



Universidad de las Artes

Escuela de Artes Sonoras

Proyecto Inter/transdisciplinario

Atemporal

EP conceptual de música pop

Previo a la obtención de Título de:

Licenciado en Producción Musical y Sonora

Autor:

Luis Alexander Monta Borja

GUAYAQUIL – ECUADOR 2020

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación de la tesis

Yo, Luis Alexander Monta Borja 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 tribunal de defensa

Andrés Bracero Torres
Tutor del Proyecto Interdisciplinario

Bernarda Ubídia Calisto
Miembro del tribunal de defensa

Diego Benalcázar
Miembro del tribunal de defensa

Agradecimientos

Agradezco a todos los involucrados que hicieron este proyecto de tesis posible. A mis amigos, compañeros y familiares que con su constante apoyo, fueron un impulso para seguir adelante en este proceso académico, a mi tutor de Tesis Andrés Bracero por su colaboración y recomendaciones en este proyecto y por último, pero no menos importante, a mis profesores que con su guía y paciencia, fueron de gran apoyo para culminar de manera satisfactoria este trabajo.

Dedicatoria

Le dedico este trabajo a mi madre, la cual con su motivación y compañía fue la fuerza que me acompañó a lo largo de mi trayectoria académica y a mis amigos, que fueron importantes colaboradores en mi vida estudiantil y musical.

ÍNDICE

RESUMEN.....	XIV
ABSTRACT.....	XV
INTRODUCCIÓN.....	XVI
Pertinencia del proyecto.....	XVII
Objetivo general.....	XVII
Objetivos específicos.....	XVII
Descripción del proyecto.....	XVIII
Metodología.....	XVIII
1. CAPITULO 1.....	20
1.1. Antecedentes.....	20
1.1.1. Origen de la música pop.....	20
1.1.2. Desarrollo de la música pop.....	21
1.1.3. Influencia de los medios masivos en el pop.....	24
1.1.4. Paisajes sonoros.....	25
1.2. Referentes.....	25
1.2.1. Jorge Drexler - Salvavidas de hielo.....	26
1.2.2. Residuo Solido - Trashumancia.....	26
1.2.3. Residente – ADN.....	27
1.3. Marco Teórico.....	28
1.3.1. Composición con paisajes sonoros.....	28
1.3.2. Estímulos musicales en la identidad de masas.....	29
1.3.3. El sampling.....	30
1.3.3.1. Origen del sampling.....	30
1.3.3.2. Influencia del sampling en el pop.....	31
1.3.4. Álbum conceptual en el pop.....	32
2. CAPITULO 2.....	33
2.1. Propuesta artística.....	33
2.2. Obras musicales del EP.....	34

2.2.1.	Plaza Grande – “Ojos Grises”	35
2.2.1.1.	Progresión armónica de “Ojos Grises”	36
2.2.1.2.	Extracto de la letra de la canción “Ojos grises”	37
2.2.2.	Plaza de San Francisco – “Luz de luna”	37
2.2.2.1.	Progresión armónica de “Luz de luna”	38
2.2.2.2.	Extracto de la letra de la canción “Luz de luna”	38
2.2.3.	Plaza del teatro - “Tango”	39
2.2.3.1.	Progresión armónica de “Tango”	40
2.2.3.2.	Extracto de la letra de la canción “Tango”	40
2.2.4.	Plaza de Santo Domingo– “Lirio”	41
2.2.4.1.	Progresión armónica de “Lirio”	41
2.2.4.2.	Extracto de la letra de la canción “Lirio”	42
3.	CAPITULO 3	43
3.1.	Preproducción	43
3.1.1.	Composición y Arreglos	43
3.1.2.	Instrumentación.....	45
3.1.3.	Letra	46
3.1.3.1.	Composición de la letra “Ojos grises”	46
3.1.3.2.	Composición de la letra “Luz de luna”	46
3.1.3.3.	Composición de la letra “Tango”	47
3.1.3.4.	Composición de la letra “Lirio”	47
4.	CAPITULO 4.....	48
4.1.	Producción y Postproducción.....	48
4.1.1.	Grabación	48
4.1.2.	Sampling	54
4.1.2.1.	“Ojos grises”	55
4.1.2.2.	“Luz de luna”	56
4.1.2.3.	“Tango”	58
4.1.2.4.	“Lirio”	58
4.1.3.	Mezcla	59
4.1.3.1.	Plaza Grande – “Ojos Grises”	59
4.1.3.2.	Plaza de San Francisco – “Luz de luna”	60
4.1.3.3.	Plaza del teatro – “Tango”	61

