letra del tema <i>B-003024</i> | 48 |
| Tabla 8: Estructura del tema <i>S/N</i> | 49 |
| Tabla 9: Progresiones armónicas del tema <i>S/N</i> | 49 |
| Tabla 10: Estructura del tema <i>Guayas</i> | 50 |
| Tabla 11: Progresiones armónicas del tema <i>Guayas</i> | 50 |
| Tabla 12: Fragmento de la letra del tema <i>Guayas</i> | 50 |
| Tabla 13: Estructura del tema <i>Vida</i> | 52 |

Introducción

El presente proyecto de titulación de la carrera de Producción Musical y Sonora de la Universidad de las Artes es una propuesta experimental desarrollada a partir de la música popular del Ecuador. Este proyecto busca experimentar sobre posibilidades sonoras al aplicar las herramientas del *Intelligent Dance Music* a la tradición popular del nacional.

Hojas Secas nace del interés y gusto por la música popular ecuatoriana, el mismo que se desarrolló tras la investigación de ritmos y repertorio nacional. De hecho, esta afición a la música nacional nació mientras buscaba discos de vinilo en tiendas de segunda mano; enfrentarse frente a tan amplio repertorio me llevó a desarrollar un gusto por las propuestas referentes del presente proyecto.

De esta manera, se vuelve evidente la otra sensibilidad que conjuga el presente proyecto, esta es el interés en el sonido grabado como instrumento. Frente a este, debo confesar que la intención inicial de buscar música en otros formatos fue manipularla, *samplearla*, ya que existe una gran cantidad de material que no se ha traducido al mundo digital.

Al mirar hacia atrás veo de forma más clara como estos intereses se conjugaron en *Hojas Secas*. Se partió de la escucha y la apropiación de elementos musicales de la tradición ecuatoriana, estos fueron manipulados sin restricción alguna para realizar una propuesta personal a este universo sonoro. Al manipular esta tradición, como autor, lo que se consiguió fue introducirme en este universo, formar parte de esta manifestación artística que resuena en mí.

Mark Ronson lo expresa de mejor manera, al hablar de las personas que *samplean* menciona que:

(...) ellos *sampeleaban* esos discos porque escuchaban algo en esa música que les hablaba, por lo que querían inyectarse en la narrativa de la misma. La escucharon y querían ser parte de la misma (...).¹

ahora, si bien nuestro caso no es directamente *sampling*, compartimos la misma aproximación. Es un universo sonoro que resuena con el compositor. Por lo que el apropiarse

1 Mark Ronson, “How sampling transformed music”, charla de TedX del 2014, video en YouTube. Acceso el 23 de Junio del 2021. https://www.youtube.com/watch?v=H3TF-hI7zKc&ab_channel=TED, traducción del autor.

y manipular esta tradición es una forma de introducirnos en este universo sonoro del que disfrutamos.

Por lo tanto, este proyecto se desarrolla desde la experimentación y la búsqueda del placer en la creación. Con esto nos referimos a una predisposición a la escucha, la apropiación y la reinterpretación; dinámicas englobadas en el concepto de antropofagia cultural. Esta disposición, que se mantuvo a lo largo del desarrollo del proyecto, se refleja en una disposición lúdica frente a los procesos creativos y técnicos como explicamos más detalladamente en el desarrollo del presente documento.

Se menciona esta dinámica, ya que nos facilitó resolver muchas circunstancias particulares en el desarrollo del proyecto. La pandemia del Covid 19 implicó que este proceso cuente con un tiempo bastante limitado en los espacios universitarios. Por lo que la disposición a mantenerse abierto frente a diferentes dinámicas, fuentes de material y espacios de trabajo nos facilitó el desarrollo del proyecto en consideración del contexto en el que se realizó.

También, señalar que este proyecto discográfico, al ser de naturaleza electrónica, plantea de diferente forma las etapas de producción. Nuestro proceso de producción se da en el diseño sonoro y desarrollo final de las piezas musicales, por lo que las grabaciones realizadas responden al fin del proceso de preproducción, ya que el fin de estas es ser manipuladas.

Por lo tanto, podríamos presentar el presente proyecto como una colección de cuatro temas, resultado de la experimentación a partir de ritmos tradicionales del Ecuador usando las herramientas electrónicas y digitales del *Intelligent Dance Music*. En estos, se busca reflejar una sensibilidad personal frente a la escucha de la música popular ecuatoriana.

Pertinencia del proyecto:

La reinterpretación cultural de la música tradicional es un tema de coyuntura en la actualidad. En Latinoamérica se han desarrollado varias propuestas musicales que toman elementos globales y los sincretizan con tradiciones musicales. Como ejemplos de estas producciones podemos señalar a *Dengue Dengue Dengue* (en Perú con la cumbia electrónica), *Negrø* (en México con reinterpretaciones de boleros) y Nicola Cruz (en Ecuador con música electrónica andina), entre otros.

Ahora, en relación a la tradición de música popular mestiza, no encontramos reinterpretaciones electrónicas. Es más, las reinterpretaciones de esta tradición mantienen una dinámica tradicional como es el caso de Margarita Laso, Paco Godoy, Paulina Tamayo, entre otras. Existen reinterpretaciones menos tradicionales, por ejemplo, las que encontramos con la agrupación *Wañucta Tonic*, del yaraví *Puñales*; sin embargo, esta se encamina a un sincretismo con el *rock* que no es relevante para este proyecto.

Por lo tanto, dentro del presente contexto de reinterpretación de la música popular ecuatoriana, resulta pertinente pensar en una propuesta electrónica que desarrolle rasgos tradicionales de los diferentes géneros populares, desde la música electrónica y la manipulación y procesamiento de audio; planteando este proceso desde la antropofagia cultural.

Esta propuesta busca desembocar en un producto dónde dialoguen los elementos electrónicos y acústicos utilizados. Así, se plantea brindar una nueva aproximación (no tradicional) a la música popular del Ecuador. Cabe resaltar que se propone un EP de *Intelligent Dance Music* por lo que, si bien se utilizan los ritmos tradicionales, los temas presentados no pretenden responder a la totalidad de características de los ritmos tradicionales.

Objetivos:

General:

+ Producir el EP de género *Intelligent Dance Music* (IDM) “Hojas Secas”

Específicos:

+ Identificar los rasgos estilísticos utilizados por intérpretes de ritmos de música popular ecuatoriana en las décadas de los sesenta y setenta del siglo XX.

+ Acercarse al proceso de producción discográfica desde la dinámica de antropofagia cultural.

+ Componer cuatro piezas musicales sincréticas a partir de ritmos de música popular ecuatoriana, los rasgos estilísticos recopilados y las herramientas del IDM.

+ Aplicar técnicas de grabación y manipulación de material sonoro con fines técnicos y creativos utilizados en la composición, edición y mezcla de música electrónica.

+ Entregar en formato CD el proyecto discográfico de música electrónica ecuatoriana.

Descripción:

“Hojas Secas” es un proyecto discográfico, de formato EP, de género *Intelligent Dance Music*; planteado desde la reinterpretación y utilización de rasgos estilísticos propios de la música popular ecuatoriana. Este EP se compone de cuatro composiciones musicales entre vocales e instrumentales, a través de las cuales se sincretizan elementos del IDM y la música popular ecuatoriana.

Las composiciones presentadas se componen de dos grupos de elementos definidos; grabaciones acústicas correspondientes a la música popular ecuatoriana e instrumentos y procesamientos digitales pertenecientes a la música electrónica. Estos dos grupos son los dos elementos principales de la presente propuesta artística.

Con relación a la naturaleza de este proyecto, es pertinente destacar referentes musicales como *Rossz Csillag Alatt Született* álbum de *Venetian Snares* y la producción de *Aphex Twin*, así también interpretes ecuatorianos como el dúo Benítez-Valencia, Huberto Santacruz y Bolívar “Pollo” Ortiz. como referencias estilísticas del proyecto de IDM y música popular ecuatoriana, respectivamente.

Las composiciones propuestas reflejan la experiencia y sensibilidad del autor frente a la música popular ecuatoriana. Esto implica una constante escucha, investigación y disposición lúdica frente a la misma, como también frente a las temáticas tratadas y las piezas referenciadas.

Metodología:

Este proyecto se plantea como incógnita la posibilidad de reinterpretar los ritmos de la tradición popular mestiza desde las herramientas digitales de la música electrónica. Para este desarrollo, debemos definir etapas del mismo, dentro de las cuales podremos señalar y proponer procesos específicos según los objetivos de cada etapa. De este modo tenemos:

- a Preproducción: investigación, clasificación, composición, levantamiento y organización de recursos musicales.
- b Producción: manipulación de material, composición.
- c Postproducción: mezcla y mastering.

Cabe resaltar que debido a las herramientas compositivas de la música electrónica, la división usual de producción y postproducción tiende a difuminarse. Esto, ya que los elementos de mezcla son parte fundamental de la composición en la música electrónica.

Dentro de la investigación aplicaremos un enfoque inductivo cualitativo, mediante el cual delimitaremos los rasgos estilísticos utilizados por los intérpretes de música popular ecuatoriana en las décadas de los sesenta y setenta del siglo XX, como también las características estilísticas y técnicas de producción de los compositores de IDM anteriormente mencionados. Este proceso se realizará a partir del material bibliográfico y discográfico a recopilar de piezas representativas de diferentes ritmos.

Posteriormente la composición se plantea un enfoque deductivo, ya que se utilizará la información anteriormente recopilada para experimentar y generar propuestas originales. Así, al finalizar la preproducción, se contó con las maquetas armadas con instrumentos virtuales y bancos de sonidos, la planificación de grabación de fuentes acústicas con la selección de instrumentistas.

En el proceso de grabación de fuentes acústicas, se buscó registrar la interpretación de las partes como también técnicas extendidas aplicadas de los instrumentos para su posterior manipulación. Debido al contexto de pandemia del Covid-19, en el cual se desarrollará este proyecto de tesis, se plantea la grabación individual de cada instrumentista con las normas de bioseguridad necesarias; esto incluye: uso obligatorio de mascarilla durante las jornadas de grabación, lavado constante de manos, evitar el contacto de manos con ojos, cara y nariz, distanciamiento social de mínimo 1,5 metros, limpieza y desinfección de los espacios utilizados y cancelación de toda actividad en caso de que se presenten síntomas de un posible contagio.

En la producción retomamos la composición con el material registrado para procesarlo digitalmente y culminar el dicho proceso con un desarrollo ya de la mezcla final. Este proceso compositivo estará guiado por la maqueta inicial, pero se plantea un acercamiento creativo al procesamiento del material grabado. Como herramientas del género se plantea utilizar, efectos de espacialidad, cortes, *glitches*, *stutters*, cambios de tono, de velocidad, etc. Como proceso final se plantea la mezcla y mastering de los temas. Todos los procesos nombrados serán interceptados por la dinámica antropófaga mencionada anteriormente, la misma que se explicará a más profundidad a continuación.

Capítulo 1

1.1 Antropofagia Cultural:

El proyecto “Hojas Secas” surge de un hábito de escucha activa, de apropiación y reinterpretación de elementos musicales. Nos estamos refiriendo específicamente al concepto de antropofagia cultural, él mismo que veremos reflejado en el plantamiento, desarrollo y resultado del presente proyecto discográfico.

La antropofagia cultural fue concebida por Oswald Andrade en 1928, esta dinámica se refiere a la renovación de la cultura propia a través de la apropiación, transformación y reinterpretación de productos culturales externos.² Este concepto nos permite generar propuestas culturales desde América Latina en un contexto de globalización cultural como lo veremos más adelante.

Ahora, si revisamos la etimología de la palabra podemos encontrar que *antrophos*, se refiere al ser humano y *phagia* a la acción de comer, ambos provenientes del griego; por lo que al hablar de antropofagia cultural nos referimos literalmente a comer al otro, nutrinos de sus expresiones culturales.

En el presente proyecto se propone la escucha crítica como punto de partida de la dinámica antropófaga, justamente al ser este un proyecto discográfico, la música es la expresión cultural sobre la que trabajaremos principalmente. Por ende, podemos delimitar la antropofagia como una disposición creativa donde nos mantenemos abiertos a la escucha y con una disposición lúdica frente a otras expresiones culturales.

Cabe destacar, como menciona Nitschack, que: “(...) la antropofagia (a diferencia del canibalismo) no se come al otro por necesidad, sino por un motivo ritual (...)”.³ Donde el consumo del otro se da por una búsqueda más allá de la necesidad, una búsqueda de placer en la creación. Debemos aclarar que el consumir al otro no significa copiar, debe existir una transformación; de lo contrario no existe un proceso creativo de por medio.

Ahora, esta dinámica antropófaga llama mucho más la atención cuando consideramos las practicas creativas que involucran el uso de nuevas tecnologías. Sobre todo, en las artes musicales, sin dejar de señalar qué, para América Latina, estas implican la presencia de una expresión cultural externa. Este hecho es innegable, sobre todo considerando, como menciona

2 Horst Nitschack, “Antropofagia Cultural y Tecnología”, Universium, universidad de Talca, 2016 pág. 157 a 171. Acceso el 15 de febrero del 2021, https://scielo.conicyt.cl/pdf/universum/v31n2/art_10.pdf.

3 Horst Nitschack, “Antropofagia Cultural y Tecnología”..., pág. 167.

Pierre Schaeffer, que: “(...) las ideas musicales son prisioneras, más de lo que creemos, del utillaje musical (...)”.⁴

Esto implica que la técnica o herramienta utilizada para crear y compartir una idea musical define la misma. No es lo mismo escuchar una melodía en trompeta que en violín, del mismo modo que son dos experiencias completamente diferentes el escuchar un instrumento en vivo o escuchar una grabación del mismo. Del mismo modo, cada experiencia tiene sus limitaciones específicas según la técnica y/o tecnología que implique.

Ahora, Andrade también desarrolla un concepto dentro del cual define al individuo, quien, mediante la dinámica de antropofagia cultural hace uso de la técnica y la tecnología con un fin creativo. Este, el “bárbaro tecnificado”, implica la humanización de la técnica y la tecnología, por lo que logra liberar el potencial creativo de la misma. Este concepto se contrapone al “hombre tecnificado” de occidente, quien se vuelve esclavo de la técnica.⁵ Lo que señala a América Latina como tierra fértil para este tipo de práctica y desarrollo creativo.

Nitschack analiza como esta figura implica una reconciliación con la naturaleza, especialmente desde América Latina, en oposición a la cosmovisión occidental. Andrade plantea que el fundamento de la cultura es el matriarcado por su concordancia con la naturaleza. Esto opuesto a que el fundamento de la cultura es el parricidio donde al comer su cuerpo se interioriza su autoridad, como Freud plantea. De esta forma, la antropofagia y el “bárbaro tecnificado” se convierten en la antítesis del “hombre tecnificado” occidental donde la relación humanidad-naturaleza se establece por necesidad y explotación, mientras que la antropofagia (como herramienta de descolonización) establece una relación a partir de la experiencia y el placer.⁶

Podemos ahora, en consideración de lo señalado, hacer inca pie en la disposición que implica la antropofagia cultural. Donde, la técnica funciona como herramienta de experimentación, mas no como regidor del proceso creativo, esto implica que una búsqueda del placer en la creación.

4 Pierre Schaeffer, *Tratado de Objetos Musicales*, (Madrid: Alianza Editorial, 1966), pág. 20.

5 Horst Nitschack, *Antropofagia Cultural y Tecnología...*, pág. 163.

6 Horst Nitschack, *Antropofagia Cultural y Tecnología...*, pág. 162.

1.2 Antropofagia en la música:

Es pertinente señalar que en América Latina se han generado productos culturales que cumplen con esta dinámica. La *bossa nova* por ejemplo, proviene de un sincretismo entre la samba y el jazz; lo que refleja una dinámica antropófaga, como también el álbum *Tropicalia* (1968) de Caetano Veloso, que nace del mismo concepto y que desembocaría en una renovación del contexto cultural brasileño a finales de los años setenta.⁷

Ahora, aunque este ejemplo corresponde con el concepto presentado no resuena con el proyecto propuesto. En relación a la tradición musical ecuatoriana podemos señalar la producción de Polibio Mayorga. Este músico oriundo de Ambato ha trabajado y transformado ritmos y estilos presentes en la tradición musical del Ecuador a partir de nuevos timbres e instrumentaciones.

En su álbum *La Farra es Aquí* (1974), junto a Francisco Orti y Pepe Chiriboga, incluye ritmos ecuatorianos como bombas, albazos, san juanitos, entre otros. Es común encontrar timbres como sintetizadores y cajas de ritmo en sus producciones. Sin embargo las melodías rápidamente nos remiten a la tradición musical ecuatoriana, aunque en muchos casos sean acompañadas como cumbias.

Tomemos el caso de *Acepten una copita*⁸; este tema inicia con piano, sintetizador y percusión (güiro y congas). Tanto el piano como el sintetizador (diente de sierra) interpretan la melodía principal. La dinámica mediante la cual desarrolla el tema es de llamada-respuesta, donde los diferentes timbres del sintetizador y los instrumentos acústicos como piano y saxofón. Del mismo modo, el tema *Chota Alegre*⁹, maneja una dinámica y una instrumentación similar, sin embargo, en este tema la percusión que repite el patrón rítmico de la bomba del chota parecer ser interpretado en una caja de ritmos.

En estos dos temas podemos escuchar una propuesta electrónica de música nacional, diferente a las propuestas electrónicas actuales; pero que es un antecedente fundador del presente proyecto. Sobre todo nos interesa señalar, en relación a la producción artística de Mayorga, el uso de sonoridades y timbres no tradicionales.

7 Fundación Juan March, Tropicalía Ritmos de Brasil. Folleto del concierto Tropicalia Ritmos de Brasil (2018) acceso el 29 de Mayo del 2021.

https://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/15_34826.pdf?v=148448069

8 Se sugiere la escucha del tema *Acepten una copita* compuesto e interpretado por Polibio Mayorga.

https://www.youtube.com/watch?v=IRkJTmX7wjQ&ab_channel=MusicotecaEcuadorMusicotecaEcuador

9 Se sugiere la escucha de *Chota Alegre* compuesta e interpretada por Polibio Mayorga.

<https://www.youtube.com/watch?v=anh1XrQNLO0>

Podemos argumentar que el acoplamiento de estas sonoridades en la música nacional es la evidencia de un proceso creativo de apropiación y reinterpretación, es decir una dinámica antropófaga. El compositor utiliza las nuevas tecnologías para genera un producto cultural nuevo, es decir reinterpreta la música nacional desde otra perspectiva.¹⁰

Ahora, también debemos señalar la existencia de producciones contemporáneas que, podemos argumentar, se han desarrollado utilizando la dinámica de la antropofagia cultural. Uno de los referentes, en relación a la manipulación de material original, es Nicola Cruz, músico y productor franco-ecuatoriano. En su producción artística, podemos escuchar la transformación de elementos acústicos como también el sincretismo de elementos electrónicos y tradicionales.

Por ejemplo, en su tema *Danza de Visión*¹¹, escuchamos una gran variedad de sonoridades; desde sintetizadores hasta grabaciones acústicas. Aún así, uno de los pilares del tema son las grabaciones de quenas, voces y charangos *chopeados*, es decir fragmentados y manipulados al punto de construir nuevas ideas musicales. Justamente podríamos considerar el inicio de la parte A del tema desde el segundo treinta. Ya que, sin este elemento principal, no se percibe un desarrollo de la pieza, por lo que se percibe como una introducción.

Es importante señalar qué en la producción de música electrónica, la repetición, el desarrollo tímbrico y rítmico son algunas de las herramientas más utilizadas, debido a la naturaleza del instrumento¹². Justamente los elementos mediante los cuales se desarrolla el tema anteriormente expuesto.

Ahora, esta propuesta no está asilada, existe una gran cantidad de propuestas musicales electrónicas que reinterpretan una amplia variedad de tradiciones musicales desde América Latina, como el dúo *Dengue Dengue Dengue* en Perú con la Cumbia Digital. Sin embargo, es importante señalar el contexto al que se enfrentan estas propuestas electrónicas.