4.1.3.4. Plaza de Santo Domingo – “Lirio”	62
4.1.4. Masterización	64
5. CAPITULO 5	65
5.1. Portada y Contraportada.....	65
6. CAPITULO 6	66
6.1. Conclusiones	66
6.2. Recomendaciones.....	67
6.3. Bibliografía	68
6.4. Anexos.....	70

INDICE DE IMÁGENES

Imagen 2.1 Captación de sonoridades del basurero	36
Imagen 4.1 Grabación de la fuente de agua	49
Imagen 4.2 Micrófono de condensador.....	49
Imagen 4.3 Grabación de ambiente general de la plaza grande	50
Imagen 4.4 Toma del sonido del aleteo de las palomas	50
Imagen 4.5 Grabación del ambiente de la plaza de San Francisco	51
Imagen 4.6 Toma del sonido del semáforo	51
Imagen 4.7 Grabación de la parte interior de la plaza de santo domingo	52
Imagen 4.8 Grabación puntual del trole bus	53
Imagen 4.9 Grabación de la parte exterior de la plaza de santo domingo.....	53
Imagen 4.10 Drumracks	54
Imagen 4.11 Ventana de edición con los instrumentos	54
Imagen 4.12 Espectro de frecuencias.....	55
Imagen 4.13 Vocal chops.....	55
Imagen 4.14 Drum Rack y ecualizador de la simulación de sonido de vinilo	56
Imagen 4.15 Sample del poste	57
Imagen 4.16 Ventana MIDI del sonido arpegiador.....	57
Imagen 4.16 Ventana MIDI del sonido synth de un bus.....	57
Imagen 4.17 Drum Rack de la percusión del tema “tango”	58
Imagen 4.18 Sampler de claxons.....	58
Imagen 4.19 Procesos de mezcla de voz de “Ojos Grises”	59
Imagen 4.20 Procesos de mezcla de drums de “Ojos Grises”.....	60
Imagen 4.21 Procesos de mezcla del tema “Luz de luna”	61
Imagen 4.22 Procesos de mezcla de drums del tema “Tango”	61
Imagen 4.23 Procesos de mezcla de guitarras del tema “Tango”	62

Imagen 4.24 Procesos de mezcla de la voz del tema “Lirio”	63
Imagen 4.25 Procesos de mezcla de los ambientes del tema “Lirio”	63
Imagen 4.26 Procesos de masterización.....	64

INDICE DE GRÁFICOS

Grafico 2.1 Progresión armónica, introducción y versos	43
Grafico 2.2 Progresión armónica, pre-coro y coro.....	43
Grafico 2.3 Progresión armónica, versos y coro	44
Grafico 2.4 Progresión armónica, pre-coro	44
Grafico 2.5 Progresión armónica de “Tango”	45
Grafico 2.6 Progresión armónica, introducción y pre coro	45
Grafico 2.7 Progresión armónica, versos y coro	45

INDICE DE TABLAS

Tabla 1.1 Características música folk, artística y pop de Tagg.....	23
Tabla 2.1 Componentes principales de las obras musicales.....	34
Extracto de la letra de la canción “Ojos grises”	37
Extracto de la letra de la canción “Luz de luna”	38
Extracto de la letra de la canción “Tango”	40
Extracto de la letra de la canción “Lirio”	42

INDICE DE ANEXOS

Anexo 1. Partitura de la armonía del tema “Ojos grises”	70
Anexo 2. Partitura de la armonía del tema “Luz de luna”	71
Anexo 3. Partitura de la armonía del tema “Tango”	72
Anexo 4. Partitura de la armonía del tema “Lirio”	73
Anexo 5. Grabación del sonido de los autos	74
Anexo 6. Grabación de los sonidos del basurero	74
Anexo 7. Grabación del paisaje sonoro de la plaza del teatro.....	74
Anexo 8. Grabación de los sonidos del poste	75
Anexo 9. Grabación del paisaje sonoro de la plaza de Santo Domingo.....	75
Anexo 10. Grabación del sonido de los buses.....	75