La música electrónica es un medio colonizado y esto se refleja sobre todo en América Latina. Donde una gran variedad de propuestas sumamente particulares de dejays locales ser

10 Ivan Medellín, “Conoce a Polibio mayorga: El maestro perdido de la tropicalia ecuatoriana” artículo en la revista digital *VICE*. Publicado el 13 de junio del 2016. <https://www.vice.com/es/article/qb9397/polibio-mayorga-tropicalia-ecuatoriana-noisey-1306>

11 Se sugiere la escucha del tema “Danza de Visión”: https://www.youtube.com/watch?v=tmUIaAsHBfs&ab_channel=Pretiosum

12 Instrumento que consideramos puede ser el *DAW*, el estudio y/o el sonido grabado.

perciben como eventos secundarios al compartir escenario con propuestas *mainstream* europeas o norteamericanas.¹³

Esto nos lleva a un nuevo antecedente, igual de valioso: Este es el sello *Insurgentes* creado en el 2017. En el cual, se plantean propuestas musicales que reflexionan como resistir a la colonialidad del medio, que es la producción de música electrónica. Las propuestas de este sello generan un discurso desde Latinoamérica que cuestiona las dinámicas coloniales del medio,¹⁴ es decir una postura política al identificarse como latinoamericanos y “bárbaros tecnificados” frente a la industria musical.

De esta forma, podemos observar como la dinámica de antropofagia y la necesidad de mostrarnos como latinoamericanos son factores comunes en la práctica de música electrónica ecuatoriana y latinoamericana. Donde la aplicación “bárbara” de la técnica nos permite generar propuestas donde, mediante la reinterpretación, se generan propuestas que nutren nuestra cultura.

Para finalizar este apartado, señalar que el presente proyecto plantea seguir esta ruta sugerida. Es decir, explorar el potencial creativo de la técnica con una predisposición creativa de escucha, apropiación y reinterpretación mediante la cual se desarrollaron los procesos creativos de producción. Ahora, resulta pertinente delimitar los elementos y herramientas en base a las cuales el presente proyecto se apoya.

1.3 Música popular mestiza:

Es imposible hablar de música popular ecuatoriana sin señalar su vasta tradición y riqueza, sobre todo teniendo en cuenta que cada región del país tiene sus propias vertientes culturales. Por esto, debemos delimitar que, en el presente proyecto, nos referiremos específicamente a la música popular mestiza. Es decir, sincrética entre elementos andinos y occidentales. Realizamos esta aclaración, ya que debemos separar conceptualmente el universo sonoro que pretendemos explorar.

Este conjunto de elementos sincréticos provenientes de la tradición musical andina y música occidental comprende una gran variedad de ritmos autóctonos como el albazo,

13 Luisa Fernanda Uribe Larrota, “Los insurgentes que cuestionan el poder colonial de la música electrónica” artículo en la revista digital *Cartel Urbano*, publicado el 12 de Junio del 2020. Acceso el 31 de Marzo del 2021. <https://cartelurbano.com/creadorescriollos/los-insurgentes-que-cuestionan-el-poder-colonial-en-la-musica-electronica>

14 Luisa Fernanda Uribe Larrota, “Los insurgentes que cuestionan...”

yumbo, saltashpa, san juanito, entre otros. Debido a la magnitud del conjunto, este proyecto se enfoca específicamente en cuatro ritmos: el pasillo, el capishca, el yaraví y el danzante.

Debemos tomar en cuenta que, como menciona Juan Mullo cuando habla de los ritmos señalados:

La cultura mestiza se apropia históricamente de varios elementos culturales indígenas y en este caso del lenguaje musical andino (...).¹⁵

por lo tanto, para el desarrollo de este apartado, revisaremos intérpretes de este universo sonoro, como lo son: el dúo Benítez y Valencia, el pianista Huberto Santacruz y el interprete Bolívar “Pollo” Ortiz. De este modo planteamos, no solo revisaremos las características de los ritmos mencionados, si no las aproximaciones e interpretaciones de los mismos. Por lo tanto, se sugiere la escucha a la par de la lectura.

Antes de detallar las características específicas de cada ritmo podemos señalar generalidades que hemos encontrado frente a los referentes presentados. Aunque tenemos ritmos binarios y ternarios en diferentes compases, como tres cuartos, seis octavos y seis cuartos, es pertinente señalar que el uso de armonía en tonalidades menores es un factor común, así también el uso de la escala pentatónica menor o menor armónica.

En relación a las temáticas líricas no podríamos establecer generalidades, ya que existe un amplio repertorio musical. Sin embargo, para los casos tratados podemos señalar un común denominador: el desencuentro y la tristeza; que podemos atribuir al proceso socio histórico que han atravesado estos ritmos.

Así mismo, podemos señalar, en relación a los referentes presentados, sonoridades constantes, donde la interpretación tradicional, por ejemplo, suele incluir guitarra acústica y voz, en el caso de ser cantada. Sin embargo, aunque la mayoría de interpretaciones mantienen estos elementos podemos señalar como frecuentemente utilizados el piano y el requinto. Por otro lado, la interpretación vocal es un elemento que resulta interesante destacar, esto debido a que cada interprete maneja y desarrolla una singularidad. Al hablar de música popular, este es una característica que no podemos ignorar.

15 Juan Mullo Sandoval, *Música Patrimonial del Ecuador*. (Quito: Cartografía de la Memoria, 2009), 62.

1.3.1 Pasillo

El pasillo es probablemente el ritmo popular más reconocido del Ecuador a nivel internacional, aunque también está presente en otros países de Latino América. Este es una adaptación del vals europeo que llegó a Latino América con las bandas militares en los procesos de independencia (1809); por lo que, en un inicio pertenecía a los eventos sociales de un segmento específico de la población.¹⁶

Posteriormente, en la revolución liberal (1895 – 1912), el pasillo se convirtió en un fenómeno cultural popular. Desde estas fechas podemos encontrar pasillos con temáticas liberales e interpretados con voz y guitarra; ya que antes los interpretaban las bandas militares o instrumentos como el piano.¹⁷

Es importante aclarar que con estas fechas nos referimos a procesos en los cuales esta manifestación cultural se ve transformada. Este proceso es quien lleva al pasillo de ser un géneroailable en eventos sociales a ser una estructura de expresión popular. Podemos encontrar piezas de todo tipo de temática, aunque debemos resaltar que las más populares tratan temas de amor y desamor, generalmente musicalizando poesías de escritores modernistas ecuatorianos.

Ahora, el pasillo se compone en un compás de tres cuartos, donde el patrón rítmico del acompañamiento puede ser:

Ejemplo musical 1



Patrón rítmico del pasillo¹⁸

Ejemplo musical 2



Variación del patrón rítmico del pasillo¹⁹

16 Fidel Pablo Guerrero Guitierrez, “El Pasillo Ecuatoriano” Documental rodado entre 2013 – 2014, video en YouTube, acceso el 6 de mayo del 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=lhXc0HIuYIs>, 1:58.

17 Fidel Pablo Guerrero Guitierrez, “El Pasillo Ecuatoriano”..., 6:12.

18 Transcripción tomada de Luis Dimitrov Rodriguez Pazmiño. *Composición de cinco obras musicales en base a la investigación y análisis de canciones populares criollas ecuatorianas pertenecientes a la discografía del dúo Benítez y Valencia*. (Quito: Universidad de las Américas, 2016), pág 32.

19 Transcripción tomada de Luis Dimitrov Rodriguez Pazmiño. *Composición de cinco...*, pág 32.

y donde generalmente el bajo acompaña a la melodía principal tocando la raíz del acorde en la primera mitad del compás y luego intercala la quinta y la tercera del mismo; por ejemplo en el acorde de Am sería:

Ejemplo musical 3



Linea de bajo en Am común en el pasillo²⁰

Las piezas pueden ser vocales o instrumentales, pero siempre responden a una forma A B A, donde la parte A suele estar en tonalidades menores mientras que la parte B suele modular a tonalidades mayores. Como se había mencionado anteriormente, las temáticas líricas suelen ser de desamor / amor, aunque es un factor común podemos encontrar una considerable variedad de temáticas.

La instrumentación común de este estilo es: voz, guitarra, requinto; aunque a veces se suele agregar percusión, o también muchos pasillos instrumental que se suelen interpretar solo en piano o con acompañamiento por alguno de los instrumentos principales señalados anteriormente.

1.3.2 Danzante

El danzante es un ritmo tradicional de origen prehispánico, este ha sobrevivido al proceso de colonización debido a que su práctica continuó bajo festividades impuestas en la colonia; como es el caso del *Inty Raymi* con el *Corpus Christi*. Este ritmo, al ser de origen prehispánico, está fuertemente ligado a la danza y a la fiesta, como podemos apreciar en su nombre, ya que se llama danzante a la pieza, al ritmo y al intérprete de la misma.²¹

Al ser un ritmo de baile se interpreta rápido, pero debemos aclarar que muchas interpretaciones líricas tipo canción o académicas, lo transforman a un ritmo mucho más lento. Podemos señalar el ejemplo de *Cuchara de Palo* un danzante tradicional de baile y

20 Transcripción tomada de Luis Dimitrov Rodriguez Pazmiño. *Composición de cinco...*, pág 34.

21 Eduardo Ismael Alvarado Idrovo, *Composición de dos temas en los géneros ecuatorianos Yumbo y Danzante, a partir del análisis y aplicación de los recursos musicales de la armonía modal y la música nacional*. (Guayaquil: Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, 2017), 29.

Vasija de Barro uno danzante lírico tipo canción, donde el primero es mucho mas rápido que el segundo.

Este ritmo binario está en un compás de seis octavos, generalmente el patrón rítmico característico es interpretado por un bombo andino, este patrón es:

Ejemplo musical 4



Patrón rítmico del danzante²²

El danzante suele utilizar armonías en tonalidad menor, aunque melódicamente utiliza frases en tonalidades mayores que provocan una sensación de ambigüedad en el oyente; en la melodía predominan frases cortas con variaciones, generalmente utilizando escalas pentatónicas. Por otro lado, la estructura del danzante se compone de: “(...) dos partes cada una de 16 compases, ésta a su vez subdividirse en 8 compases y luego en frases de 4 compases cada una”.²³

La interpretación tradicional de este ritmo se realiza con bombo y pingullos (en la sierra norte). Sin embargo, en la tradición musical mestiza se ha adaptado esta interpretación a guitarra y voz, donde la guitarra realiza el patrón rítmico; del mismo modo, podemos encontrar danzantes para piano en otros contextos musicales.

1.3.3 Yaraví

Así como el danzante, el yaraví también es un ritmo tradicional de origen precolombino. Es más, Pablo Guerrero

Sostiene que la matriz generadora de gran parte de la música ecuatoriana de raíz andina es el yaraví, ya que es, sino el primero, el género musical sobre el cual existen más evidencias alrededor de 1876.²⁴

22 Transcripción de Eduardo Ismael Alvarado Idrovo, *Composición de dos...*, pág 30.

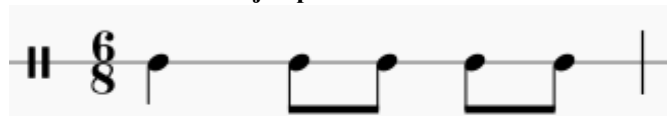
23 Eduardo Ismael Alvarado Idrovo, *Composición...*, 31.

24 Juan Mullo Sandoval, *Música Patrimonial del Ecuador...*, 55.

Este ritmo se relaciona con un canto ritual fúnebre ya que dentro de los diferentes posibles orígenes de la palabra yaraví se encuentran *aya-arui* que se refiere al canto que hablan los muertos; como también *yupakuy* que se refiere a llorar cantando.²⁵ Por lo que podemos asegurar que este ritmo está relacionado con la pérdida y la muerte, por ende la música popular mestiza lo adopta como una expresión melancólica y triste.

Ahora, en el universo de la música popular mestiza, el yaraví ecuatoriano tiende a terminar en un albazo, justamente su patrón rítmico, se escribe en un compás de seis octavos, este es:

Ejemplo musical 5



Patrón rítmico del yaraví²⁶

bastante similar al albazo, solo que este último se interpreta en *allegro* mientras que el yaraví se interpreta *lento*.

Este patrón rítmico suele ser acompañado por un bajo que dibuja el acorde, pasando por la raíz, la quinta, la octava, la tercera y la quinta. En el caso del acorde Gm sería:

Ejemplo musical 6



Linea de bajo en Gm para yaraví²⁷

La estructura musical de este ritmo parte de dos momentos principales contrastantes; la parte A que se interpreta como yaraví, mientras que la segunda y última parte de la pieza acelera y se interpreta como albazo. Debemos señalar que suele haber intercambio modal, pero generalmente se utilizan tonalidades menores; como también melodías en la escala

25 Santiago Tufik Mahuad Wittmer, *Composición de una obra de tres partes en base al análisis del yaraví instrumental "Tristes Alegrías" del compositor ecuatoriano Corsino Durán Carrión*. Tesis de grado de la Universidad de las Américas. (Quito: UDLA, 2019), pág 5.

26 Transcripción de Santiago Tufik Mahuad Wittmer, *Composición de una obra...*

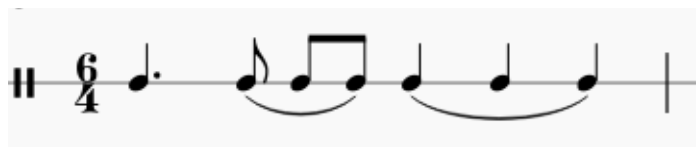
27 Transcripción del autor.

pentatónica menor o menor armónica. Las frases melódicas a su vez, las podemos entender en dos partes, donde se suele repetir la conclusión de cada una. Finalmente, señalar que la instrumentación utilizada en la tradición popular mestiza es de guitarra, requinto y voz; aunque existen varias interpretaciones con piano en otros contextos.

1.3.4 Capishca

Así mismo, el capishca también es un ritmo de origen indígena que comparte elementos con el albazo. Justamente su patrón rítmico es parecido, más no igual. Este es:

Ejemplo musical 7



Patrón rítmico del capishca ²⁸

Luis Rodríguez propone esta manera de escribirlo, ya que el compás de seis cuartos puede dividirse en dos de tres cuartos cada uno; por lo que tenemos dos acentos fuertes por compás. Mientras que en seis octavos se percibirían tres acentos, uno por cada negra, ya que en ese caso el patrón ocuparía dos compases de seis octavos. ²⁹

En este ritmo, el bajo generalmente actúa como *ostinato* contorneando el acorde acentuando en la segunda mitad del compás de forma ascendente. Mientras que, en la primera parte del mismo, marca la raíz del acorde y la subdivisión intercalando la quinta y la tercera. Este *ostinato* suele ser una variación del patrón rítmico inicial.

Ejemplo musical 8



Ostinato en Em de bajo para capishca ³⁰

28 Transcripción de Luis Dimitrov Rodríguez Pazmiño, *Composición de cinco obras...*, pág. 7.

29 Luis Dimitrov Rodríguez Pazmiño, *Composición de cinco obras musicales en base a la investigación y análisis de canciones populares criollas ecuatorianas pertenecientes a la discografía del dúo Benítez y Valencia*. (Quito: Universidad de las Américas, 2016), pág. 8.

30 Transcripción de Luis Dimitrov Rodríguez Pazmiño, *Composición de cinco obras...*, pág. 8.

La instrumentación base de este ritmo suele ser bajo, guitarra (que se comporta como soporte rítmico) y voz. Por otro lado, no podemos definir un uso específico de la armonía, ya que encontramos ejemplos en tonalidades mayores y menores; sin embargo, si podemos señalar el uso de escalas pentatónicas en las melodías y repeticiones de las frases melódicas conclusivas que marcan parte de este estilo.

1.3.5 Referentes de música popular mestiza

Una vez que hemos revisado las características de los diferentes ritmos que se han trabajado en este proyecto proponemos una escucha compartida de los temas que cumplen la función de antecedentes del mismo. Donde más allá de señalar las características descritas anteriormente, revisaremos las características individuales de estos intérpretes.

Bolívar “Pollo” Ortiz fue un músico quiteño quien tocó en algunas grabaciones con el dúo Benítez y Valencia³¹. Sin embargo, nos concentraremos en dos pasillos donde él es acreditado como intérprete principal: *Disección* y *Lágrimas*.

*Disección*³² es un pasillo con una lírica cruda y poética, donde narra en tres versos como se disecciona su difunto cuerpo que se ha trastornado por un amor no correspondido. Llama la atención como toda la grabación escuchamos únicamente una guitarra, un requinto y la voz de Ortiz. Justamente, parece que es Bolívar quien interpreta el requinto ya que este solo llena los espacios donde no se canta.

La guitarra de acompañamiento, hace pequeños adornos dando total protagonismo a la voz; que canta casi a susurros y con un “desgano de vivir”, justamente en consonancia con la lírica. La segunda guitarra se percibe lejana en comparación con la guitarra principal y la voz; además se escucha una reverberación natural y corta.

Así, podemos destacar dos elementos. Primero, la temática lírica, que si bien habla de amor realiza una aproximación desde otro conjunto de imágenes poéticas. Segundo, la interpretación vocal, ya que es un estilo sumamente particular; al cual podríamos describir, más que un canto casi recitado, un recitado casi cantado.

Por otro lado, el pasillo *Lágrimas*³³ es una pieza instrumental, que se compone de dos segmentos contrastantes bien delimitados; una parte lenta, triste, casi arrastrada a la que se

31 Museo del Pasillo, Ortiz Freire Bolivar Eloy, nota en la página web del Museo del Pasillo en Quito, Ecuador. Acceso el 6 de Junio del 2021. <https://www.museodelpasillo.ec/ortiz-freire-bolivar-eloy/>

32 Se sugiere la escucha del tema *Disección* interpretada por Bolívar “Pollo” Ortiz, https://www.youtube.com/watch?v=cJjqcALkp9Q&ab_channel=DavidGM

contrapone un segmento rápido que transmite mucha más energía. Sin embargo, señalar que el contraste se genera, no solo por la modulación sino, por el desarrollo melódico, la intención y tempo de la pieza.

En esta interpretación podemos ubicar la guitarra principal al frente y la guitarra de acompañamiento detrás. Así mismo la guitarra principal tiene un timbre mucho más brillante, mientras que la guitarra de acompañamiento tiene más cuerpo, pero menos definición y brillo.

De esta pieza nos interesa señalar la herramienta propuesta, mediante la cual se genera el contraste entre A y B, en este pasillo, se da más por un cambio rítmico que tonal. Propuesta que nos invita a pensar este contraste en la composición del género desde otros elementos como el ritmo y el timbre.

En contraposición a la interpretación suave, casi pasiva de Bolívar Ortiz, tenemos a Huberto Santacruz, pianista quiteño autodidacta³⁴. Decimos en contraposición ya que Huberto Santacruz interpreta el piano casi de forma percutiva, aportando con esto la sensación de sufrimiento en las piezas musicales.

En la interpretación de este pianista del yaraví *Forasterito*³⁵, tenemos como única instrumentación el piano y un bajo que repite el *ostinato* mencionado anteriormente. El tema inicia con el piano realizando unos adornos sobre la base rítmica para posteriormente interpretar la melodía a múltiples voces; podemos escuchar como el piano se apoya momentáneamente en el acompañamiento, pero interpreta violentamente en momentos de climax la melodía del yaraví, aportando al sentimiento del mismo; sobre todo brindando contraste entre las frases melódicas. Al final de la pieza el tema se transforma en albazo, donde el piano mantiene la misma dinámica y diálogo con la base rítmica.