RESUMEN

“Atemporal” recolecta sonoridades cotidianas de un punto geográfico estratégico dentro de la ciudad de Quito para utilizarlas como materia prima dentro de un contexto musical. Este proyecto, a través de un álbum conceptual de música Pop, pretende mostrar paisajes sonoros para potenciar las composiciones del EP. Este recurso poco tradicional dentro del género brinda texturas genuinas y atmósferas singulares. El uso de la técnica del *sampling* junto con metodologías de investigación experienciales y creativas serán las herramientas que lleven a este proyecto por caminos alternativos dentro del proceso de producción y composición musical. Los espacios de rutina como el centro histórico de Quito favorecen el registro de sonidos para la originalidad del proceso creativo. La realización de cuatro temas alcanza esa línea donde el pasado y el presente se funden convirtiendo al pop moderno en una propuesta atemporal. Este proyecto tiene como resultado un álbum conceptual de pop, cuya idea musical se interpreta por medio de sus elementos temáticos, armónicos, tímbricos y sonoros, los cuales parten desde el proceso de grabación con la finalidad de marcar la pertinencia conceptual de este EP. El centro histórico y la idea de temporalidad son las bases fundamentales dentro de la composición de cada tema musical, logrando sonoridades frescas a partir de paisajes sonoros que han quedado atrapados en el tiempo.

Palabras Clave: Paisaje Sonoro, Álbum conceptual, Música pop, Centro Histórico.

ABSTRACT

"Atemporal" collects everyday sounds from a strategic geographical point within the city of Quito to use them as raw material within a musical context. This project, through a Pop music concept album, aims to show soundscapes to enhance the compositions of the EP. This non-traditional resource within the genre provides genuine textures and unique atmospheres. The use of the sampling technique together with experiential and creative research methodologies will be the tools that take this project along alternative paths within the musical production and composition process. Routine spaces such as the historic center of Quito favors the recording of sounds for the originality of the creative process. The production of four songs reaches that line where the past and the present merge, turning modern pop into a timeless proposal. This project results in a conceptual pop album, whose musical idea is interpreted through its thematic, harmonic, pitch and sound elements, which start from the recording process to mark the conceptual relevance of this EP. The historic center and the idea of temporality are the fundamental bases within the composition of each musical theme, achieving fresh sounds from soundscapes that have been trapped in time.

Key Words: Soundscape, Conceptual Album, Pop Music, Historic Center.

INTRODUCCIÓN

“Atemporal” es un EP musical que utiliza como concepto el paisaje sonoro de las plazas del centro histórico de Quito. Este proyecto se plantea principalmente desde el uso de paisajes sonoros como recurso fundamental para realizar la composición de cuatro canciones. Una diversidad de sonidos está presentes a nuestro alrededor y cada uno de ellos nos relatan historias cotidianas, al igual que también existen varios de ellos que producimos en el día a día en cada una de nuestras acciones. No obstante, pocas personas realmente escuchan estas sonoridades, paisajes que describen el entorno en el que nos movemos y el lugar en el que vivimos. Cuando un recorrido se vuelve diario, el ser humano comienza a percibir ciertos patrones que se identifican como comunes, ya sean visuales, sonoros o sensitivos dentro de un lugar o espacio. En este caso nuestra rutina se convierte en parte de un entorno y en consecuencia nos volvemos parte del mismo paisaje de sonidos, imágenes y pensamientos. Las plazas del centro histórico escogidas para este proyecto contienen historias, imágenes, sonidos y canciones. Este material artístico es muy útil para trabajar usándose para crear una nueva perspectiva, una mirada un poco más profunda a un entorno que es familiar pero que no se ha usado como recurso de una producción musical pop.

La tecnología ha modificado las distintas formas discursivas de producción, transmisión y percepción sonora y, a su vez, ha estimulado la creación de nuevos géneros musicales, estilos y corrientes artísticas y entornos acústicos. Aunque este discurso está estrechamente ligado con la edición, en la elaboración de este EP es importante resaltar que la técnica del *sampleo* permite estudiar en una totalidad la estética del paisaje sonoro. Con esta técnica se insertan objetos sonoros previamente grabados dentro de cada canción de *Atemporal*. Este proceso ordena toda la composición, no se lo hace de forma aleatoria. Así, este fragmento es previamente pensado y modificado para ubicarlo de forma coherente dentro de la pieza y complementar el producto final grabado. El *sampleo* dentro de este proyecto amplía las posibilidades creativas para transformar en signos musicales cualquier sonido del entorno escogido. De ese modo, el objeto sonoro logra representar una idea mucho más clara en la composición y, por lo tanto, también en la expresión del concepto de este EP.