Este piano percutivo es el resultado, no solo de la interpretación, si no del registro. Podemos de esta forma mencionar que el piano tiene una transiente clara y una color natural. Sin embargo, no está fuertemente comprimido, porque a su vez tiene un gran rango dinámico. El bajo en contraposición se queda atrás del piano todo momento y tiene un sonido más

33 Se sugiere la escucha del tema Lágrimas interpretado por Blívar “Pollo” Ortiz.

https://www.youtube.com/watch?v=Un9k_MEsL2U&ab_channel=BolivarOrt%C3%ADz-Topic

34 Museo del Pasillo, Santacruz Carrera Jose Huberto. Página web del Museo del Pasillo en Quito Ecuador. Acceso el 7 de Junio del 2021. <https://www.museodelpasillo.ec/santacruz-carrera-jose-huberto-2/>

35 Se sugiere la escucha del tema Forasterito interpretado por Huberto Santacruz.

https://www.youtube.com/watch?v=d6SpDd9x4u4&t=24s&ab_channel=MizionUno

opaco, poco definido; lo que da el espacio para que el piano pueda interpretar libremente la pieza.

Finalmente tenemos al dúo Benítez³⁶ y Valencia³⁷, del cual ambos integrantes quiteños tuvieron una formación musical desde temprana edad. La primera pieza que revisaremos de su autoría es el danzante *Vasija de Barro*³⁸. Una de las piezas más conocidas de este ritmo en la tradición musical mestiza.

Esta versión del tema utiliza bombo, guitarras, requinto y voces. Inicia con la melodía principal en el requinto, luego se doblan las voces en las guitarras; acompañados por el bombo. Antes de introducirse la voz, se retira el bombo y la guitarra se vuelve el soporte rítmico. El resto de la canción se interpreta a dos voces con las guitarras y el requinto haciendo arreglos a la melodía. Es importante señalar lo presente que esta la célula rítmica en la melodía, ya que en las partes cantadas desaparece todo acompañamiento rítmico. Justamente esto es lo que pretendemos destacar, el patrón rítmico del estilo en esta composición esta tan presente que la composición se podría sostener sola, es decir *acapella*.

Ahora en la pieza *Desdichas*³⁹, un capishca, escuchamos la guitarra, el bajo y un acordeón como elementos rítmicos; en contraste a los elementos principales: la voz, un saxofón y un requinto que interviene únicamente cuando no hay letra. Podemos escuchar una clara diferencia en profundidad, donde los elementos rítmicos se escuchan lejanos y opacos, solo cuando interpretan una melodía principal se trasladan al frente de la mezcla.

De este tema nos interesa destacar la relación de la melodía principal con el patrón rítmico del estilo, ya que este apoya cada inicio de verso, como también los silencios del arreglo. Del mismo modo destacar la intención musical que denota una frustración, pero bastante energética en la interpretación, el tempo y el patrón rítmico base.

De los mismos interpretes también nos llama la atención el yaraví *Puñales*⁴⁰, tema que líricamente nos comparte un lamento y una resignación frente a la vida. Justamente inicia

36 Museo del Pasillo, Benítez Gómez, Caros Gonzalo. Artículo en la página del Museo del Pasillo en Quito Ecuador, acceso el 6 de Junio del 2021. <https://www.museodelpasillo.ec/benitez-gomez-carlos-gonzalo/>

37 Museo del Pasillo, Valencia Cordova, Luis Alberto. Artículo de la página del Museo del Pasillo en Quito Ecuador, acceso el 6 de Junio del 2021. <https://www.museodelpasillo.ec/valencia-cordova-luis-alberto/>

38 Se sugiere la escucha de *Vasija de Barro* interpretado por el dúo Benitez y Valencia. https://www.youtube.com/watch?v=u44hbHGW06E&t=365s&ab_channel=Gammaldans

39 Se sugiere la escucha de *Desdichas* interpretado por el Dúo Benitez y Valencia. https://www.youtube.com/watch?v=s3k8ZgiaDoA&ab_channel=sabervivirok

40 Se sugiere la escucha del yaraví *Puñales* interpretado por el dúo Benitez y Valencia. https://www.youtube.com/watch?v=ZE7NIP3Kv6o&ab_channel=D%C3%BAoBen%C3%ADtez-Valencia-TopicD%C3%BAoBen%C3%ADtez-Valencia-Topic

lento, únicamente acompañado por una guitarra y un requinto; este último suele tomar la melodía principal cuando la voz se ausenta. En la segunda parte, ya albazo, tenemos la misma instrumentación con una guitarra rítmica y un requinto que toca melodías y arreglos detrás de la voz principal.

El hilo conductor de esta pieza es la interpretación vocal, ya que es la que da continuidad y sentido al tema. Justamente en relación a esta melodía se construye toda la parte A del tema; al pasar a la parte B tenemos otro motivo melódico y otra lírica de resignación que se contrapone a la temática inicial del lamento.

1.4 Intelligent Dance Music

En contraste a la música popular mestiza, ahora hablaremos del IDM, *Intelligent Dance Music*. Sin embargo, utilizaremos el mismo mecanismo; revisaremos el género desde sus características más generales hasta el detalle de dos referentes específicos, en este caso *Aphex Twin* y *Venetian Snares*.

Ahora bien, Javier Blánquez y Omar León nos brindan una definición general del IDM, ellos lo definen como:

(...) la rama más experimental y pensada para “escuchar” de las corrientes surgidas de la cultura *rave*. Se distingue por una programación intrincada de los ritmos y un gusto particular por las melodías evocadoras derivadas del *ambient*.⁴¹

Este género experimental busca explorar la capacidad creativa de las nuevas tecnologías aplicadas a la música, en busca de distanciarse de la estética sonora del EDM comercial (*Electronic Dance Music*). Como lo mencionan los autores citados, es música electrónica pensada para ser escuchada más que bailada, por lo que resalta un desarrollo tímbrico y rítmico diferente a la música electrónica *mainstream*.

El nombre de *Intelligent Dance Music* surge de un lanzamiento que realizó la disquera independiente *Warp*, del Reino Unido en 1992. Este lanzamiento consistió en un compendio de música titulado *Artificial Intelligence*, este justamente era un conjunto de música para “largos viajes, noches tranquilas y amaneceres somnolientos en clubes”.⁴² Lo que de forma

41 Javier Blánquez y Omar León, *Loops 1: Una historia de la música electrónica en el siglo XX*. (España: Penguin Random House, 2018), 667.

42 Javier Blánquez y Omar León, *Loops 1...*, 315.

sensorial ya nos indica el acercamiento que esta música nos propone y la experiencia a la que nos invita.



Imagen 1 portada del álbum *Artificial Intelligence*

Al ser un género experimental elementos estilísticos como la estructura de las piezas, instrumentación, tempo, duración, entre otros varían entre diferentes compositores; aunque podemos señalar que un denominador común es el desarrollo rítmico y tímbrico de las piezas, esto como parte de su influencia del *drum n' bass* ⁴³.

Ahora, en consideración de la magnitud de este aglomerado de música electrónica y en relación con el presente proyecto discográfico plantearemos un análisis de las herramientas utilizadas por *Aphex Twin* y *Venetian Snares*, ambos referentes de IDM para el presente proyecto. Donde, a partir de una selección de trabajos podemos comprender más fácilmente la dirección estética de la propuesta creativa realizada.

1.4.1 Aphex Twin

Richard David James es el compositor y DJ, de origen Irlandés, tras el seudónimo *Aphex Twin*. Este ha sido reconocido como una de las figuras más influyentes en la música electrónica contemporánea. En este apartado revisaremos brevemente las herramientas utilizadas en dos composiciones específicas con la intención de dilucidar la estética que él desarrolla del IDM.

⁴³Anthony Papavassiliou, *Une étude de l'Intelligent Dance Music : analyse du style rythmique d'Aphex Twin*, (Quebec, Université Laval, 2014), pág 1.

Iniciaremos con *Window Licker*⁴⁴ publicado en 2010, este tema utiliza una variedad de timbres, desde voces (cantos, frases habladas, gemidos), bajos sintéticos, efectos especiales, elementos percusivos, *glitches*, entre otros.

En el tema podríamos señalar una dinámica lineal, donde vamos escuchando nuevos elementos que poco a poco se van distorsionando, salvo ciertos momentos como “coros”, donde el compositor nos recuerda el material y lo vuelve desarrollar en otra dirección. Justamente nos interesa destacar el desarrollo tímbrico, a partir del procesamiento mediante cortes, distorsiones y efectos.

Por otro lado, tenemos *To cure a weakling child*⁴⁵, publicado en 1996; donde podemos encontrar un gran desarrollo rítmico de varios timbres resultado de la manipulación de fragmentos de audio. En este tema escuchamos una frase en la voz de un niño, que se repite mientras las sonoridades percusivas se desarrollan rítmicamente alrededor de la idea inicial, este es el elemento que nos interesa señalar.

La pieza sigue una dinámica similar a la anterior, nos presenta un material sonoro y lo va manipulando, en este caso hasta revierte la voz del niño. Posteriormente nos vuelve a mostrar el material original y nos genera un sentido de conclusión al volver regresado al estado original del mismo.

Ahora, en relación a estructuras utilizadas, podemos observar que en piezas como *Finger Bib*⁴⁶ donde se mantiene una estética tímbrica similar durante toda la pieza, se yuxtapone diferentes texturas y ritmos para generar contraste entre espacios de la composición. Así mismo destacar que el trabajo tímbrico resulta de suma importancia en la producción de este artista, por ejemplo, en *14th April*⁴⁷, donde escuchamos un piano con una sonoridad particular, este tiene ruidos, tiene más sonido de los martillos que de las cuerdas de un piano; además de que aparenta ser comprimido y pasado por un emulador de cinta. Justamente la propuesta tímbrica es la que, junto a la melodía sostienen la composición.

44 Se sugiere la escucha de *Window Licker* de Aphex Twin. <https://www.youtube.com/watch?v=FATTzbm78cc>.

45 Se sugiere la escucha de *To cure a weakling child* de Aphex Twin. https://www.youtube.com/watch?v=pugC5qZ_SXU&ab_channel=RevollineumRadio

46 Se sugiere la escucha de *Finger Bib* de Aphex Twin. https://www.youtube.com/watch?v=tAhsS-vkDjg&ab_channel=DaniloLoffreno

47 Se sugiere escuchar *14th April* de Aphex Twin.

1.4.2 Venetian Snares

Por otro lado, tenemos a Aaron Funk, compositor, DJ y productor canadiense tras el seudónimo *Venetian Snares*. En el presente proyecto centraremos nuestro análisis a su álbum *Rossz Csillag Alatt Született* (Nacido bajo una mala estrella), publicado en 2005. En el que contrapone elementos acústicos y electrónicos.

Este trabajo discográfico de *Venetian Snares* tiene la particularidad de explorar rítmicas complejas; todos los temas tienen elementos acústicos que han sido cortados digitalmente. Los cuales se intercalan con *breaks* de batería procesados y acelerados. En este caso, en contraste con *Aphex Twin* podemos señalar un sonido particular de la percusión y batería.

También importante señalar que los instrumentos acústicos como violines, violas, etc interactúan constantemente con la percusión; estos marcan ideas musicales entre las cuales se desarrolla rítmicamente la batería. Esta constante comunicación entre los fragmentos acústicos, la batería y las sonoridades digitales es lo que enriquecen la estética del proyecto.

Su tema *Hajnal*⁴⁸ inicia con violines, piano y metales *chopeados*; el tema se encuentra en un compás de siete cuartos. Después de una introducción de la parte A, pasamos a la parte B, donde se incluye la batería e instrumentos orquestales; pero al volver a la parte A empezamos a escuchar el desarrollo rítmico de la batería que entra a gran velocidad.

Las cuerdas de la parte A se vuelven un *ostinato*, sobre el cual escuchamos todo el desarrollo tímbrico y rítmico. Esta dinámica se mantiene al través de la mayoría del tema. Justamente esto es lo que llama la atención, la batería se vuelve el instrumento principal del tema ya que el eje central del mismo es el desarrollo rítmico. Esta dinámica se mantiene cada vez distorsionando el sonido de la batería.

Por otro lado, debemos también señalar el timbre de la batería, ya que, si bien el redoblante es el tambor más explotado en este desarrollo, el timbre de toda la batería varía, no solo al procesarse, si no por la cantidad de señal directa y reflejada que se escucha. Esto lo podemos escuchar en *Szamar madar*, donde la batería del minuto dos treinta, es menos directa que la del minuto dos cincuenta y tres.

48 Se sugiere la escucha de *Hajnal* de Venetian Snares. https://www.youtube.com/watch?v=FbJ63spk48s&ab_channel=Marginales

Así mismo podemos escuchar procesamiento sobre el instrumento, tanto *chops* como cambios de tono, por ejemplo, en el tema *Kétsarkú Mozgalom*, específicamente a partir del minuto dos con veinticinco.

Cabe resaltar que estas características señaladas corresponden al álbum *Rossz Csillag Alatt Született*, del cual los elementos característicos es el manejo y manipulación de la batería como instrumento y la interpolación de elementos, tanto digitales como acústicos. Justamente la percepción de la espacialidad es de suma importancia en el proyecto analizado, sobre todo en relación a los recursos orquestales que aplica.

Finalmente, para concluir este capítulo y como breve revisión podemos señalar que el presente proyecto yuxtapone dos universos sonoros; siendo estos la música popular mestiza del Ecuador y el *Intelligent Dance Music*. De los cuales se toman elementos compositivos, sonoros y técnicos en la realización de *Hojas Secas*.

Podemos además señalar al concepto de la antropofagia cultural como el mecanismo de conexión entre estos, donde mediante la apropiación y la experimentación se genera un producto nuevo, una propuesta de música electrónica pensada para escuchar de música ecuatoriana.

Capítulo 2

En el presente capítulo expondremos detalladamente el concepto de la propuesta discográfica *Hojas Secas*; ya que simplemente señalarlo como un producto discográfico de cuatro temas donde dialogan diferentes ritmos populares del Ecuador con elementos de música electrónica, es limitarnos a una descripción superficial. Por lo tanto el desarrollo a continuación se centrará en diferentes circunstancias, herramientas y reflexiones que sostienen conceptualmente el presente proyecto.

Como se mencionó anteriormente, este producto discográfico es el resultado de la convergencia de la investigación, la escucha activa, la reflexión y la sensibilidad frente a la música popular ecuatoriana. Donde se plantea una reinterpretación de la misma desde una perspectiva personal. Las circunstancias, que expondremos a continuación, desembocaron en una serie de incógnitas a partir de las cuales se desarrolló el proyecto discográfico *Hojas Secas*.

2.1 Circunstancias:

Partamos de la investigación, el universo de la música popular mestiza contiene una gran cantidad de autores, compositores, temáticas y piezas; muchas de las cuales resaltan por su singularidad, como hemos visto en los antecedentes presentados. Uno de los elementos característicos de las piezas referenciadas es la emotividad y la resignación frente a la vida. Entendiendo a esta como un aglomerado de desdichas y sufrimientos, frente a los cuales se sigue viviendo.

Esta particular disposición a vivir desde el sufrimiento es parte fundamental de la interpretación y composición de los temas. Esta misma emoción podemos señalarla en las siguientes letras de la capishca *Desdichas* y el albazo *Decepción*.

No se como vivo yo ay (*bis*)
Como vivo tan alegre (*bis*)
Que el que vive como yo ay (*bis*)
No sé como no se muere⁴⁹

Tabla 1: Fragmento de la letra del tema *Desdichas*.

49 Fragmento del capishca *Desdichas*, interpretado por el dúo Benitez y Valencia, video en YouTube, acceso el 20 de Junio del 2021. https://www.youtube.com/watch?v=s3k8ZgiaDoA&ab_channel=sabervivirok

o también:

Nada en la vida es gozar (*bis*)

Y esto se llama vivir

Esto se llama vivir.⁵⁰

Tabla 2: Fragmento de la letra del tema *Decepciones*.

Esta emotividad y forma de enfrentar la vida es uno de los factores comunes a partir de los cuales se desarrollan las composiciones presentadas en este EP.

En contraposición a esta emotividad tenemos al *Intelligent Dance Music* con un conjunto de herramientas completamente diferente. Dónde la energía y emoción transmitida se genera a partir de la repetición y el procesamiento tímbrico de las ideas musicales. Como ya lo señalamos anteriormente con nuestros antecedentes el contenedor de la idea musical define la misma. En este caso, la música electrónica nos brinda una amplia gama de herramientas para generar expresividad en la ideas musicales.

Ahora, podemos señalar como estos dos elementos aportan a la presente propuesta. Nos encontramos con las herramientas electrónicas y digitales a disposición para explorar la sensibilidad del autor frente a la música popular mestiza. En otras palabras, explorar la emoción que nos brinda la música popular mestiza a partir de las herramientas del *Intelligent Dance Music*. Estos dos elementos se comunican a partir de la dinámica antropófaga, ya que al pertenecer a dos universos sonoros lejanos entre sí. Así, es la experimentación es el proceso por el que se desarrolla principalmente el presente proyecto.

Ahora, podemos pensar a este EP como el conjunto de cuatro temas, al través de los cuales se replantea la música nacional desde una disposición lúdica a la composición. Con esto nos referimos a un acercamiento lúdico al sufrir para vivir; del mismo modo se plantea la dinámica antropófaga de apropiación en todo el proceso de producción.

Finalmente, antes de exponer el acercamiento al proceso de producción, debemos señalar que estas piezas se han pensado como una recolección de hojas secas de este árbol que es la tradición musical ecuatoriana. Justamente, todas las piezas parten de una sensibilidad sobre los temas tratados; así se ha construido un concepto/narrativa para cada una, estos los expondremos más adelante.

50 Fragmento del albazo *Maicito*, interpretado por Margarita Laso, video en YouTube, acceso el 20 de Junio del 2021. https://www.youtube.com/watch?v=WUNCPBLXkEA&ab_channel=MargaritaLaso

Ahora, también debemos señalar que, si bien estos temas surgen a partir de la tradición popular mestiza, no son precisamente composiciones de ese universo sonoro. Esta propuesta es mejor descrita como un EP de *Intelligent Dance Music* a partir de la tradición musical popular mestiza del Ecuador.

2.2 Procesos creativos:

Es parte fundamental de la dinámica propuesta para este proyecto una disposición a la experimentación, por lo cual se han plantado en todos los procesos creativos el espacio para probar elementos y herramientas nuevas. A continuación revisaremos como se han planteado los diferentes procesos en la producción de este EP.

Cabe resaltar, antes de iniciar, que debido a que el presente proyecto se desarrolló en un contexto de pandemia, los espacios de trabajo fueron múltiples; tanto para grabación, producción, mezcla y masterización. Así, todo el proceso de producción, desde la preproducción a la postproducción se dieron en diferentes espacios, lo que influyó en el planteamiento conceptual y desarrollo del proyecto.

El proceso creativo de este proyecto se ve impulsado por la dinámica antropófaga, ya que este consiste en apropiarse de diversas herramientas de los dos universos sonoros presentados y proponer un resultado de los mismos. Así, tenemos las herramientas señaladas en el capítulo anterior, las mismas que podemos identificar como: los ritmos tradicionales, instrumentación tradicional, instrumentación no tradicional, sonoridades y procesamiento/manipulación de audio.

Así, debemos tener en cuenta que el *Intelligent Dance Music* es un género donde existen cambios constante en el timbre y otras características de la pieza; razón por la cual el uso de efectos y procesos sobre el audio es parte de la composición.⁵¹

Por lo tanto, podemos argumentar que la producción discográfica en la música electrónica, tienden a difuminarse. Con esto nos referimos a qué, debido a las herramientas utilizadas, los procesos de composición edición y mezcla se ven sobrepuestos al usar herramientas similares.

En nuestro caso, la grabación resulta parte de la preproducción, ya que la producción consiste en la creación del material definitivo, proceso que se da *in the box*. Cabe resaltar

51 Dennis DeSantis, *Making Music: 74 Creative Strategies for Electronic Music Producers*. (Berlín: Ableton, 2015), pág. 250.

que, inicialmente los procesamientos realizados en el *IDM* se realizaban en tiempo real de forma electrónica y no digital, sin embargo con las herramientas que nos ofrece este último, podemos manipular y randomizar varias características del audio.⁵² Por lo que se ha considerado este medio el más óptimo para la realización del EP.

Así debemos señalar que la composición, por ejemplo, esta presente de diferentes maneras desde el proceso de preproducción hasta el proceso de producción; esto gracias a que las herramientas compositivas utilizadas abarcan desde la instrumentación hasta los procesos aplicados en mezcla. Del mismo modo, señalar que, este proceso de composición al ser tan extenso, se compone de varias etapas. Las mismas que podríamos entender como “proto” composición (donde delimitamos las herramientas, estructuras y conceptos/ideas base del tema), la composición (donde se se da un desarrollo armónico y melódico, se trabaja a partir de instrumentos tradicionales y virtuales), “post” composición (en esta etapa se manipula el material desarrollado, se plantean efectos y se desarrolla timbricamente y ritmicamente los temas).

Así mismo, debemos señalar que en este proceso conviven dos dinámicas diferentes; la composición mediante medios digitales y la composición de instrumentos acústicos. Se señala esta diferencia, ya que estos dos acercamientos corresponden a grupos diferentes de herramientas y dos métodos diferentes de creación.

Justamente, el proceso de composición considera esta dos dinámicas por lo que podemos señalar dos grupos de herramientas: acústicas y digitales. Esta división plantea la opción de que las herramientas digitales puedan enriquecer o transformar las composiciones acústicas iniciales. En consideración a esto se plantea, desde la preproducción, el espacio para la experimentación en las etapas posteriores del proceso de producción.

De esta forma, cada instrumento tuvo su parte lista para la grabación, sin embargo se mantuvo un espacio donde se solicitó su libre interpretación sobre los temas; ya que además de registrar las interpretaciones deseadas se buscaba generar material para procesar posteriormente. Este material idealmente debía ser ajeno al compositor para poder apropiarse del mismo y manipularlo; una dinámica similar al utilizar librerías de *samples* y *loops*.

En estas condiciones la grabación de material sonoro correspondería al final de la preproducción y la edición se convertiría en el inicio de la producción, ya que, en música

52 Dennis DeSantis, *Making Music: 74 Creative Strategies for Electronic Music Producers*. (Berlín: Ableton, 2015), pág. 252.

electrónica, la producción correspondería a la creación del material final. Así, la siguiente etapa sería la composición desde la edición y la mezcla. Estos se pensaron como espacios donde aún se desarrolla y manipula el material alrededor de la composición inicial.

De esta forma, la etapa de producción consistió en el montaje final de las composiciones, utilizando librerías de *loops* y *samples*, las grabaciones registradas e instrumentos virtuales. Para finalizar este proceso, se desarrollaron dos acercamientos a la mezcla, un creativo y uno correctivo. Así, si bien se desarrollaron al mismo tiempo, se planteó el proceso de postproducción como puramente correctivo. De esta forma, la postproducción incluyó la mezcla correctiva y masterización de las piezas, como procesos técnicos más que creativos.

2.3 Concepto de la propuesta:

El título *Hojas Secas*, se relaciona con el proyecto de dos maneras. Primero, la hoja seca es una metáfora de una tradición musical transformada; cae una hoja de un árbol que en un momento fue verde y formaba parte de una rama junto a otras hojas, parte del follaje. Ahora es café, solitaria y el viento la arrastra a todos lados. Del mismo modo, este proyecto toma fragmentos de esta tradición musical y los arrastra por otros contextos, no presentamos el follaje, si no una interpretación de cuatro hojas sueltas e individuales, una propuesta particular.

Segundo, la sonoridad de la misma. El crujir de una hoja seca es una sonoridad particular que en el día a día puede pasar desapercibida, pero para quien la encuentra y la hace crujir a propósito esta totalmente presente. Así, este proyecto es una propuesta pensada para la escucha atenta.

Ahora, desde este planteamiento de la singularidad de los temas como experimentación sobre la tradición musical mestiza, debemos resaltar que la propuesta y desarrollo de los mismos responde a una sensibilidad propia del compositor frente a las temáticas tratadas en esta tradición. Aún así, también influyen factores externos.

Uno de los factores externos más importantes fue la pandemia del Covid 19; ya que esto implicó un cambio en los espacios anteriormente conocidos por el autor. El hecho de dejar el estudio presencial en la Universidad de las Artes de Guayaquil y el retorno a Quito implicó reencontrarse con dos ciudades completamente diferentes a como eran conocidas. El

revistar estos espacios totalmente transformados generó una sensación de extrañeza y tristeza, donde todo ha cambiado pero uno se siente igual; sensación que se planteo reflejar en las piezas propuestas.

De esta forma, en el presente EP se presentan cuatro temas, cuatro hojas encontradas, que se desarrollan a partir de características de diferentes ritmos tradicionales; estos son: pasillo, yaraví, capishca y danzante. Por lo tanto, estos cuatro temas los podemos entender como la recolección de cuatro hojas secas; donde cada una refleja una situación específica que se rige por su propio concepto, como expondremos mas adelante.

Cabe, sin embargo, señalar que todas las situaciones presentadas tienen un factor común de tristeza y sufrimiento, lo que vemos reflejado en el uso de tonalidades menores con momentos de ambigüedad emocional. Del mismo modo, podemos señalar una división en la instrumentación. Mientras la voz, el piano y la guitarra representan la tradición popular mestiza; los sintetizadores, la batería y otras sonoridades nos remiten al IDM. Generando así un diálogo entre estos instrumentos, diálogo regido por la situación plantada en cada tema.

Ahora, es pertinente aclarar que la dinámica antropófaga de apropiación en el proceso de composición electrónica; ya que los conceptos de las piezas responden a una previa investigación y experimentación con los mismos. Esta misma disposición se mantuvo para los procesos de grabación y mezcla, donde el compositor no es el único que propone, pero es el único que modifica y transforma el material de diferentes fuentes; siendo estas grabaciones, librerías de sonido, la investigación, literatura, etc. como hemos señalado anteriormente.

2.3.1 B-003024: fragmentos de pasillo

Este tema estructuralmente se desarrolla a partir de los rasgos del pasillo ecuatoriano, sin embargo, a diferencia del pasillo tradicional, esta pieza genera contraste entre sus dos segmentos a partir de cambios tímbricos y rítmicos, más no armónicos.

Para la misma y como es común entre pasillos se utilizó un poema de un autor modernista; este fue *Partida de defunción* de Hugo Mayo. Él cuál habla de la muerte de Alejandro, un joven quien mantenía una vida de bohemia, por lo que si bien su muerte entristece a su familia, también representa un alivio ya que este mantenía una vida de la cual la familia se avergonzaba.

Justamente una de las reflexiones sobre esta lectura fue la que impulso el desarrollo del tema; el poema concluye con:

(...)
Luego, encerraron a Alejandro en su nueva habitación,
y le taparon la puerta.
Usaron, para dicha finalidad,
harto ladrillo y doble capa de cemento.
Querían, así los familiares,
evitar que el tahr reiniciara su vida disoluta.⁵³

Tabla 3: Fragmento del poema *Partida de Defunción*

de lo que podemos entender que “murió y le pusieron doble capa de cemento, para que de esa tumba no salga ni el fantasma”. Por lo tanto, el tema es el reflejo del espíritu inquieto de Alejandro, encerrado en su tumba sin poder salir.

El título de la pieza corresponde con la numeración de los nichos en el Cementerio Patrimonial de Guayaquil, justamente la tumba directamente abajo de Medardo Ángel Silva, un ícono del pasillo ya que se usó su poema *El alma en los labios* para el pasillo del mismo título.

2.3.2. Guayas: yaraví sumergido

El concepto de este tema se desarrolla a partir de la estructura del yaraví, este se divide en dos segmentos principales yaraví *lento* y albazo *allegro*. Esta misma yuxtaposición de elementos la encontramos en el río Guayas al verlo manso de lejos, pero si nos acercamos podemos apreciar lo torrencioso que realmente es

Esta relación se planteó desde la narrativa de la pieza; la que trata de un suicido en el mismo río. Esta imagen de saltar al río a su vez es una referencia al albazo *Maicito*, en el que un verso dice:

(...)
Al agua me he de botar
hasta dar con lo profundo. (bis)

⁵³ Fragmento del poema *Partida de Defunción*, autoría de Hugo Mayo. Publicado en *Antología Los decapitados y la vanguardia*, (Quito: Oveja Negra, 1986), pág. 67.

Hasta que el agua me diga
este es el pago del mundo. (bis)⁵⁴

Tabla 4: Fragmento de la letra del tema *Maicito*.

Por lo que, la primera parte la vemos como la superficie del río. Un yaraví de dolor y tristeza; una superficie relativamente mansa del río, la contemplación del suicidio. Mientras que en la parte final, el albazo, busca reflejar un río caudaloso, la acción.

2.3.3 S/N: danzante interrumpido

Esta pieza responde a una experimentación a partir de la estructura y patrón rítmico del danzante. Se determina como danzante interrumpido, ya que se plantea experimentar rítmicamente entre los silencios de su patrón rítmico. Del mismo modo, responde también a la estructura del danzante expuesta en el capítulo uno.

La pieza nos propone un danzante imaginario quien desarrolla una danza triste y lenta que es interceptada por los elementos de percusión. Así utilizamos la estructura tradicional del danzante para generar esta narrativa en la pieza. De este modo, la melodía como el danzante triste de este tema se disputa el protagonismo con la percusión.

Ahora, al ser una experimentación desde las características del danzante esta pieza utiliza los elementos acústicos como la danza del danzante; mientras que los elementos electrónicos y digitales interrumpen esta danza mientras se tornan protagónicos. Esto, como experimentación sobre el proceso de investigación anteriormente desarrollado.

2.3.4 Vida: capishca triste

Esta pieza es el resultado de la experimentación electrónica sobre las características y patrón rítmico del capishca. La misma, busca explorar la idea de “sufrir viviendo”, presente en muchas de las referencias presentadas; que se refiere a que la vida es un conjunto de sufrimientos. La lectura que proponemos es que todo ese dolor es bienvenido por que se convierte en el hecho de vivir.

54 Margarita Lasso *El Maicito*, tema en el álbum *Más bueno que el pan*, lanzado el 2002 por el sello Gallito Verde. Acceso al vídeo en Youtube, el 7 de junio del 2021, https://www.youtube.com/watch?v=WUNCPBLXkEA&ab_channel=MargaritaLaso.

Esta lectura proviene de letras como las anteriormente expuestas, entre estas el *Maicito*, *Desdichas*, *Decepción*, entre otras. De esta forma se plantea la guitarra como instrumento acústico principal que contagia la tristeza al resto de instrumentos presentados.

2.4 Referencias:

A continuación revisaremos las piezas y artistas referentes del proyecto para señalar que elementos de los mismos aporta al desarrollo delimitado por el concepto de cada pieza musical. Por lo tanto, expondremos estas referencias a herramientas utilizadas e ideas desarrolladas en el mismo orden se han presentado los conceptos de los temas.

En el tema *B-003024* se utilizó un poema recitado, esto buscando reflejar una sensación de reflexión; la misma que encontramos en el tema *Disección* de Ortiz. Esta interpretación busca contarnos en tercera persona un hecho, sin embargo demostrar una preocupación sobre el mismo; por lo que al recitar se acentúan ciertas frases que ayudan a transmitir la lectura realizada por el compositor del tema.

Del mismo modo, se utilizó un cambio de tempo, el mismo que escuchamos en *Lagrimas* interpretado por Ortiz. Este cambio de tempo entre el segmento A y B, nos permite generar contraste entre los segmentos, como también transformar la emoción a transmitir. Así, si bien la parte A refleja una tristeza y preocupación, la parte B se transforma en desesperación.

Respecto a el patrón rítmico y acompañamiento del tema se utilizó un acompañamiento tradicional de pasillo; esto debido a que la propuesta conceptual se releja en el procesamiento del audio y la batería como instrumento principal, sobre todo en la sección B. Este uso de la percusión como elemento principal en respuesta de una estructura melódica o armónica proviene de *Venetian Snares*.

Justamente en su tema *Hajnal*, presenta una estructura similar. Es decir, presenta segmentos donde la batería es el instrumento principal y, en contraposición, segmentos donde instrumentos melódicos toman el papel protagónico. Esta estructura nos permite explorar diferentes sensaciones de las mismas melodías o progresiones anteriormente presentadas, que en nuestro caso es:

Ahora, en el tema *Guayas*, se ha tomado la interpretación de Huberto Santacruz para la segunda melodía interpretada por el piano; esta cumple el papel de acompañar a la voz y

generar la sensación de frustración reflejada en la lírica del tema. También en relación a la instrumentación debemos señalar el uso de una variación de acompañamiento del *ostinato* tradicional en la guitarra.

Por otro lado, la interpretación vocal utiliza la interpretación del dúo Benítez y Valencia como referencia. De este modo, escuchamos la voz como elemento principal interpretada de forma similar. Con esta interpretación se busca remitir al yaraví tradicional que posteriormente en el segmento de albazo se ve transformado.

En este tema planteamos una estructura similar al tema *To cure a weakling child*, ya que presentamos la composición, en este caso más cercana a la tradicional para posteriormente manipularla al punto de transformarla completamente.

En el caso de *S/N*, el danzante, utilizamos una percusión mucho más cercana a *Aphex Twin* en *Windowlicker*. Esta, justamente, no se compone únicamente de batería como el caso de *Venetian Snares*, si no de una serie de sonoridades procesadas que generan un timbre mucho más ligero, con menos cuerpo que una batería.

Como habíamos mencionado antes, la estructura corresponde a la de un danzante tradicional, más su instrumentación es completamente diferente. En este caso, la guitarra cumple un papel rítmico, se la interpreta como un tambor que mantiene el patrón rítmico del danzante al través del tema. Esta interpretación es el reflejo del acompañamiento del danzante *Vasija de Barro* interpretada por el dúo Benítez y Valencia.

Finalmente la pieza *Vida*, utiliza una interpretación en la guitarra acústica similar a Bolívar Ortiz y el dúo Benítez y Valencia. La misma la podemos describir como un “llanto” en la guitarra; este es un punteado que utiliza dos voces e interpreta frases cortas dejando un espacio donde resuena el instrumento.

En relación a la estructura, se utiliza la misma dinámica anteriormente señalada al hacer referencia a *Aphex Twin*. Se presenta un motivo melódico, el mismo que se traspasa entre varios instrumentos, como en *Vasija de Barro*, pero estos de naturaleza digital. En este proceso se va desarmando la idea y probando nuevos elementos con diferentes timbres y procesamiento del material inicial.

Capítulo 3

En el presente capítulo se expondrá una memoria del proceso de preproducción del proyecto discográfico *Hojas Secas*. Como se ha mencionado anteriormente, la naturaleza electrónica del mismo, nos obliga a replantear el proceso de producción. Esto, debido a que contamos con diferentes herramientas y diferentes acercamientos a la composición.

De este modo, la etapa de preproducción, presentada a continuación, abarca los procesos de conceptualización, composición, creación de las maquetas, y grabación de material sonoro; esto teniendo en cuenta que se plantea generar y recopilar todo el material a ser manipulado e utilizado en la producción.

3.1 Memoria de Preproducción

Como se menciona en el capítulo anterior, el proceso de preproducción se conformó de procesos investigativos, analíticos, técnicos y creativos. A continuación y, en orden cronológico, desarrollaremos en qué consistieron estas etapas. Cabe recordar, también, que debido a la pandemia del Covid-19 este proyecto se ha desarrollado en una variedad de espacios, lo que implica otro método de planificación y trabajo.

El proceso investigativo se realizó mayormente en la ciudad de Quito; mediante libros, cancioneros y la escucha activa del repertorio nacional. Mediante este proceso se delimito los ritmos a partir de los cuales se desarrolló el EP. Este proceso se conformó de dos momentos principales, una investigación teórica y una creativa.

En relación al proceso teórico de investigación se trabajó a partir de bibliografía que desarrollaba ya un análisis del origen y funcionamiento de los ritmos tradicionales escogidos. Esta investigación se complemento al aplicar la información recopilada al repertorio nacional referente del presente proyecto.

Ahora, el proceso creativo de investigación consistió en interpretar el repertorio anteriormente mencionado. Esto, con el objetivo de comprender la interpretación, la emoción y realizar un primer acercamiento a las posibilidades musicales a partir de los ritmos tradicionales. También debemos señalar que, este proceso de investigación creativo implicó a su vez, breves ensayos musicales, composiciones, escritura y musicalizaciones con el

objetivo de experimentar con las posibilidades musicales y conceptuales del universo sonoro investigado.

Como resultado de este proceso investigativo se levantó la información pertinente en el presente documento, como también se delimitó herramientas e ideas musicales para el proceso de composición de los temas. Una dinámica similar se desarrolló en la investigación sobre el *Intelligent Dance Music*, solo que en este caso consistió en un levantamiento de información, escucha de los referentes señalados y experimentación a partir de la manipulación de material discográfico nacional referente a la tradición popular mestiza.

A partir de este momento, al contar con las herramientas para la composición clasificadas y delimitadas, se desarrolló la primera etapa de la composición. En esta, se pensó realizar la composición desde dos conjuntos de herramientas: acústicas y digitales. Justamente, esta diferenciación de herramientas buscó desembocar en una planificación que permita generar material sonoro para posteriormente ser manipulado.

Por lo tanto, en el proceso de grabación, él mismo que concluye el presente capítulo, se planteó mantener un espacio para la experimentación. Esto, con el objetivo de diversificar el material registrado para posteriormente aportar al desarrollo de los temas.

Así, a partir de las composiciones ya estructuradas se transcribieron las partes de cada instrumento y se coordinó con los respectivos músicos con una semana de anticipación para ensayar las partes. Además de estas partes, se planteó, sobre todo con la batería, instrucciones y *grooves* a practicar, ya que la grabación también buscaría registrar material improvisado para procesar en la etapa de producción. La misma lógica se aplicó para la planificación técnica de la grabación, como veremos más adelante.

Ahora, antes de iniciar el desarrollo de las composiciones debemos señalar que debido a la pandemia del Covid 19, se diversificaron los espacios de trabajo. Específicamente, las grabaciones se realizaron en una diversidad de espacios, por lo que su planificación implicó diferentes flujos de señal como se expondrá más adelante.

3.1.1 Composición

A continuación, revisaremos el proceso de composición de los diferentes temas incluidos en el EP *Hojas Secas*. Dentro de este proceso se expondrán las características musicales de cada tema, señalando como las mismas buscan aportar a los conceptos

planteados en el capítulo anterior. Sin embargo, es pertinente aclarar que, el proceso de composición inicia en esta etapa pero concluirá al finalizar la etapa de producción.

B-003024

Este primer tema del EP se desarrolló a partir de las características del pasillo. Por lo tanto, utiliza un compás de tres cuartos, tonalidad menor y una estructura A B A B. En contraste con el pasillo tradicional el segmento B no modula a una tonalidad mayor, en este se cambia drásticamente el tempo y los timbres para generar contraste en la pieza. Esto, como lo pudimos observar en el pasillo *Lágrimas*, donde existe un cambio de intención y tempo entre segmentos.

| | | | |
|------------|-------------|-------------|-------------|
| A (80 bpm) | B (160 bpm) | A1 (80 bpm) | B (160 bpm) |
|------------|-------------|-------------|-------------|

Tabla 5: Estructura del tema B-003024

Las dos progresiones armónicas utilizadas en este tema son fragmentos y modificaciones de las progresiones comúnmente encontradas en el pasillo. En esta se suele utilizar primer grado menor, quinto menor y cuarto menor, por lo que el tema *B-003024* utiliza:

A: ||: i | vii°:||

B y A1: ||: i | vii° :|| iv | i | V | i | I7| iv | i | V | i ||

Tabla 6: Progresiones armónicas del tema B-003024⁵⁵

En las progresiones del gráfico uno, podemos observar como se utiliza el séptimo grado disminuido en vez del quinto mayor. Al encontrarnos en la tonalidad de A menor, esto se traduce a G#dim reemplazando a E; este cambio genera inestabilidad al no contar con E en el bajo, sin embargo el acorde de G#dim utiliza las mismas notas que E7.

Justamente, se buscaba generar esta inestabilidad para transmitir la angustia del alma de Alejandro al encontrarse en su tumba sin poder salir. Esta alteración de una progresión comúnmente utilizada en el pasillo se planteó desde la experimentación con el repertorio referenciado en la etapa de investigación.