Pertinencia del proyecto

Atemporal EP es una propuesta dentro de la música pop que tiene como base la experimentación con sonoridades que aporten una textura musical singular como aquellas que se producen en una plaza o un parque. Este trabajo musical pretende mostrar un recurso sonoro alternativo para producir música pop, apartándose de lo que se conoce como tradicional dentro del género. El peso de este proyecto recae sobre la sonoridad del EP *Atemporal*, que será el resultado de grabaciones de objetos comunes que se encuentren dentro de las plazas del centro histórico de Quito, así como su entorno sonoro. Después de este proceso dichos sonidos se convertirán en las herramientas con las que se realizará la composición de las canciones usando el recurso de la técnica de sampleo. Además, se utilizará la guitarra como instrumento principal dentro del trabajo con la finalidad de enriquecer la sonoridad de las canciones.

Este EP propone darle importancia al entorno acústico como parte de todo el proceso de creación musical, usándolo como un recurso creativo para realizar las composiciones, así como para potenciar la parte conceptual del proyecto. Uno de los retos de este EP es darles sentido musical y rítmico a estos sonidos para que la incorporación de un contenido lírico sea óptima, de forma que no se pierda la calidad de producción, por consiguiente, también se propone una mayor creatividad dentro de la industria musical de pop.

Este proyecto se justifica por su trasfondo conceptual y sonoridad no convencional dentro de la producción de música pop, la sonoridad que se propone dentro de este EP aportará a una perspectiva crítica sobre la composición y la producción musical. Además, el resultado final que se reflejará en cada canción será de un carácter singular ya que el material sonoro que aporta un entorno específico ayuda a cumplir este propósito.

Objetivo general

- Elaborar un EP conceptual de pop utilizando los paisajes sonoros de cuatro plazas del centro histórico de Quito como recurso creativo para la producción musical a través de la técnica del sampling.

Objetivos específicos

- Grabar sonidos y paisajes sonoros de cuatro plazas del centro histórico de Quito.
- Potenciar las características de los sonidos a través de procesos de postproducción.

- Crear las pistas instrumentales a partir de los sonidos previamente grabados y manipularlos a partir de la técnica de sampleo.
- Plantear una relación lírica entre los sonidos de los objetos de las plazas y el concepto de cada tema musical.
- Entregar el resultado de este proyecto en un formato digital.

Descripción del proyecto

Este proyecto propone la producción de 4 temas musicales que conformaran un EP conceptual. En esta producción se resalta el uso de sonoridades que serán grabadas a través del uso de micrófonos dentro de las plazas del centro histórico de Quito con la finalidad de usarlos posteriormente como instrumento para la composición de las canciones. Los temas musicales girarán alrededor de la temática de 4 atmósferas sonoras provenientes de las plazas antes mencionadas. *Atemporal* propone generar una línea narrativa que conecte las historias con las sonoridades del entorno acústico a través de la música. Las funciones que asumirá el autor de este EP será la de productor y compositor, mientras que las interpretaciones de los cuatro temas musicales quedarán a cargo de un cantante solista.

Atemporal EP por medio de sus canciones pretende reflejar el uso de sonidos que se producen comúnmente en un entorno exterior como es el centro histórico. Este proyecto pretende compartir 4 relatos de la vida diaria de una ciudad, pero desde una perspectiva musical utilizando el género pop como medio para expresarlo.

La composición de letras y estructura de las canciones serán realizados en función del género pop, por lo que se considera la voz como un elemento principal que aporta melodía y la guitarra como un elemento que aporta armonía. Además, este trabajo propone una forma libre de usar los sonidos grabados con la finalidad de experimentar sonoridades no comunes dentro de la producción musical.

Metodología

El método pedagógico conocido como experiencial fue el primero que se usó en el desarrollo de este proyecto ya que desarrolla la capacidad de las personas para aprender de su propia experiencia, siempre dentro de un marco conceptual y operativo concreto y bien desarrollado. Un enfoque idóneo para poder aprender de la experiencia implica un

trabajo sistemático muy importante, además consistente en estructurar las diversas experiencias en función de los objetivos planteados en la elaboración del EP Atemporal.