⁵⁵ Progresión transcrita por el autor.

Del mismo se utilizó constantemente Eb como nota de paso, tanto en el segmento A1 como en B. Esta decisión responde al mismo razonamiento, generar tensión y movimiento en la parte instrumental y en el acompañamiento del piano en el segmento B. Así, este tritono (A, Eb) nos permite generar tensión y resolución en ambos segmentos.

Ahora, como hemos señalado en los capítulos anteriores, muchos pasillos utilizan poesía modernista ecuatoriana como material lírico, uno de los casos más populares es el tema *El alma en los labios*. De esta forma, en esta pieza se utilizó un fragmento del poema *Partida de Defunción* de Hugo Mayo. El mismo concluye en:

(...)

Luego, encerraron a Alejandro en su nueva habitación,

y le taparon la perta.

Usaron, para dicha finalidad,

harto ladrillo y doble capa de cemento.

Querían, así los familiares, evitar que el tahúr reiniciara su vida disoluta.⁵⁶

Tabla 7: Fragmento de la letra del tema B-003024

La lectura realizada por el autor, en especial de este fragmento final, es él que plantea el concepto de la pieza, fragmento que se encuentra incluido en los anexos. Así, la búsqueda de inestabilidad, el contraste generado mediante distorsión y el salto de 80 a 160 bpm entre secciones, buscan reflejar el espíritu inquieto de Alejandro que no puede salir de su tumba. Justamente, en estos segmentos B, la batería pasa a ser el instrumento principal, similar a lo observado en el caso de *Venetian Snares* donde los elementos acústicos acompañaban la variación rítmica de la batería.

S/N

Este tema, subtítulo *danzante interrumpido*, utiliza la estructura y patrón rítmico del danzante mencionada en el capítulo anterior. Así, utiliza un compás de seis octavos y se compone de dos segmentos principales, los mismos que se subdividen en dos progresiones armónicas, que a su vez se dividen en dos frases melódicas. En totalidad el tema se compone de intro, A, B, A, B y outro.

⁵⁶ Hugo Mayo, *Partida de Defunción*, poema en la antología “Los decapitados y las vanguardias” (Quito: Oveja Negra, 1986), pág 67.

| | | | | | |
|-------|---|---|---|---|-------|
| Intro | A | B | A | B | Outro |
|-------|---|---|---|---|-------|

Tabla 8: Estructura del tema S/N

En relación a la armonía, se utilizaron dos pares de acordes a una distancia de quintas; estos son Am, Em y Dm, Gm. La progresión armónica del tema busca generar una sensación de movimiento entre diferentes secciones. Así las progresiones por segmentos son:

A: ||: Em | Am :||: Dm | Gm :||

B : ||: Am | Em :||: Dm | Gm:||

Tabla 9: Progresiones armónicas del tema S/N⁵⁷

Estas progresiones, junto a la melodía transcrita en los anexos del presente documento, nos generan una sensación de ondulación al través de la estructura anteriormente planteada. Esta decisión busca generar la sensación de una danza lenta y triste, la misma que dialoga con los elementos percusivos.

Las percusión de este tema se compusieron a partir de fragmentos de *breaks* de batería, los que fueron manipulados para componer a partir de los mismos. Debido a que no se cuenta con los derechos de estos *samples*, se utilizaron como herramienta de composición. Así los sonidos fueron remplazados en la etapa de producción.

En este tema se compuso tres diferentes baterías que interactúan, guiados por la estructura, con los elementos armónicos y melódicos. Justamente, la composición de patrones y redobles de batería, buscó experimentar alrededor del patrón rítmico inicial. Este patrón rítmico es interpretado por la guitarra acústica de forma percusiva, siendo este instrumento la base rítmica y armónica del tema.

Así, si bien la composición de la interpretación de la batería se desarrollo a partir de la manipulación de *breaks*, como es el caso de *Venetian Snares*; se buscó planteo un uso de elementos percusivos y cortes de audio para generar baterías como las referenciadas en el tema *Windowlicker* de *Aphex Twin*. Esta división la podemos observar en el papel de la batería entre segmentos del tema.

⁵⁷ Transcripción realizada por el autor

Guayas

Este tercer tema del EP utiliza las características del yaraví. Así, se compone de dos momentos principales: yaraví y albazo; los cuales tienen su propia estructura y armonía. La pieza en su totalidad se encuentra en la tonalidad de Gm. Esta división del tema, es justamente, la que sostiene el concepto anteriormente expuesto. Además de ser el motivo por el cual expondremos cada segmento específicamente.

| Albazo (50 bpm) | | | | Yaraví (160 bpm) | | | | | | |
|-----------------|---|---|---|------------------|---|---|---|---|---|---|
| Intro | A | B | A | A | B | C | B | C | B | C |

Tabla 10: Estructura del tema *Guayas*.

Dentro de la parte yaraví encontramos una estructura A B A, donde la parte B modula a mayor. Este segmento cantado nos sugiere la contemplación del suicidio frente al río Guayas, esta cantado como un lamento mientras expresa el deseo de sumergirse en el río y desaparecer.

El momento más crudo, donde se habla del posible encuentro del cuerpo, el tema modula a mayor. Esto, busca reflejar el deseo de ser encontrado, pero rápidamente se vuelve a menor, al pedir que el cuerpo se deje en el río. Las progresiones armónicas utilizadas son:

A: ||: Gm | Cm :|| Gm | D ||

B : ||: Eb | Bb :||: Bb | Gm :||

Tabla 11: Progresiones armónicas del tema *Guayas*

La letra correspondiente a estas progresiones es la siguiente, aunque debemos señalar que la letra completa se encuentra en los anexos del presente documento.

A: Bajo el río, yo viviré (x2)

Estoy seguro, no he de volver.

B: Y si mi cuerpo encuentran, por el estero (x2)

Que no me toquen, vivir no quiero (x2)⁵⁸

Tabla 12: Fragmento de la letra del tema *Guayas*

58 Fragmento de la letra del tema *Guayas*, transcrito por el autor.

Para generar una sensación de soledad y tristeza se planteo acompañar a la voz con guitarra acústica todo el tiempo. De esta manera, el bajo, piano, batería y sintetizadores se presentan momentáneamente para generar esta sensación de pulsación, soledad y nerviosismo.

Esta parte inicial del tema *Guayas*, utiliza fuertemente como referencia el tema *Öngyilkos vasárnap* (domingo suicida). El mismo que utiliza una dinámica similar donde se puede escuchar la voz en el centro, una dinámica de pulsación del bajo y batería; además de cuerdas que abren la imagen estéreo.

En contraste, la parte albazo de este tema es instrumental. En esta, existe un cambio de tempo y de timbres; el piano pasa de ser un elemento de acompañamiento a ser el elemento principal. Con el objetivo de reflejar la sensación de un río caudaloso, se sobreponen diferentes voces de un piano acústico con diferentes timbres.

La estructura utilizada en este segmento corresponde a: A B C B C B2 D. Donde interactúan el bajo, la batería y el piano. En este parte albazo de la pieza incrementa el tempo de 50 bpm a 160 bpm este cambio de tempo corresponde a las características señaladas en el capítulo anterior.

En este segmento se utilizan cuatro acordes Eb, Gm, D y F#°. De los cuales, los dos primeros y los dos segundos comparten la mayoría de notas. De esta manera existen movimientos rápidos entre los mismos que se perciben como extensiones de Gm o D.

Así como en el primer segmento del tema, esta segunda parte utiliza como referencia al tema *14th April* de *Aphex Twin* en relación a la construcción de diferentes líneas de piano acústico una sobre otra. Sin embargo, este segmento utiliza una batería bastante dinámica que interactúa constantemente con el bajo sintetizado.

Vida

El último tema de este EP se compuso mayormente de forma digital, por lo que hubo una previa composición breve para guitarra acústica, a partir de la cual se desarrolló el tema posteriormente. Sin embargo, debemos señalar como se planteo este proceso de composición.

Vida utiliza el patrón rítmico del capishca, sin embargo no su estructura. En este caso, la estructura es un reflejo del concepto planteado; este parte de observar la vida como un conjunto de sufrimientos y cambios constantes.

Al buscar reflejar este proceso de cambio, la estructura del tema refleja tres momentos contrastantes, la estructura utilizada corresponde a: A A1 B *break* B A2 C D. Así, podemos observar, que si bien se repiten ciertos momentos, continua el desarrollo de la pieza; además de ciertos *breaks* y momentos de quiebre entre partes.

| | | | | | | | |
|------------|----|---|-------|---|----|---|---|
| A (90 bpm) | A1 | B | break | B | A2 | C | D |
|------------|----|---|-------|---|----|---|---|

Tabla 13: Estructura del tema *Vida*.

La armonía utilizada en el presente tema responde a la relación entre primer grado y quinto. Así, en la tonalidad de Em, utilizamos esta trisada y B. Los bajos al través de la pieza realizan un *ostinato* que desarrolla el patrón rítmico del ritmo, expuesto en el capítulo anterior.

En consideración del concepto planteado, para lograr reflejar esta resignación frente a la vida se utilizó tonalidades menores como timbres opacos. Sin embargo, se planteó utilizar una risa como sonoridad en representación de esta resignación frente a la tristeza. Finalmente, debemos aclarar que el presente tema, debido a su proceso particular de composición, se desarrollará mejor en la etapa de producción.

Así, señalando las herramientas utilizadas, podemos señalar el uso de una dinámica de llamado respuesta entre instrumentos y percusión, como lo habíamos señalado en el caso de *Venetian Snares*; solo que en este tema contamos con mayoría de instrumentos digitales.

Del mismo modo, se plantea una dinámica en la estructura utilizada por *Aphex Twin*, donde presentamos un material inicial y lo vamos transformando. Así, posteriormente lo presentamos de nuevo para recordarlo al oyente y terminamos el tema manipulándolo aún más.

3.1.2 Equipo de trabajo

Si bien, el EP *Hojas Secas* surge de una sensibilidad individual del autor, no se hubiera podido concretar sin el apoyo de un equipo de trabajo, especialmente en el proceso de grabación. A continuación, expondremos la participación de diferentes colegas en el proyecto discográfico, a los mismos los dividiremos en músicos y técnicos según la naturaleza de su participación.

Los músicos cuyas interpretaciones fueron parte de este EP fueron Hjalmar Vinueza, Darío Yumisaca y Paula Ramón, los que interpretaron batería, guitarra y voz respectivamente. Dentro de la planificación de preproducción se coordinó la grabación de un pianista, pero por circunstancias ajenas al proyecto no se pudo realizar el registro del mismo.

La selección de los músicos nombrados respondió a lazos de afinidad como anteriores experiencias de trabajo musical. Yumisaca, es un guitarrista que se ha especializado en la interpretación de ritmos tradicionales, lo que brindó más valor a su participación en el proyecto al poder comunicar fácilmente los acompañamientos y alteraciones de los mismos a interpretar.

El baterista Vinueza, comparte tanto una sensibilidad como experiencia musical con el autor del EP, por lo que se planteó que esta relación brinde valor extra al producto musical. Justamente, el autor y el baterista ya habían experimentado anteriormente con la improvisación en las diferentes métricas utilizadas en las composiciones. Esta sensibilidad, en el caso de la batería, era un elemento primordial ya que, a diferencia de los otros músicos, su parte no se componía únicamente de fragmentos y *grooves* a grabar, si no que se planteó dar la libertad de improvisar sobre los temas para manipular posteriormente esas tomas.

Del mismo modo, el autor ha trabajado anteriormente con la vocalista Ramón, donde la clara comunicación permitió guiar las interpretaciones capturadas. De este modo, podemos señalar como factor común en la selección de los músicos, además de su habilidad, fue la facilidad de comunicación; esto, en consideración de ser un proyecto de naturaleza experimental.

Como apoyo técnico se contó con Daniel Carrasco, Alan Arizaga, los cuales asistieron al proceso de grabación del material sonoro. Así como la relación con los músicos, se buscó exista una buena comunicación con el fin de agilizar los procesos técnicos y generar un espacio adecuado para la interpretación de los músicos. Estos dos colegas asistieron a las sesiones de grabación como apoyo para microfonía. Ambos, capacitados en el manejo de micrófonos y flujo de señal en el estudio B de MZ 14.

3.1.4 Grabación

La grabación en el presente proyecto se enmarca en la etapa de preproducción, ya que corresponde al levantamiento de material para la etapa de producción del EP. Este proceso está compuesto por dos momentos principales: planificación y realización.

Posterior a la composición de temas, fragmentos y delimitación de material a registrar, se realizaron las transcripciones para cada instrumento. Estas consistieron en interpretaciones, acompañamientos y fragmentos. Las transcripciones e instrucciones se entregaron a los músicos confirmados una semana antes de la grabación; se considero oportuno este periodo de tiempo ya que la mayoría de elementos eran simples.

Una vez confirmada la participación se establecieron los horarios de las sesiones de grabación. Así, el planteamiento inicial fue realizar tres sesiones, donde se graba voz, guitarra, batería y piano, respectivamente. Una vez establecidas las fechas se realizó la planificación técnica del registro.

Las grabaciones se distribuyeron en tres sesiones de estudio y dos sesiones en casa. Se coordinó el estudio del MZ 14, para los días 9 y 10 de junio del 2021 (de tres horas cada una), se solicitó el salón de uso múltiple de la Universidad de las Artes para el 11 de junio. En relación a los estudios en casa, se trabajó en la casa del compositor y la casa de la cantante. Todos los flujos de señal están adjuntos en los anexos.

De esta forma, se planteó el proceso de registro de material teniendo en cuenta su manipulación en el proceso de producción. Debido a esta decisión se prefirió grabar todos los instrumentos por separado utilizando las maquetas iniciales como guía. Así mismo, se permitió momentos de improvisación ya que el material propuesto reflejaba una base del material a registrar. Decisión que facilitó la realización de las sesiones de grabación en el contexto de pandemia, por lo que se establecieron normas previas de bioseguridad.

Manzana 14

El flujo de señal del estudio de MZ14 conecta una sala de control y tres salas de registro: A, B y C, las cuales tienen dos, seis y ocho canales respectivamente. Estas señales pasan por un preamplificador según su sala de origen. Así, la sala A y los dos primeros canales de la sala B pasan por un preamplificador *Warm Audio 273*, mientras que los canales de la sala C y los cuatro restantes de la sala B pasan por un *Warm Audio 412*.

Todas estas señales pasan por una interfaz *Orion 32 Gen3*, la cual salía a sus respectivos dieciséis canales de una consola *Yamaha MGPX24*, donde se enviaba el retorno para las diferentes salas de control. Sin embargo, el día de la grabación se informó que solo se contaba con un amplificador de audiofonos, por lo que solo se tenía la posibilidad de utilizar una sala de registro a la vez.

Así, el día 9 de junio, la primera sesión fue planificada para guitarra acústica y voz. Si bien se tenía planificado grabar a sincronía en dos diferentes salas, no fue posible. Por lo que se enfocó la sesión de grabación en la interpretación de la guitarra acústica y se paso el registro de la voz para las sesiones en casas.

Para esta se utilizó la sala A, donde se utilizó un micrófono omnidireccional km183, al mismo se lo ubico apuntando al doceavo traste de la guitarra con un metro y medio de distancia del interprete. Se selecciono este micrófono condensador de membrana pequeña ya que se buscaba capturar un sonido de guitarra claro, más no directo. Se planteo conseguir un sonido con bastantes reflexiones, ya que la guitarra cumpliría un papel de acompañamiento en la mayoría de temas. Cabe resaltar que, para la grabación de *Vida y S/N*, se re configuro su posición, ya que en estos temas realizaba un punteado principal y un acompañamiento rítmico respectivamente. Debido a esto se buscó la claridad en la transiente y cuerpo del instrumento.

Esta configuración de registro buscó reflejar las cualidades tímbricas de las referencias presentadas en el capitulo uno. Así, al ser guitarras de acompañamiento se planteo que las tomas contengan mayor cantidad de reflexiones, razón por la cual se utilizó el tipo de micrófono señalado. Sin embargo, para el tema *Vida*, donde la guitarra es el elemento principal, se reconfiguró el posicionamiento para capturar un timbre claro y brillante, a diferencia de los acompañamientos más opacos y con más reflexiones.

Ahora, el día 10 de junio se realizó la sesión de batería, para esta se utilizó la sala C, donde se encontraba el instrumento. Para esta grabación se utilizó los ocho canales, donde seis se utilizaron para microfónica puntual y los cuatro restantes para capturas de pares estéreo, los *input list* se encuentran en los anexos del presente documento.

La microfónica propuesta planteo capturar de forma puntual el bombo, el redoblante y el hi-hat para poder extraer y manipular estos sonidos individualmente en la etapa de producción. Se utilizó un par de condensadores cardioides membrana grande como par semicoincidente sobre la cabeza del baterista para generar la imagen estéreo del instrumento, mientas que el otro par estéreo fue un AB de micrófonos condensadores membrana pequeña

apuntando en oposición a la batería, de estos se buscaba conseguir un sonido con muchas más reflexiones que el primer par estéreo.

El timbre que se buscó conseguir en el registro de la batería responde a las baterías utilizadas por los referentes de IDM. Debemos aclarar que nuestros referentes utilizan *breaks* ya grabados, por lo que nuestro objetivo fue capturar interpretaciones para manipularlas. En relación al timbre de las mismas se buscó registrar dos alternativas, el par estéreo semicoincidente y el par estéreo AB. Como también se procuró dar más ganancia que nivel de salida en los preamplificadores para conseguir una leve distorsión del circuito.

Ambas sesiones se dieron con normalidad, sin embargo, cabe resaltar la diferencia en la dinámica con la que se condujo la sesión. En la grabación de la guitarra se grabó por fragmentos y secciones de los temas la interpretación, buscando la sonoridad anteriormente expuesta según el tema. Por otro lado, en la grabación de batería, si bien también se utilizó la misma dinámica de fragmentos y segmentos de los temas; se empujó al músico a improvisar sobre la estructura de tema presentada. El objetivo de esta dinámica fue permitir al músico proponer material para ser manipulado, además de generar un espacio donde no existían respuestas equivocadas por lo que la interpretación registrada resultó óptima para la etapa de producción.

Salón de uso múltiple

Esta sesión de registro en el salón de uso múltiple se canceló por un motivo de fuerza mayor. El pianista, que interpretaría las piezas se comunicó con el compositor un día antes para informar que se había lastimado la mano y no podría asistir a la sesión de grabación. Sin embargo, y como parte del proceso de preproducción se presenta la planificación desarrollada para la sesión.

Para esta sesión se solicitó el salón de uso múltiple de la Universidad de las Artes, en este se encuentra un piano acústico, el que se encontraba afinado. Al no ser un estudio de grabación, si no un espacio para eventos, se planteó armar una pequeña configuración móvil para el registro de la sesión.

Este se componía de una computadora, una interfaz Scarlett 6i6, una consola Yamaha MGPX18, un amplificador de audífonos y cuatro micrófonos condensadores. Se proponía utilizar un par semicoincidente en el arpa del piano, un micrófono omnidireccional a dos

metros del piano y un condensador membrana grande cardioide a lado izquierdo del pianista para capturar sonoridades y técnicas extendidas del instrumento, estas con el objetivo de registrar diferentes sonoridades para el proceso de experimentación en la etapa de producción.

Estos cuatro canales ingresarían a la consola, de la que se utilizarían los preamplificadores; posteriormente estas cuatro señales se enviarían a dos salidas estéreo paneadas totalmente a la izquierda y derecha respectivamente. Así, podríamos recibir en la interfaz como señal de línea las cuatro señales independientes y grabarlas aisladas entre si. Frente a la infactibilidad de realizar esta sesión y el cronograma establecido, se optó por utilizar interpretaciones MIDI e instrumentos virtuales para diseñar el sonido del piano acústico.

Estudios en casa

Las grabaciones en casa se realizaron en tres configuraciones diferentes, las mismas contemplaron capturas de guitarra acústica y voces. Las grabaciones de guitarras fueron previas a las sesiones de estudio, las mismas se desarrollaron como parte del proceso de generar las maquetas de los temas. Sin embargo, se utilizaron como material definitivo para la etapa de producción.