La metodología creativa se convirtió en un proceso que ayudo a generar nuevas ideas y superar los bloqueos creativos que existieron dentro de la composición de los temas, además fueron procedimientos cognitivos conscientes, lo que significa que no se realizaron de forma deliberada. Este método permitió experimentar cambios dentro de determinados procesos, lo que permite la posibilidad de tener una vista más amplia del objeto de estudio en este caso los paisajes sonoros, y además con más opciones de resolver de forma creativa todos los obstáculos presentados en la elaboración de este proyecto.

En este proyecto el método de investigación fue experiencial y creativo, a partir de las experiencias que se generaron en el proceso de producción del EP se construyó interpretaciones de la información, las cuales puedan servir como aporte en la producción musical del pop actual. Además, en este trabajo se puso en práctica la investigación exploratoria, ya que, en un principio el proyecto partió explorando y recopilando sonidos de objetos comunes de las plazas del centro histórico de Quito.

Como siguiente etapa de este proyecto está presente la relación conceptual entre las sonoridades del entorno y las historias de cada tema musical, es decir, que para realizar una canción que hable sobre un determinado tema, se usaron los sonidos que ayudaron a potenciar y crear el contenido lírico. El proceso de conceptualización dependió del autor y la reflexión que adopto a partir del desarrollo de la temática o historia escogida.

Finalmente, la realización de maquetas permitió procesos y trabajos pertinentes de producción. Los programas utilizados en primera instancia fueron Logic pro y Ableton live. Además, es importante resaltar que el proceso de producción de este EP se realizó dentro y fuera de la casa del autor tomando las respectivas medidas de bioseguridad.

En este proyecto se pretendió usar principal y mayormente los sonidos que se encontraron en el entorno escogido. Sin embargo, se consideró el uso de instrumentos virtuales con la finalidad de obtener la mejor calidad musical y un contenido óptimo para el género musical seleccionado para el EP.

1. CAPITULO 1

1.1. Antecedentes

1.1.1. Origen de la música pop

La música popular o música pop ha poseído varias acepciones o significados, su concepto como género musical ha sido un tema debatido durante años dependiendo del campo de estudio (etnomusicológico, social o musical).¹ Uno de los primeros intentos para darle una definición que alejase la confusión entre lo folklórico, lo artístico y la música de masas vino de parte de Vega en su artículo (1966):

Es el conjunto de creaciones fundamentalmente consagradas al esparcimiento (melodías con o sin texto), a la danza de salón, a los espectáculos, a las ceremonias, actos, clases, juegos, etc., adoptada o aceptada por las naciones culturalmente modernas. (...) Esta, convive con los espíritus de los grupos urbanos al lado de la música culta y participa en la vida de los grupos rurales a lado de la música folklórica (Carlos Vega).²

El término “música pop” en primera instancia hace relación a la música popular. El nombre pop, es un acortamiento o también conocido como apócope de la palabra proveniente del inglés *popular*.³ En una definición superficial música pop se refiere a música grabada comercialmente, sin embargo, la definición de música pop es flexible puesto que se adapta al constante cambio de la música específica identificada como *pop*.⁴ Según *Susana Flores Rodrigo*, quien escribió su tesis doctoral sobre *la música popular actual* dice:

Durante estos últimos años se ha seguido considerando difícil definir y explicar el concepto de música pop. En general, las definiciones más recientes

¹ Susana, Flores. *Música y Adolescencia. La música popular actual como herramienta en la educación musical*. España, 2007, p. 44-45.

² Carlos, Vega. *Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos*. Revista Musical Chilena. Chile, 1997, p. 4-7.

³ Alison Latham. *Diccionario enciclopédico de la música*. Fondo de Cultura Económica, México, 2008, p. 8-13.

⁴ Alison Latham. *Diccionario enciclopédico de la música*. Fondo de Cultura Económica, México, 2008, p. 11-16.

subrayan el uso y la dependencia de esta música de las nuevas tecnologías, su carácter comercial o su hibridación de múltiples géneros (Susana Flores).⁵

Más allá de las diferentes terminologías que se le acredita a la “música comercial”, la música pop es el fruto concebido de la música popular. Este resultado se obtuvo debido a la importancia y trascendencia que logro la música popular en cada fragmento lineal de la historia.⁶ De esta forma da paso a la música pop la cual según Katherine Myers «se origina a partir de los años 50, entre la unión de géneros musicales populares de la época».⁷