Para estas se utilizó un par espaciado a través de una interfaz Tascam H5, la misma se ubico a veinte centímetros del guitarrista y apuntando al doceavo traste del instrumento. Estas tomas buscaban un sonido percutivo de las cuerdas, además que se evitaba capturar reflexiones ya que el espacio de grabación no fue tratado ni acondicionado.

Ahora, la grabación vocal del tema *Guayas*, realizada por Paula Ramón, tuvo lugar en Loja. Para esta se utilizó una interfaz scarlett 2i2 y un micrófono condensador de la misma marca. Esta sesión comprendió dos tomas con indicaciones del compositor, el micrófono se ubico a quince centímetros de la cantante utilizando un anti-pop.

Para la voz de *B-003024* se utilizó un micrófono dinámico, un senheizer e935. Esta grabación tuvo lugar en el mismo espacio que las guitarras iniciales; solo que para esta se utilizó un *MPC Renaissance* como interfaz para la captura de la interpretaciones.

Las interpretaciones de guitarra respondieron a los acompañamientos tradicionales y variaciones de los mismos, sin embargo los registros se realizaron, no solo en consideración

de los timbres referenciales, si no de las herramientas técnicas disponibles. Por ejemplo, las guitarras grabadas en casa posteriormente serían procesadas para ser mucho más opacas y con más señal reflexiva que directa.

Las interpretaciones vocales, por otro lado, se ligan fuertemente a Bolívar “Pollo” Ortíz y el dúo Benítez y Valencia. Esto para los temas *B-003024* y *Guayas* respectivamente. Donde, la interpretación casi recitada de Ortíz, se ve reflejada en el fragmento de poema recitado en *B-003024*. Así también, se buscó reflejar la interpretación emotiva del dúo Benítez y Valencia, en el tema *Guayas*. Sobre todo en relación a la sensación de lamento que este aporta al tema.

Capítulo 4

En el presente capítulo se expondrán los procesos de producción, postproducción y diseño de portada del EP *Hojas Secas*. Como se ha señalado anteriormente, el presente proyecto maneja una estructura particular en el proceso de producción discográfica, en el mismo los procesos de producción y postproducción se encuentran entrelazados debido a la naturaleza electrónica del proyecto.

Por lo tanto, los procesos que componen la producción y postproducción se encuentran sobrepuestos. Sin embargo, y con el fin de facilitar su exposición, los dividiremos entre los procesos creativos y técnicos respectivamente, de este modo en la producción desarrollamos procesos como síntesis, edición y mezcla creativa. Mientras que en la postproducción expondremos los procesos de mezcla correctiva y mastering.

Finalmente, y para concluir este capítulo, revisaremos un proceso paralelo a la postproducción: el diseño de la portada del EP. El mismo se ha desarrollado a partir del concepto propuesto y las referencias marcadas en la etapa de preproducción.

4.1 Memoria de Producción

El *IDM*, como hemos mencionado anteriormente, se caracteriza por una manipulación constante del audio. Así, se plantean dos estrategias principales para acercarse a este género, estas se reflejan en una composición minuciosa y el uso de *plugins* que permitan la manipulación a tiempo real y la randomización de diferentes parámetros.⁵⁹

En nuestro caso, este proceso se realizó *in the box*, el mismo consistió en rearmar las composiciones a partir de las maquetas y el material grabado. Este proceso implicó los dos modos de trabajo, uno de edición y manipulación minuciosa al programar los sonidos, timbres y reverberaciones; y otro, de carácter performático. Este último consistió en el procesamiento y regrabación en tiempo real de diferentes tracks, generalmente utilizando efectos como *glitches*, *stutters*, distorsiones, etc. Por lo que el enfoque tomado responde a ambas estrategias para el diseño y manipulación del audio.

59 Dennis DeSantis, *Making Music: 74 Creative Strategies...*pág. 250.

4.1.1 Flujo de señal DAW

Todo el proceso de producción de los cuatro temas se realizó en *Ableton Live*, donde todas las sesiones partieron de dos grupos iniciales de tracks: “Fuentes”, donde se encontraban las maquetas, ideas pendientes a desarrollar y audio recopilado y “Producción”, donde se volvieron desarrollaron los temas de manera definitiva.

De esta manera, este proceso significó pulir y replantear sonoridades e instrumentos en los diferentes temas anteriormente establecidos a partir del material grabado, librerías utilizadas e instrumentos virtuales. Este proceso se monitoreó desde unos audífonos *PreSonus HD7*, por lo que se utilizó el *plugin Sound ID* de *Sonarworks* como proceso final en la cadena de monitoreo.

Todas las sesiones se trabajaron a 32 *bit depth* y 4100 de *sampling rate*. Esto, debido a las características de la estación de trabajo. Debido a la cantidad de instrumentos virtuales y tracks el desarrollo de este proyecto requería mayor procesamiento del CPU. Del mismo modo, señalar que se utilizó un *MPC Renaissance* como interfaz de audio.

Como veremos a continuación, la agrupación de tracks, varía entre sesiones. Sin embargo, podemos delimitar el modo de trabajo común que se aplicó. Todas las *tracks* en las diferentes sesiones se dividieron por la instrumentación que contenían por ejemplo: pianos, guitarras, voces, percusiones, baterías, etc. Estos grupos se componían de subgrupos, a través de los cuales se procesó individualmente grupos más pequeños de tracks como también para sintetizó ciertos timbres.

Cabe mencionar que para el diseño de *glitches* se utilizó esta diversificación de grupos para *routear* que elementos serían procesados y cuáles no. Esto desde un canal independiente donde se registraba el resultado de la intervención en tiempo real sobre los tracks mencionados.

En el caso de la postproducción se generaron nuevas sesiones donde solo se contenían los diferentes *stems* de audio, de igual manera agrupados por la naturaleza del instrumento. Tanto el mastering como la mezcla correctiva se realizaron en diferentes sesiones.

4.1.2 Herramientas

Además de la *DAW* utilizada este proyecto requirió del uso de una variedad de *plugins*, a continuación expondremos brevemente su elección y función en el proyecto. Cabe

señalar que no incluiremos todos, los utilizados en el *mastering* ni los programas parte del monitoreo como lo son *Sound ID* de *Sonarworks* ni *YouLean LoudnessMeter*.

Para el desarrollo de la producción se utilizó el *plugin The Gentleman*, mediante el cual se diseñó todos los timbres de piano acústico en el EP, el *plugin RetroMachines* y *Massive*, los cuales se utilizaron para sintetizar varios timbres en los diferentes temas como veremos más adelante. En relación a procesamientos de tono, dinámica y especialidad se utilizaron mayormente *stock plugins* de *Aleton Live*; sin embargo en anexos consta una lista de los *plugins* y el uso que se le dio a cada uno.

Para los procesamientos de *glitches*, *stutters* y distorsiones se utilizaron principalmente *plugins* de *Glitchmachine* y *Freakshow Industries*. Este tipo de procesamientos poco convencionales se aplicaron de forma performática. Justamente la función de *Fracture* y *MISHBY* en el presente proyecto, fue distorsionar en tiempo real fragmentos de los temas para incluirlos en el producto final.

De igual manera, una de las herramientas principales para el desarrollo de *Hojas Secas* fue las grabaciones realizadas de batería, guitarra y voz; además del uso de librerías de baterías provenientes del *MPC de AKAI* y *Climate Group*, a través de las cuales se definió el sonido de la batería en todo el EP.

4.1.3 Procesamiento creativo

A continuación expondremos el desarrollo creativo dentro de la producción en los diferentes temas, se plantea revisar los procesos realizados en cada tema para destacar la singularidad de cada uno y reflejar la misma en el razonamiento que implicó reflejar los conceptos anteriormente señalados.

B-003024

Este primer tema del EP es uno de los más apegados a la instrumentación tradicional; el mismo utiliza guitarras, pianos, voz, bajo y batería. El proceso de producción en este tema consistió en editar todas las tomas de guitarra y batería acústica, como también diseñar y procesar los timbres de piano y batería electrónica, estos dos últimos sintéticos.

La edición de las guitarras se enfocó en que caiga a tempo el primer y tercer tiempo del compás, si bien se mantuvo cierta flexibilidad para mantener la interpretación era necesario tener tenerlas a tempo, sobre todo al yuxtaponerlas con baterías sintetizadas.

Debemos señalar que hubo otro tipo de edición en el segmento A1. En este, el piano es el instrumento principal por lo que las imperfecciones rítmicas aportan musicalidad al tema. Del mismo modo, se editaron las baterías del segmento A y A1, las mismas que se armaron a partir de fragmentos grabados en el estudio del MZ14, utilizando fragmentos interpretados con partitura como improvisados.

El diseño del piano acústico se trabajó de dos maneras, la interpretación en MIDI y la programación del timbre. Esta toma fue inicialmente interpretada en un controlador con teclas sensibles, posteriormente se editó la velocidad y tempo de la interpretación manteniendo un rango de flexibilidad en las correcciones. El timbre, por otro lado, se delimitó tanto por el segmento de la pieza como por la intención del teclado, ya que en el *plugin The Gentleman* se controlaba la intensidad de la interpretación, teniendo la posibilidad de incrementar el ataque de la tecla, la resonancia de la cuerda, etc. Así se planteó dos interpretaciones correspondientes a cada segmento del tema.

Era de suma importancia para este tema, evidenciar el contraste entre la sección A y B. Esto se realizó desde la interpretación y edición de los sonidos pero más que nada en la intervención de la batería electrónica en el segmento B. Para esta se utilizó el *plugin MISHBY* de *Freakshow Industries*.

Este fue mapeado al *MPC Renaissance* como controlador, y de forma performática se procesó en tiempo real la batería electrónica. Este proceso se repitió varias veces para posteriormente editar coherentemente las tomas generadas. La intervención que se logra escuchar corresponde al uso de distorsión, de un *stutter* y de un *bit crusher* todos incluidos en la estructura de *MISHBY*.

La producción de este tema se desarrolló mayormente en relación al pasillo *Lágrimas*, sin embargo se planteó utilizar herramientas de distorsión como las señaladas en *Venetian Snares*. Así, se planteó utilizar la emotividad producto del pasillo y la temática tratada pero dirigida a una catarsis reflejada en la energía de las baterías distorsionadas del *IDM*.

S/N

En contraste con el tema anterior, este utiliza muchos más elementos electrónicos. Entre estos, *samples* de batería y sintetizadores, además de la guitarra y el piano. El proceso de diseñar el piano acústico fue similar al del tema anterior. Partió de una interpretación para posteriormente ser editada a la par que se diseñaba el timbre deseado, pero en este caso, este timbre no busca ser orgánico.

El procesamiento de las guitarras consistió en seleccionar las mejores tomas de la interpretación y repetirlas a lo largo de los diferentes segmentos. Este paso es de vital importancia ya que la guitarra se interpreto golpeando suavemente el puente con el pulgar, timbre que lleva la base rítmica del tema.

Para los sintetizadores se utilizó el *plugin RetroMachinek*, el mismo utiliza grabaciones de ondas pregrabadas la cual mediante síntesis sustractiva se llegó a un timbre medioso. Este sintetizador utiliza un tiempo de ataque corto y un tiempo de relajación medio. Así también se aplico un arpegiador a corcheas completamente rectas para conseguir esta sonoridad.

El mismo sintetizador se utilizó para el bajo, solo que en este caso se encuentra en otro registro. Este bajo sintetizado también fue distorsionado con el *Erotation* de *stock* de *Live*. Finalmente se utilizó el *plugin PanCake2* para modular el paneo de este sonido.

Ahora, el proceso más detallado de este tema fue el trabajo sobre las baterías. La composición inicial se había desarrollado al *chopear* varios *samples* de baterías de temas ya publicados, por lo que se armaron las mismas interpretaciones a partir de las librerías de sonido anteriormente mencionadas.

Este proceso implicó la sobre posición de diferentes *samples*, además de su edición (*warpeo, chopeo, etc*). El tema cuenta con tres sonoridades de baterías, las cuales se armaron considerando las imperfecciones rítmicas y dinámicas de la interpretación humana. Sin embargo, no se buscaba generar el sonido de baterías acústicas, si no baterías inorgánicas, comprimidas y un poco distorsionadas.

En este tema se buscó reflejar algunas de las herramientas utilizadas en el tema *Fingerbib* de *Aphex Twin*. Así, todo el tema mantiene un color constante, sobre todo en el uso de los sintetizadores el piano y sus reverberaciones. Mediante el uso de distorsiones y

efectos en estos instrumentos se buscó dar sentido a la estructura presentada ya que desarrolla el mismo motivo melódico.

En las baterías, por otro lado, se busco utilizar diferentes herramientas por segmento. Si bien en las partes A la batería es procesada con un *BeatRepeat*, *plugin* con el que se busco generar repeticiones de fragmentos de la percusión, en la parte B se trabajó rediseñando y componiendo el sonido de la batería mediante edición de *samples*.

El hilo conductor de este tema es el soporte rítmico interpretado por la guitarra, se buscó que este suene como un bombo andino pero con la resonancia del instrumento. Este papel de la guitarra lo podemos ver reflejado en la interpretación de *Vasija de Barro* por el dúo Benítez y Valencia.

Guayas

Como se ha mencionado anteriormente, este tema se divide en dos grandes segmentos con una estructura individual en cada uno. Así también, en la producción se buscó resaltar este contraste. Por lo que, en la parte del yaraví, se buscó generar un espacio reverberante donde se escuche a una voz casi aislada del mundo. Mientras que la parte del albazo, responde mucho más a el desarrollo tímbrico y rítmico del piano, la batería y el bajo.

Así, en la parte inicial se utilizaron tomas de guitarra acústica, tomas de la grabación de batería fiel a la partitura realizada en el MZ14, el piano acústico programado, sintetizadores distorsionados y un bajo modulado. Por otro lado en la sección de albazo se utilizaron unicamente chops de las tomas improvisadas de batería grabadas en el MZ14 y diferentes timbres de piano sobrepuestos entre ellos.

El primer paso fue editar la voz, la batería y la guitarra acústica, esto con el objetivo de generar un *groove* entre estos tres elementos. Así como las ediciones anteriores, se mantuvo un rango flexible para no perder la musicalidad, la excepción fueron el primer, tercer y quinto tiempo del compás, ya que son los acentos del patrón rítmico.

El bajo sintetizado se desarrolló a partir del *plugin Massive*, donde se aplico síntesis sustractiva; se utilizó un ataque y un release medio para permitir se escuche primero el bombo. Este sonido fue distorsionado con el *plugin FuzzPluss*, para posteriormente aplicar nuevamente síntesis sustractiva con el *AutoPan* de *Live* solo que en este caso se modulo la frecuencia de corte del filtro pasa bajos.

De la misma manera, para los sintetizadores del rango medio de frecuencia se utilizó otra configuración del mismo *Massive*. Sin embargo, estos fueron procesados de forma diferente; el primer sintetizador que aparece fue distorsionado con el *bitcrusher* del anteriormente mencionado *MISHBY*. Mientras que en el segundo sintetizador únicamente se eliminaron las frecuencias bajas con un filtro pasa altos.

Estos procesos buscaban presentar una voz solitaria acompañada por la guitarra, mientras que la batería, el bajo y los sintetizadores pulsan como ejerciendo presión, posteriormente también con sirenas. Como se menciono anteriormente, este tema hace referencia a *Öngyilkos vasárnap*, donde se señaló una dinámica similar.

Ahora, el piano fue programado para reflejar una interpretación percutiva del instrumento, por lo que cumple un papel secundario al responder constantemente a la voz principal. Esta interpretación percutiva refleja la interpretación de Huberto Santacruz, esta fue utilizada como mecanismo para generar tensión en relación a la temática tratada por la letra del tema.

Las diferentes capas de piano en la segunda parte del tema y en contraste con la parte de yaraví, ocupan diferentes octavas y tienen diferentes timbres, sobre todo las octavas superiores que se programaron mucho mas resonantes. Así mismo, mediante ecualización, se diversificaron estos timbres al través del desarrollo de este segmento.

Vida

Este, el tema final del EP, es el que más utiliza instrumentos virtuales y el que menos instrumentos acústicos tiene. Este únicamente lleva la un punteado de guitarra acústica y fragmentos de la batería acústica grabada en MZ14; el resto son baterías de librerías, instrumentos virtuales o generadores de *glitches*.

El primer paso en la producción de este tema fue la edición de las guitarras acústicas, ya que solo se utilizó un fragmento de lo inicialmente compuesto en partitura. En este proceso se encontró un fragmento de risa del guitarrista, que se *chopeo* para ser utilizado como elemento principal del tema.

Tanto la edición e baterías acústicas como de la guitarra partió de fragmentos anteriormente compuestos pero bajo la primicia de generar nuevo material. A su vez, se realizó limpieza de ruidos en los diferentes tracks, sobre todo se busco evitar el sonido del

guitarrista moviendo los dedos sobre la cuerda; esto ya que al ser la pieza menos acústica se buscaba borrar el rastro de su origen orgánico.

Ahora, en relación a los instrumentos virtuales se utilizaron algunos *plugins* como *Carbon2*, *Massive*, *Gentelman* y *RetroMachines*, los mismos se utilizaron para sintetizar y diseñar los sonidos de bajos, pads y pianos. Esta variedad de instrumentos se utilizó agrupados en diferentes secciones del tema.

Por ejemplo, en la parte A se utilizó *Carbon 2* y *RetroMachine* para complejizar el timbre de la guitarra y agregar frecuencias bajas. Así, tenemos una onda senoidal a la que aplicamos síntesis sustractiva y modulación de su frecuencia para doblar la guitarra. Y, en el caso del bajo, un sonido ataque percutivo que actúa como bajo en relación a la melodía de la guitarra acústica. Todos estos sonidos sintetizados se diseñaron en relación a las características timbricas de los referentes señalados en el capítulo uno.

Ahora, el segmento B del tema no incluye la guitarra. En este segmento la percusión es el elemento principal como veremos más adelante. En relación a los sintetizadores utilizados tanto en este segmento como el C, podemos señalar la programación de un piano y una línea de bajo que interpretan el patrón rítmico del capishca; además de un *pad* que se desliza entre las notas raíz de los acordes arpegiados. El objetivo de estos era generar un elemento de acompañamiento para la percusión, así como pudimos observar al referirnos a *Venetian Snares* en el capítulo uno.

Tanto el piano como la línea de bajo fueron pensadas para funcionar como un timbre en conjunto, por otro lado el *pad* busca ocupar las frecuencias medias altas. En consecuencia se realizó un proceso de ecualización para diseñar el timbre del bajo/piano y el *pad*.

Finalmente, en este tema se utilizaron baterías sintéticas y pregrabadas de diferentes librerías de sonidos. Al trabajar con audios ya trabajados el proceso no solo fue editarlas y ecualizarlas para conseguir el timbre deseado, si no también su elección para facilitar los siguientes procesos.

Estas baterías fueron procesadas de varias maneras, por ejemplo, cortadas, estiradas, revertidas, etc. Además de distorsionarlas en tiempo real, como se expuso anteriormente en el primer tema con el *plugin MISHBY*. Por lo tanto el trabajo en este proceso de producción fue tanto detallado de pulir y seleccionar los sonidos y como se relacionan; además del factor

performático que posteriormente se edita en el tema. Justamente, buscando reflejar la complejidad rítmica que podemos encontrar en los dos referentes del *IDM* planteados.

4.2 Memoria de Postproducción

En contraste con este proceso de producción y mezcla creativa, tenemos la postproducción; esta se compone de mezcla correctiva y mastering. Justamente la postproducción esta enfocada más en aspectos técnicos resguardando las decisiones creativas de la producción.

Ahora, el proceso de mezcla correctiva se desarrollo de forma paralela a la mezcla creativa, sin embargo se han agrupado los procesos realizados en estas dos categorías para facilitar su exposición. Debido a la naturaleza electrónica y experimental del presente proyecto los procesos realizados son sumamente específicos por lo nuevamente se procura exponer los más importantes de cada tema.