1.1.2. Desarrollo de la música pop

El pop surge de la unión entre las baladas sentimentales y las canciones doo-wop al popular rock and roll de la época⁸. En este sentido el pop, es un estilo musical que siempre ha estado en una constante unión con otros géneros musicales. En este punto es necesario recalcar, que hablar de unión es referirse a un aspecto superficial de usar elementos de un estilo musical para implementarlo en otro, con la única intención de generar una sonoridad diferente en la música.⁹

Ya para los años 60 el pop y sus denominados subgéneros empezaron a surgir, pero en los años 70 fue donde más se consolidaron. Apareció el subgénero del power pop, una unión de rock, pop y punk, definido por bandas como *Romantics* y *Cheap Trick*.¹⁰ Paralelamente en aquella década, estaba surgiendo el country pop, generado por los intentos de los artistas country de llegar a un público más amplio, además la música pop llegó a formar el pop-rock: dando comienzo de la era de los *Jackson 5*, *Elton John* y *Queen*.¹¹

Según Michael Heatley, en los años 80 la grabación en formato digital se consolidó, generando diversas posibilidades que permitieron que la música pop

⁵ Susana Flores Rodrigo, *La música popular actual como herramienta en la educación musical*, Tesis doctoral en Ciencias de las artes y las letras, (Universidad Nacional de Educación a Distancia. España 2007), p.20-43.

⁶ Katherine Myers, «*Historia de la música pop en 5 décadas definitoria*», Revista *Culture Trip*, (Estados Unidos, 2016), 19/11/2020, <https://theculturetrip.com/north-america/usa/california/articles/the-history-of-pop-music-in-5-defining-decades/>, p.32-38.

⁷ Katherine Myers, «*Historia de la música pop en 5 décadas definitoria*», Revista *Culture Trip*, (Estados Unidos, 2016), 19/11/2020, <https://theculturetrip.com/north-america/usa/california/articles/the-history-of-pop-music-in-5-defining-decades/>, p.41-55.

⁸ Myers, «*Historia de la música pop...*».

⁹ Myers, «*Historia de la música pop...*».

¹⁰ Jacqueline Warwick, *Música Pop*, Grove Dictionary of Music and Musicians Online, (2014).

¹¹ Myers, «*Historia de la música pop...*».

incrementara aún más en el mercado.¹² Los sintetizadores y en específico los sonidos electrónicos se lograron incorporar a la música pop, este proceso dio como fruto el surgimiento del dance-pop, también géneros como el techno, combinaron esta sonoridad con el pop.¹³ En cuanto a los exponentes artísticos que surgieron en estos años fueron revolucionarios para el pop: entre ellos Michael Jackson con *Thriller* el cual sigue siendo el álbum mejor vendido en los últimos tiempos. Jackson se estaba consagrando como la estrella pop más grande de la década.¹⁴

A partir de la década de 2000, el pop se convirtió en un género musical con caminos interminables para los artistas, con la libre posibilidad de que cada uno recorriera el camino del pop con su propio estilo y volviendo a las tradiciones clásicas de la música pop.¹⁵ Según Michael Heatley, «con el constante desarrollo de la tecnología, la música pop adquiere nuevas posibles formas de hacer música»¹⁶, sin embargo, los géneros populares pasados en esta década volverán para adaptarse, el mundo digital será el encargado de reflejar en cada uno de los artistas de música pop contemporáneos, la diversidad de géneros musicales y recursos que se unieron con el pop.¹⁷ Michael Heatley en su libro *Rock & Pop, La historia completa*, afirma:

Hacia el final de la primera década de la década de 2000, el pop fue influenciado nuevamente por los sonidos de hip hop y R&B a través de la música de Rihanna, y los sonidos electrónicos se dieron a conocer en los sonidos de Lady Gaga de su álbum, *Poker Face*, que ganó dos Grammys. La música pop se había convertido en un crisol eléctrico de subgéneros y sonidos (Michael Heatley).¹⁸

A partir del desarrollo de tecnologías de producción musical como del gramófono, el vinyl y el CD, la distribución sonora en masa fue distanciando y marcando las diferencias entre los conceptos concebidos de música popular.¹⁹ La siguiente tabla recoge

¹² Michael Heatley, *Rock & Pop, La historia completa*, Editorial: MA NON TROPPO, Segunda edición, (Barcelona, 2007), p. 27-30.

¹³ Michael Heatley, *Rock & Pop, La historia completa*, Editorial: MA NON TROPPO, Segunda edición, (Barcelona, 2007), p. 31-40.