También debemos señalar que el proceso de mastering se limita a cumplir requerimientos técnicos sobre el trabajo creativo anteriormente desarrollado; por lo que su exposición se centrará en los objetivos que se plantea y los mecanismos para lograrlos sin perjudicar las decisiones tomadas en la producción.

4.2.2 Mezcla Correctiva

Así como se presento el proceso de producción se presentara la mezcla correctiva, en este se describan los procesos específicos de cada tema. Esto, debido a que corresponden a necesidades particulares de la sonoridad que se buscó conseguir.

De todas formas, debemos señalar ciertos problemas que se planteo resolver en todos los temas. Estos son, enmascaramiento, dinámica, balance tonal e imagen estéreo, a continuación describiremos los procesos que se utilizaron para desarrollar las mezclas finales.

B-003024

Debido a que el presente tema utiliza guitarras, bajo y piano, tenemos un rango de frecuencias sumamente ocupado, por lo que uno de los procesos principales de mezcla correctiva fue la limpieza de esta rango de frecuencias. De este modo, las dos guitarras presentes en todo el tema se paneraon levemente a izquierda y derecha. Para evitar el

enmascaramiento se ecualizó ambas de tal manera que en la izquierda resalta el movimiento del bajo y en la derecha el acorde punteado.

Por otro lado, el procesamiento de baterías implicó dos procesos separados. En la batería acústica fue comprimida para reducir el nivel de las transientes. Esto debido a que se buscaba un timbre con menos sonido directo para estos segmentos del tema. En contraste la batería en la parte B del tema, que fue distorsionada en el proceso creativo, fue ecualizada con el fin de aclarar el timbre de los *glitches* generados.

Todas las decisiones fueron dirigidas a resaltar el contraste entre los dos segmentos del tema, ya que se buscaba generar un espacio claro para la parte A y un espacio más oscuro y distorsionado para la parte B. Esto además de establecer una jerarquía de importancia de cada elemento en la mezcla, donde el piano y la voz son primordiales en el inicio del tema, pero en el segundo momento la batería es a donde se debe dirigir la atención.

Por otro lado, la interpretación vocal fue comprimida para mantener un volumen constante, como también ecualizada para mantenerse frente al resto de instrumentos. Consecuente a las circunstancias donde se grabó se aplicó un *gate* y un *deesser* al inicio y final de su cadena para corregir silibancias y ruidos no deseados.

El objetivo general fue conseguir claridad en la instrumentación y espacialidad en las diferentes secciones. Así, en los segmentos A, nos encontramos con espacio mucho más orgánico, mientras que en la parte B la batería pasa al frente y los instrumentos acústicos dialogan con la misma, como el ejemplo presentado de *Venetian Snares* en el capítulo uno.

S/N

Como revisamos anteriormente, el hilo conductor de este tema es el patrón rítmico interpretado por la guitarra acústica. Sin embargo, al ser tocada como tambor se comprimieron los ataques de las mismas para resaltar su cuerpo. Esto también implicó un detallado trabajo de ecualización en las frecuencias graves, ya que en este se encuentran las resonancias de la guitarra que se pretendía destacar.

Ahora, el piano y los sintetizadores se comprimieron y ecualizaron con el objetivo de ubicarlos al frente de la mezcla, además de pulir las reverberaciones y variaciones de timbre de cada uno; ya que estas contrastan con las baterías.

En relación con el procesamiento de las baterías armadas, se buscó mediante el retraso de mili segundos en la señal generar un *groove* de las mismas. A su vez fueron ecualizadas y comprimidas individualmente para conseguir los timbres deseados y en conjunto para que se perciban como un solo instrumento. También se planteó generar contraste entre segmentos del tema a través de los timbres de los instrumentos por sección.

En el caso de las baterías podemos diferenciar entre la batería C, que es la más comprimida y distorsionada, la misma que busca tener un papel protagónico. Al contrario, las baterías A y B, aunque siguen estando altamente procesadas buscan un timbre más discreto como acompañamiento de la pieza.

En este tema fue principal lograr la claridad de los elementos principales del tema, ya que, como en las referencias plantadas, la relación entre los diferentes timbres y su desarrollo es la característica principal a reflejar en la mezcla.

Guayas

En el caso de este tema, donde existen dos segmentos grandes, se estableció como objetivo común conseguir una homogeneidad en el color de la pieza, y como objetivos específicos de cada tema generar una sensación de aislamiento y desahogo en el yaraví y albazo respectivamente.

La propuesta realizada para generar esta sensación de aislamiento consistió en generar un espacio reverberante; donde se perciba la voz escondida y el resto de instrumentación firme delante de la misma. Este espacio se construyó a partir de una de las referencias del presente proyecto, específicamente del tema *Öngyilkos vasárnap* de *Venetian Snares*.

Ahora, al distribuir la imagen estéreo se comprimió los sintetizadores paneados a izquierda y derecha, como también el bajo para destacar la transiente de cada uno. La batería se comprimió y ecualizó con el objetivo de que no tape a la voz, sin embargo se ubica frente a la misma.

En relación a la voz, al ser grabada en un *homestudio*, se aplicó una compuerta al inicio del procesamiento. Así mismo se comprimió para mantener una dinámica constante de la voz, además de ecualizarla para que se escuche alejada en contraste con los instrumentos.

Se aplicó reverberación a los elementos según la percepción que se buscaba generar; así tenemos los sintetizadores lejanos que empujan la voz al frente, pero esta se esconde detrás del sintetizador de bajo y la batería.

Ahora, en la segunda parte del tema, donde buscamos una sensación de desahogo se distorsionó y comprimió la batería para que tenga más cuerpo. El bajo fue comprimido paralelamente con el bombo, así se generó una dinámica de fluctuación del mismo.

En contraste al timbre de la batería y el bajo, se planteó ecualizar las diferentes tomas de piano y procesarlas con mucha más reverberación que la batería. Similar al piano en *S/N*, no se buscaba un timbre orgánico, por esa razón se procesó estas tomas para destacar las resonancias y reverberación generada por el *plugin Gentelman*.

Vida

La selección de timbres para este tema implicó solucionar problemas de enmascaramiento en las frecuencias bajas y medias bajas. Justamente al contar con una amplia variedad de percusión, de sintetizadores y bajos, el enmascaramiento fue el principal problema a corregir.

Sin embargo, también hay que señalar la especialidad y carácter tímbrico que se desarrolló por sección. Esto implicó un proceso de ecualización para diferenciar los segmentos del tema.

Las guitarras como elemento principal del tema, fueron comprimidas y ecualizadas para que se estén presentes y claras a lo largo de los segmentos A. Por otro lado, en los segmentos B y C, donde la percusión toma el papel protagónico se hizo un trabajo detallado de ecualización y edición mediante el cual se consiguió el timbre adecuado de las mismas frente a la batería.

Al haber realizado la producción a partir de baterías sintetizadas y librerías pregrabadas el proceso correctivo se enfocó en evitar enmascaramientos y homogeneidad en la percusión en los diferentes segmentos del tema, para que se perciba como un instrumento de varios sonidos y no sonoridades aisladas. .

4.2.3 Mastering

El proceso de mastering no solo apuntó a cumplir las características técnicas para difundir el EP en la plataforma de *streaming Spotify*, si no, también conservar las características sonoras logradas en el proceso anterior además de conseguir una homogeneidad en el color y características sonoras del EP *Hojas Secas*.

Respecto a las características técnicas, se planteó un producto final en formato wav, a 4100 *sampling rate*, 16 *bit depth* y con un *loudness* de -14 LUFS. Así mismo, se planteó mantener el ancho de imagen adecuado, el balance tonal y las variaciones de dinámica en los temas. Estas características responden a las sugeridas por *Spotify*, así se busca conseguir transparencia en el servicio de streaming.⁶⁰

Las herramientas principales utilizadas para llevar a cabo este proceso fueron el *plugin YouLean Loudness Meter 2, Limiter N6* y equalizadores paramétricos del *stock* de *Ableton Live*. Estas herramientas permitieron monitorear los picos y niveles RMS y LUFS de los temas, llevar al nivel deseado las mezclas trabajadas y corregir el balance tonal y dar coherencia a los temas como conjunto, respectivamente.

Cabe resaltar consideraciones específicas que se tomaron en cuenta en el proceso de cada tema. Por ejemplo, tanto en *B-003024* como en *Guayas* se necesitaba mantener la diferencia de dinámica entre los dos segmentos principales. Del mismo modo, en los temas *S/N* y *Vida* se consideró necesario ampliar la imagen estéreo, ya que el uso de la misma juega un papel importante en la mezcla.

4.3 Portada, contraportada y diseño

Este trabajo de diseño fue desarrollado por el autor del proyecto, en esta portada se busca reflejar tanto el concepto como la cualidad sonora del EP. Cabe resaltar que se utilizó una referencia al disco *Rossz Csillag Alatt Született*, de *Venetian Snares* anteriormente mencionado en el capítulo uno.

En la portada del álbum de *Venetian Snares* podemos observar un grupo de palomas volando sobre un fondo crema; a lado izquierda superior vemos en letras blancas el nombre del artista y el título del proyecto. Este fue el ejemplo a partir del cual se desarrolló la portada del EP *Hojas Secas*.

60 Spotify for Artists, *Loudness normalization*. Artículo en la página web de *Spotify*, acceso el 10 de agosto del 2021. <https://artists.spotify.com/help/article/loudness-normalization>



Imagen 2, portada de *Rossz Csillag Alatt Született*, de *Venetian Snares*, tomada de Discogs.com

Desde un inicio se planteo enfocarse en proponer texturas más que elementos figurativos, sin embargo si se incluyó la silueta de flores secas. La textura principal corresponde a una foto tomada por el autor, en la misma solo se observan diversas luces entre cafés y blancas. Este tipo de fotografía se consiguió al dejar abierto el obturador de la cámara por varios segundos, lo que provoca que la fotografía capture el movimiento de las luces.

Se utilizó esta textura, ya que se asemeja al proceso de investigación y producción del presente EP. Así como se necesita mantener el obturador abierto para capturar estas luces, se necesitó mantener abierta la escucha en el proceso de producción para desarrollarlo a partir del concepto de antropofagia cultural.

Esto nos dio como resultado esta portada, la misma que tiene la foto de las luces editada como base, la silueta traslucida de una rama con flores secas y el título en la parte superior izquierda en cursiva. Del mismo modo en la parte inferior izquierda se encuentra el pseudónimo del artista: [xo:än], que es la pronunciación del nombre Juan, pero con una O en vez de U (Joan).

Se busco también, reflejar la calidad sonora del EP. Justamente, se planteo el uso de los colores tierra y las luces caóticas como referencia al título del proyecto y como acercamiento al proceso experimental de música electrónica. De este modo, quedó reflejada la naturaleza experimental del proyecto.

De este modo contamos con una portada y contraportada donde observamos el nombre del proyecto, el autor; y el nombre de los temas, su duración, y los créditos en cada cara respectivamente.



Imagen 3, portada del EP *Hojas Secas* de [xo:än].

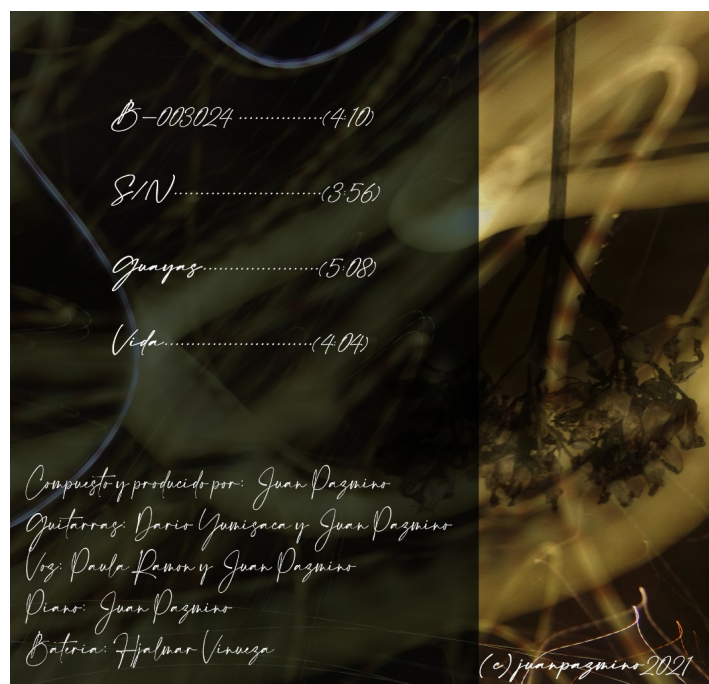


Imagen 4, contraportada del EP *Hojas Secas* de [xo:än].

Conclusión y evaluación

Para concluir con el presente proyecto interdisciplinario se realizará una evaluación respecto a los objetivos presentados en la introducción de este documento. El objetivo general, en el proyecto discográfico *Hojas Secas*, fue producir este EP de *Intelligent Dance Music*. Este proceso desembocó de forma positiva en el material presentado, ya que en el mismo, dialogan elementos de la tradición de música popular y el *IDM*.

Así mismo, se logró identificar a través de la investigación las características musicales de los diferentes ritmos trabajados. Este resultado se ve reflejado en el capítulo uno del presente texto, donde se asienta la investigación realizada frente a este fragmento de la música popular ecuatoriana.

De la misma manera, se realizó la composición de cuatro temas inéditos a partir de los diferentes ritmos trabajados; esto demuestra un resultado positivo en el siguiente objetivo. Este fue componer cuatro temas, donde las características musicales de la música popular y el *IDM* interactúan constantemente.

El desarrollo del proyecto *Hojas Secas* implicó el uso creativo y técnico de diferentes herramientas de la música electrónica y la producción musical, lo que refleja un resultado positivo en nuestro penúltimo objetivo. El mismo apunta a la aplicación de las mismas en el proceso de producción, proceso que se desarrolló en tres partes: preproducción, producción, postproducción.

Finalmente y en relación a nuestro último objetivo, podemos evidenciar en la memoria del presente documento la dinámica antropofaga a través de la cual se procuró llevar el proceso de producción del EP. Este objetivo también tuvo un resultado positivo al planificar en la realización del proyecto espacios para la experimentación, apropiación y reinterpretación; procesos que sucedieron de forma teórica, como práctica en el presente proyecto.

Por lo tanto podemos concluir un resultado positivo del EP *Hojas Secas*, al través del cual se logró reflejar la sensibilidad del autor en relación a la música nacional, como también ofrecer una reinterpretación particular de los ritmos nacionales, lo que busca aportar a la diversificación de la música ecuatoriana.

Recomendaciones

Para finalizar el presente documento se propone exponer una serie de reflexiones y recomendaciones para el desarrollo de proyectos similares. Así, la primera recomendación se dirige a la planificación de proyectos con un componente experimental, ya que es necesario establecer el tiempo, así como las cualidades esperadas en el resultado de la experimentación.

Esto, ya que no se cuenta con un tiempo indefinido; y aunque no se contara con un tiempo límite, el establecer uno es una herramienta útil para agilizar los procesos sobre los cuales se plantea llevar la experimentación.

Ahora, en relación a el uso de librerías de baterías para la composición en compases diferentes a cuatro cuartos, se debe señalar que implica un trabajo más extenso. Ya que, o se grave *grooves* o se use *samples*, existe un proceso de composición de las células y bases rítmicas previo a la manipulación del material.

Esto implica un doble trabajo, donde la sugerencia es separara ambos procesos temporalmente. Como parte de la experiencia en este proyecto discográfico, se llegó a la conclusión de que el resultado de la manipulación de un audio resulta más interesante cuando se lo interviene como una idea ajena.

Finalmente, señalar a modo de recomendación, la línea de investigación donde pretende enmarcarse este proyecto; esta es el uso del sonido grabado como instrumento. Este implica el procesamiento creativo del audio como mecanismo para generar emotividad y expresión. Aunque el presente proyecto busca experimentar las posibilidades de este trato al sonido grabado, llaman la atención las siguientes reflexiones.

Si consideramos las citas de Mark Ronson y Pierre Schaeffer expuestas en el capítulo uno. Donde Ronson señala el *sampling* como una forma de incluirse en la narrativa de una canción, lo que implica una recontextualización del tema. Lo que enriquece las posibilidades narrativas de un nuevo producto que reinterprete el tema *sampleado*, que aporta sonoridad, contexto y emoción.

Finalmente, Schaeffer señala a la idea musical como prisionera de su contenedor, por lo que, la manipulación del audio nos ofrece cambiar la percepción sobre la misma idea musical. Esto también lo podemos pensar en relación al *sampling* o la interpolación de música.

Referencias:

- Alvarado Idrovo, Eduardo Ismael. *Composición de dos temas en los géneros ecuatorianos Yumbo y Danzante, a partir del análisis y aplicación de los recursos musicales de la armonía modal y la música nacional*. Tesis de grado. Guayaquil: Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, 2017.
- Blánquez y León, Javier y Omar. *Loops 1: Una historia de la música electrónica en el siglo XX*. España: Penguin Random House, 2018
- DeSantis, Dennis *Making Music: 74 Creative Strategies for Electronic Music Producers*. Berlín: Ableton, 2015.
- Mahuad Wittmer, Santiago Tufik. *Composición de una obra de tres partes en base al análisis del yaraví instrumental "Tristes Alegrías" del compositor ecuatoriano Corsino Durán Carrión*. Tesis de grado. Quito: Universidad de las Américas, 2019.
- Medellín, Iván. "Conoce a Polibio Mayorga: El maestro perdido de la tropicalia ecuatoriana" artículo en la revista digital VICE. Publicado el 13 de junio del 2016. <https://www.vice.com/es/article/qb9397/polibio-mayorga-tropicalia-ecuatoriana-noisey-1306>
- Mullo Sandoval, Juan. *Música Patrimonial del Ecuador*. Quito: Cartografía de la Memoria, 2009.
- Museo del Pasillo, *Benítez Gómez, Caros Gonzalo*. Artículo en la página del Museo del Pasillo en Quito Ecuador, acceso el 6 de Junio del 2021. <https://www.museodelpasillo.ec/benitez-gomez-carlos-gonzalo/>
- Museo del Pasillo, *Ortiz Freire Bolivar Eloy*, nota en la página web del Museo del Pasillo en Quito, Ecuador. Acceso el 6 de Junio del 2021. <https://www.museodelpasillo.ec/ortiz-freire-bolivar-eloy/>
- Museo del Pasillo, *Santacruz Carrera Jose Huberto*. Página web del Museo del Pasillo en Quito Ecuador. Acceso el 7 de Junio del 2021. <https://www.museodelpasillo.ec/santacruz-carrera-jose-huberto-2/>
- Museo del Pasillo, *Valencia Cordova, Luis Alberto*. Artículo de la página del Museo del Pasillo en Quito Ecuador, acceso el 6 de Junio del 2021. <https://www.museodelpasillo.ec/valencia-cordova-luis-alberto/>
- Nitschack, Horst. *Antropofagia Cultural y Tecnología*. Talca: Universidad de Talca, 2016) Edición en PDF. acceso el 15 de febrero del 2021, https://scielo.conicyt.cl/pdf/universum/v31n2/art_10.pdf
- Papavassiliou, Anthony *Une étude de l'Intelligent Dance Music: analyse du style rythmique d'Aphex Twin*, Quebec, Université Laval, 2014.
- Rodriguez Pazmiño, Luis Dimitrov. *Composición de cinco obras musicales en base a la investigación y análisis de canciones populares criollas ecuatorianas pertenecientes a la discografía del dúo Benítez y Valencia*. Tesis de grado. Quito: Universidad de las Américas, 2016.
- Ronson, Mark. "How sampling transformed music". Charla de TedX dada en 2014, video en YouTube, acceso el 23 de Junio del 2021, https://www.youtube.com/watch?v=H3TF-hI7zKc&ab_channel=TED, traducción del autor.
- Schaeffer, Pierre. *Tratado de Objetos Musicales*. Madrid: Alianza Editorial, 1966.

Fundación Juan March, *Tropicalía Ritmos de Brasil*. Folleto del concierto Tropicalia Ritmos de Brasil 2018. Edición PDF, acceso el 29 de Mayo del 2021. https://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/15_34826.pdf?V=148448069

Spotify for Artists, *Loudness normalization*. Artículo en la página web de *Spotify*, acceso el 10 de agosto del 2021. <https://artists.spotify.com/help/article/loudness-normalization>

Uribe Larrota, Luisa Fernanda. “Los insurgentes que cuestionan el poder colonial de la música electrónica” artículo en la revista digital *Cartel Urbano*, publicado el 12 de Junio del 2020. Acceso el 31 de Marzo del 2021. <https://cartelurbano.com/creadorescriollos/los-insurgentes-que-cuestionan-el-poder-colonial-en-la-musica-electronica>.

Discografía:

- Aphex Twin, *Drukqs*, sello Warp Records, lanzado el 22 de octubre del 2001, Reino Unido.
- Aphex Twin, *Richard D. James Album*, sello Warp Records, lanzado el 4 de noviembre de 1996. Reino Unido.
- Aphex Twin, *Windowlicker*, sello Warp Records, single lanzado el 22 de marzo del 1999. Reino Unido.
- Dúo Benítez y Valencia con Luis Aníbal Granja y su Conjunto, *Nostalgias y Recuerdos*. Sello Granja, lanzado en 1982. Ecuador.
- Dúo Benítez y Valencia, *Alma de mi Tierra*. Sello Granja, lanzado en 1967. Ecuador.
- Bolívar Pollo Ortiz, *Oye Mujer...*, sello ONIX, lanzado en 1974, Ecuador.
- Huberto Santacruz, *Serie Ecuatorianísimo vol. 8*. Sello ONIX, lanzado en 1975, Ecuador.
- Orti, Mayorga y Chiri, Francisco, Polibio y Pepe. *La Farra es Aquí*, sello Rondador, lanzado en 1974, Ecuador.
- Varios Artistas, *Artificial Intelligence*. sello *Warp Records*, lanzado en 1992, Gran Bretaña.
- Venetian Snares, *Rossz Csillag Alatt Született*, sello Planet Mu, lanzado el 14 de marzo del 2005, Reino Unido.

Anexos

Input List Estudio MZ 14 sesión Guitarra (Sala A)

| Canal | Micrófono | Instrumento | Pedestal | Comentario |
|-------|--|--|----------|---|
| 1 | KM 183 (omnidireccional, condensador, membrana pequeña) | Guitarra acústica (tema <i>B-003024</i>) | largo | Ubicado a un metro, apuntando al doceavo traste. |
| 2 | KM 183 (omnidireccional, condensador, membrana pequeña) | Guitarra acústica (tema <i>Vida y S/N</i>) | largo | Ubicado a 30 cm apuntando la caja de resonancia del instrumento |

Input List Estudio MZ 14 Sesión Batería (Sala C)

| Canal | Micrófono | Instrumento | Pedestal | Comentario |
|-------|---|-------------------|----------|--|
| 1 | E902 (dinámico) | Bombo | pequeño | Ubicado fuera del bombo, el mismo que donde se cubrió para evitar resuene demasiado. |
| 2 | RE20 (dinámico) | Redoblante Arriba | largo | Apuntando a el borde del redoblante, el mismo que fue cubierto con una camiseta y una billetera. |
| 3 | SM57 (dinámico) | Redoblante Abajo | largo | Apuntando a la cadena del instrumento. |
| 4 | KM 184 (condensador, cardioide, membrana pequeña) | Hi-hat | largo | Ubicado sobre el instrumento y apuntando al borde exterior del mismo. |
| 5 | AKG 414 (condensador, membrana grande, modo cardioide) | OHL | largo | Ubicado detrás de la cabeza del músico, pensado en tener ambos micrófonos a la misma distancia del redoblante. |
| 6 | AKG 414 (condensador, membrana grande, modo cardioide) | OHR | largo | Ubicado detrás de la cabeza del músico, pensado en tener ambos micrófonos a la misma distancia del redoblante. |
| 7 | KM183 (condensador, omnidireccional, membrana pequeña) | AB L | largo | Ubicado por lo menos a dos metros del instrumento. Los dos micrófonos cercanos, se busco menos sonido directo. |
| 8 | KM183 (condensador, omnidireccional, membrana pequeña) | AB R | largo | Ubicado por lo menos a dos metros del instrumento. Los dos micrófonos cercanos, se busco menos sonido directo. |

Input List sesiones en casa

| Ubicación | Interfaz | Micrófono | Instrumento | Comentario |
|-----------|-----------------|--|---|---|
| Loja | Scarlett 2i2 | Micrófono incluido con la interfaz (condensador cardioide, membrana grande) | Voz de Paula Ramón (en el tema <i>Guayas</i>) | Grabado con pedestal a quince centímetros de la cantante, con antipop. |
| Quito | Zoom H5 | Par semicoincidente incluido en la grabadora (condensadores, membrana pequeña) | Guitarras acústicas (guitarra Guacan, utilizada en <i>S/N</i> , <i>B-003024</i> y <i>Guayas</i>) | Grabado a treinta centímetros del instrumento. Apuntando al doceavo traste del mismo. |
| Quito | MPC Renaissance | Senheizer e935 (dinámico) | Voz de Juan Pazmiño (recitando el fragmento del poema <i>Partida de Defunción</i>) | Grabado a quince centímetros del cantante. |

Flujos de señal de MZ14

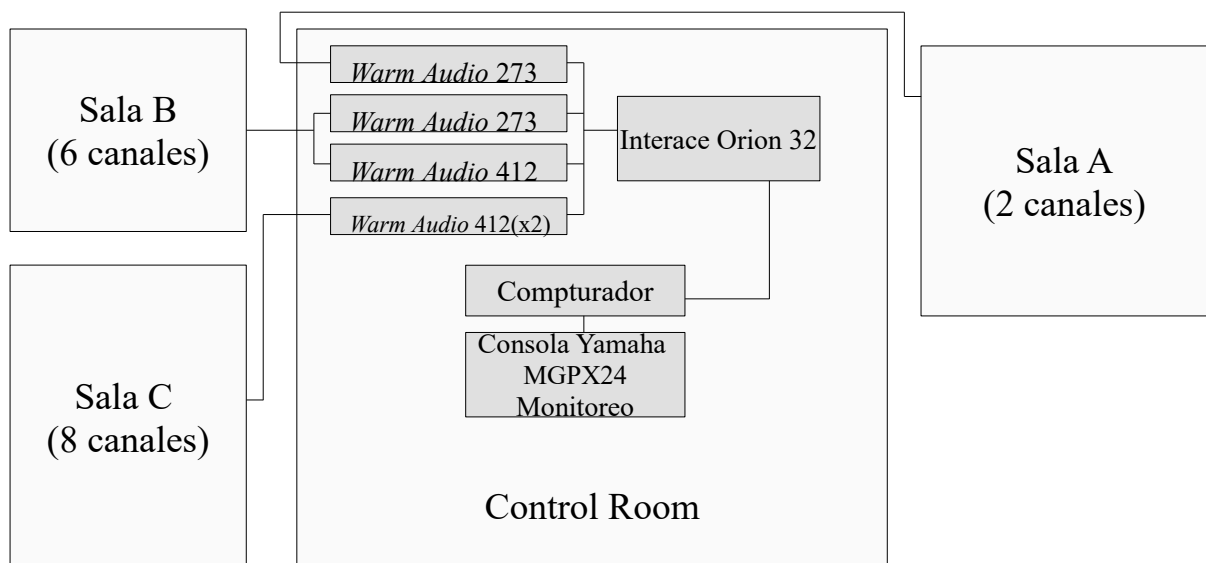
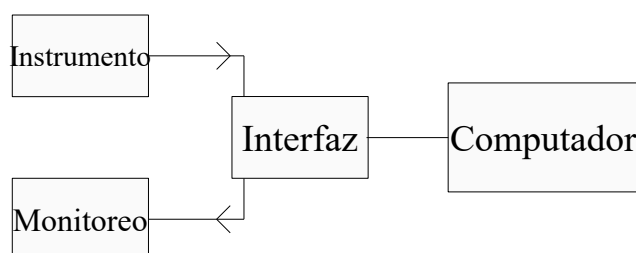
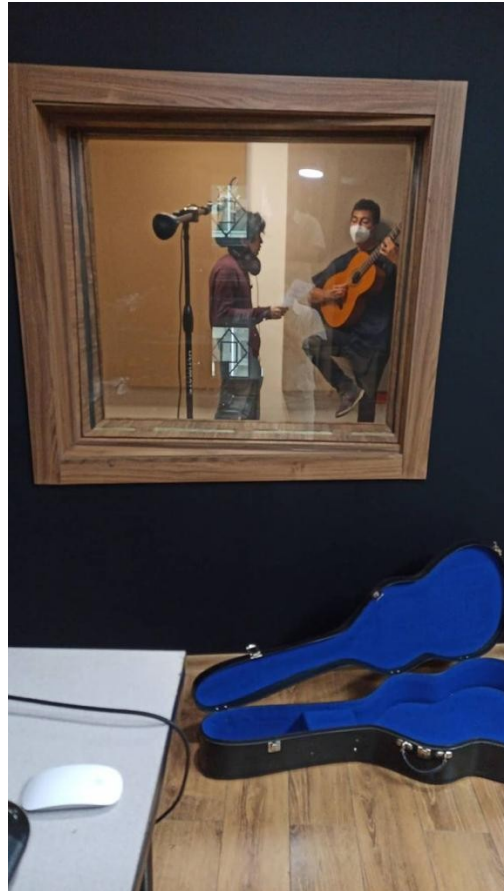


Diagrama básico de Flujo de señal en Estudios en casa



Fotografías de las sesiones de grabación en MZ14



Fotografía del estudio en casa donde se desarrollo la producción



Letra del tema B-003024, fragmento de *Partida de Defunción* de Hugo Mayo

(...)

En el momento de la cena era cadáver.

Estuvieron acompañándolo

sus dolidos parientes en el desayuno.

Minutos desesperados los que vivieron,

al ver que el muerto no podía servirse café con tostadas.

(...)

Cada diario cobró mil doscientos sucres

para avisar el finamiento de Alejandro.

Se indicó que el féretro debía entrar por la puerta No. 6 de la necrópolis,

y que no le enviarían ofrendas florales.

Aunque se tuvo duda, el duelo resultó numeroso.

Luego, encerraron a Alejandro en su nueva habitación,

y le taparon la puerta.

Usaron, para dicha finalidad.

Harto ladrillo y doble capa de cemento.

Querían, así los familiares,

evitar que el tahúr reiniciara su vida disoluta.

Letra del tema *Guayas*

Bajo el río, viviré.

Bajo el río, viviré

Estoy seguro,

no he de volver.

Y si mi cuerpo, encuentran

por el estero.

Y si mi cuerpo, encuentran

por el estero.

Que no me toquen,

vivir no quiero

Que no me toquen,

vivir no quiero.

Bajo el río, viviré

Bajo el río, viviré.

Y en el fondo,

descansaré

En el fondo,

descansaré.

Partituras de melodías principales

Piano

B-003024

Fragmentos de pasillo

Hugo Mayo

Juan Pazmiño

A
♩ = 80

p

9

17

mp *p* *mp* *p*

25

mp *p* *mp* *p*

33

37 **B**

Musical notation for measure 37, section B. The treble clef staff is empty. The bass clef staff contains a whole note chord with a flat sign, consisting of a bass note and two higher notes.

38 ♩ = 160

Musical notation for measures 38-45. The treble clef staff is empty. The bass clef staff contains a sequence of chords: four chords with a flat sign, followed by a chord with a flat sign and a sharp sign, then three chords with a flat sign, and finally a chord with a flat sign and a sharp sign.

mf

46

Musical notation for measures 46-53. The treble clef staff is empty. The bass clef staff contains a sequence of chords: four chords with a flat sign, followed by a chord with a flat sign and a sharp sign, then three chords with a flat sign, and finally a chord with a flat sign and a sharp sign.

54

Musical notation for measures 54-61. The treble clef staff is empty. The bass clef staff contains a sequence of chords: four chords with a flat sign, followed by a chord with a flat sign and a sharp sign, then three chords with a flat sign, and finally a chord with a flat sign and a sharp sign.

mp

A1

62 ♩ = 80

Musical notation for measures 62-65. The treble clef staff contains a melody of quarter notes: a whole rest, a quarter note with a flat sign, a quarter note with a sharp sign, a quarter note with a flat sign, and a quarter note with a sharp sign. The bass clef staff contains a sequence of chords: two chords with a flat sign, followed by two chords with a flat sign and a sharp sign.

f

66

Musical notation for measures 66-69. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 66: Treble has a half note G4, bass has a half note F3. Measure 67: Treble has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5; bass has a half note F3. Measure 68: Treble has a half note G4, bass has a half note F3. Measure 69: Treble has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5; bass has a half note F3.

70

Musical notation for measures 70-73. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 70: Treble has a half note G4, bass has a half note F3. Measure 71: Treble has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5; bass has a half note F3. Measure 72: Treble has a half note G4, bass has a half note F3. Measure 73: Treble has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5; bass has a half note F3.

74

Musical notation for measures 74-77. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 74: Treble has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5; bass has a half note F3. Measure 75: Treble has a half note G4, bass has a half note F3. Measure 76: Treble has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5; bass has a half note F3. Measure 77: Treble has a half note G4, bass has a half note F3.

78

Musical notation for measures 78-81. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 78: Treble has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5; bass has a half note F3. Measure 79: Treble has a half note G4, bass has a half note F3. Measure 80: Treble has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5; bass has a half note F3. Measure 81: Treble has a half note G4, bass has a half note F3.

82

Musical notation for measures 82-85. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 82: Treble has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5; bass has a half note F3. Measure 83: Treble has a half note G4, bass has a half note F3. Measure 84: Treble has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5; bass has a half note F3. Measure 85: Treble has a half note G4, bass has a half note F3.

86 **B1** $\text{♩} = 160$
3

f

94

102

110

ff

118

126

p

Piano

S/N

Danzante Intervenido

Juan Pazmiño

Intro
♩ = 60

4

A

mp

mp

mp

mp

21 **B**

25

29

33

37 **B1**

41

45

49

Outro

53

57

Sintetizador de Onda de Sierra S/N

Danzante Intervenido

Juan Pazmiño

A
♩ = 60

8

8

9

13

B
17

14

14

Guayas

Yaraví electrónico

Juan Pazmiño

$\text{♩} = 50$
Gm

Ba - joel

5 **A** Cm Gm Cm
ri - o yo vi - vi - re ba - joel ri - o yo vi - vi -

11 Gm D Gm
re es - toy se - gu - ro - o ya no he de vol - ver y si mi

17 **B** Eb Bb
cuer - po en - cuen - tran por el es - te - ro y si mi

21 Eb Bb
cuer - po en - cuen - tran por el es - te - ro que no me

25 Gm Bb Gm
to - quen ay no vi - vir no quie - ro quenome to - quen ay no vi - vir no quie - ro Ba - joel

33 **A1** Cm Gm Cm Gm
ri - o yo vi - vi - re ba - joel - ri - o yo vi - vi - re y enel

41 D Gm D Gm
fon - do - des - can - sa - re y enel fon - do - des - can - sa - re

©juanpazmino2021

Guitarra

Vida

Capishca triste

Juan Pazmiño

A

$\text{♩} = 90$

5

9

14

Estructuras de los temas

B-003024

Tonalidad: Am

| 80 BPM | 160 BPM | 80 BPM | 160 BPM |
|---|---|------------|---|
| A | B | A1 | B1 |
| : Am E : | : Am G#dim : Dm Am E Am A7 E | : Am E : | : Am G#dim : Dm Am E Am A7 E |
| | | | |
| | | | |
| A | B | A1 | B1 |
| Fragmento: <i>Partida de Defunción</i> Hugo Mayo | | | |

Dónde:

- Guitarras
- Bajo
- Batería Acústica
- Batería Electrónica
- Piano
- Voz

S/N

Danzante interrumpido

| Intro | A | B | A | B1 | Outro |
|----------|-----------------------|-----------------------|-----------------------|-----------------------|-------|
| Em | : Em Am Gm Dm : | : Am Em Gm Dm : | : Em Am Gm Dm : | : Am Em Gm Dm : | |
| | | | | | |
| | | | | | |
| A | B | A | B1 | Outro | |
| | A | | A1 | | |

Dónde:

- Guitarras
- Sintes
- Batería
- Piano

Guayas
 Yaraví sumergido
 Tonalidad: Gm

50 BPM 160 BPM

| | | | | | | | | | | |
|------|-------------|---|-------------|---|-------------|---|---|---|---|---|
| Int. | A | B | A1 | A | B | C | B | C | B | C |
| | : Gm Cm7: | | : Eb Bb : | | : Gm Cm7: | | | | | |
| | Gm D | | : Bb Gm : | | : Gm D : | | | | | |

Letra Guayas

Dónde:

| | |
|--|----------|
| | Guitarra |
| | Sintes |
| | Bateria |
| | Piano |
| | Voz |

Vida
 Capishca triste
 Tonalidad: Em

90 Bpm

| | | | | | | | |
|---|----|---|-------|----|----|---|---|
| A | A1 | B | break | B1 | A2 | C | D |
| | | | | | | | |
| | | | | | | | |
| | | | | | | | |
| | | | | | | | |

||: Em | B : ||

Dónde:

| | |
|--|---------------------|
| | Guitarras |
| | Sintetizadores |
| | Bateria Acústica |
| | Bateria Electrónica |
| | Piano |

Conjunto de *Plug-ins* utilizados

| Nombre | Fabricante | Clasificación |
|---------------------|-------------------------|--|
| Instrumentos | | |
| Carbon2 | Native Instruments | Instrumento de síntesis sustractiva |
| Gentelman | Native Instruments | Instrumento virtual a partir de samples |
| Massive | Native Instruments | Sintetizador tipo <i>wavetable</i> |
| Retro Machine | Native Instruments | Sintetizador a base de samples |
| Procesos | | |
| EQ8 | Ableton Live | Ecualizador paramétrico |
| Hornet Angel | Hornet | Ecualizador de inclinación |
| AutoFilter | Ableton Live | Filtros con un oscilador de baja frecuencia incluido |
| Compressor | Ableton Live | Compresor digital |
| Gate | Ableton Live | Compuerta digital |
| Glue Compressor | Ableton Live | Emulación de compresor analogo |
| Solid Bus Comp | Native Instruments | Compresor digital |
| Trangressor | Boz Digital Labs | Diseñador de transiente |
| Limiter6 | Tokyo Dawn | Compresor y limitador digital |
| Ravage | Sound Spot | Emulador de distorsiones |
| TubeAmp | Voxenego | Emulador de distorsión de tubos |
| Erosion | Ableton Live | Distorsión por modulación |
| FuzzPlus3 | Audio Damage | Emulador de distorsión análoga |
| Delay | Ableton Live | Delay |
| Reverb | Ableton Live | Reverberación digital |
| ReverbSolo | Acon Digital | Reverberación digital |
| Convology | Impulse Record | Reverberación de impulso |
| Sp2016 Reverb | Eventide | Emulación de reverberación |
| Crystals | Eventide | Delay y reverberación |
| Protoverb | u-he | Reverberación digital |
| Utility | Ableton Live | Control de fase y ganancia |
| Melodyne | Celemony | Editor y afinador de audio |
| PanCake2 | Cable Guys | Oscilador para paneo |
| Hysteresis | Glitch Machine | Manipulación Generador de Glitches |
| Fracture | Glitch Machine | Manipulación Generador de Glitches |
| MISHBY | Freakshow Industries | Manipulación Generador de Glitches |
| BeatRepeat | Ableton Live | <i>Stutter</i> , repetidor |
| Monitoreo | | |
| Sound ID | Sonarworks | Corrección de audio para monitoreo |
| Loudness Meter | YouLean | Monitoreo de dinámica |
| SPAN | Voxenego | Monitoreo de espectro de frecuencias y correlación |