¹⁴ Michael Heatley, *Rock y Pop, La historia completa*, Editorial: MA NON TROPPO, Segunda edición, (Barcelona, 2007), p. 42-46.

¹⁵ Michael Heatley, *Rock y Pop, La historia completa*, Editorial: MA NON TROPPO, Segunda edición, (Barcelona, 2007), p. 42-46.

¹⁶ Heatley, *Rock y Pop, La historia*.

¹⁷ Heatley, *Rock y Pop, La historia*.

¹⁸ Heatley, *Rock y Pop, La historia*.

¹⁹ Katherine Myers, «Historia de la música pop en 5 décadas definitoria», *Revista Culture Trip*, (Estados Unidos, 2016), 19/11/2020, <https://theculturetrip.com/north-america/usa/california/articles/the-history-of-pop-music-in-5-defining-decades/>, p.32-58.

de forma visual la definición y las diferencias entre la música folk, artística y popular establecida por Philip Tagg:

CARACTERÍSTICAS		MÚSICA FOLK	MÚSICA ARTÍSTICA	MÚSICA POPULAR
Producida y transmitida por	Principalmente profesionales		X	X
	Principalmente aficionados	X		
Distribución en masa	Habitual			X
	No habitual	X	X	
Principal canal de distribución	Transmisión oral	X		
	Notación musical		X	
	Grabación sonora			X
Tipo de sociedad en la que la categoría se da con mayor frecuencia	Agraria	X		
	Agraria e industrial		X	
	Industrial			X
Principal modo de financiación, producción y distribución en el s. XX	Independiente	X		
	Financiación pública		X	
	Libre empresa			X
Teoría y estética	Infrecuente	X		X
	Frecuente		X	
Compositor/Autor	Anónimo	X		
	No-anónimo		X	X

Tabla 1.1 Características música folk, artística y pop de Tagg.

El concepto pop en el mundo anglosajón era tradicionalmente utilizado con una connotación de corriente o común.²⁰ La primera vez que se asoció este término a un determinado tipo de música fue en la publicación de Chapple (1855) *Popular Music of the Olden Times*, que fue publicada por fascículos a mediados del siglo XIX.²¹ Desde entonces se han establecidos ciertos parámetros que caracterizan este tipo de música de masas. Frith (2005) señaló algunas características importantes en la música pop como la accesibilidad, familiaridad, brevedad y sencillez de las canciones, junto con otras características más específicas como:

- Es económicamente más accesible.
- Posee una connotación comercial.
- Es esencialmente conservadora (desde el punto de vista musical).
- Se produce profesionalmente.
- Expresa sentimientos comunes como el amor, la pérdida o los celos.

²⁰ Carlos, Vega. *Mesomúsica* (1997).

²¹ Carlos, Vega. *Mesomúsica* (1997).

1.1.3. Influencia de los medios masivos en el pop

Con el desarrollo de nuevas tecnologías en la industria del entretenimiento, así como en los medios de comunicación, se generó una especie de carrera de vida o muerte para el medio antiguo, forzándolo a redefinir su rol en la industria.²² Por ejemplo, con la aparición de la televisión en 1926 la radio tuvo que buscar nuevos nichos de mercado para compensar la pérdida de audiencia que iba a tener, lo mismo sucedió con el cine y la televisión.²³

La radio y los formatos de película tuvieron que hacer un número de cambios para ajustarse a la calidad superior de entretenimiento que suponía la televisión. Uno de los cambios que hizo la radio fue la selectividad de contenido, empezó una ola de música de *rock and roll* como primera respuesta, pero si bien este género tenía mucha recepción no alcanzaba para hacerle competencia a su rival puesto que no alcanzaba a cubrir todo el mercado.²⁴ La nueva estrategia fue subdividir la audiencia en pequeños grupos de géneros para abarcar todo en una sola programación: *Todo lo Nuevo, Todo en Country, Todo en Rock, Todo en Underground, Nuestro Top 40*.²⁵ Lo mismo sucedió con los soundtrack en el cine, buscaron canciones que resuenen más en la tendencia para subir un poco la recepción de la audiencia y aumentar la viabilidad de la producción.²⁶

Con el tiempo los medios masivos fueron volcando su dirección a una audiencia más joven lo cual mejoró los números económicos e hizo que la industria se mantenga en constante desarrollo y evolución.²⁷ Las listas Top global, Top 40 y demás, se transformaron en un indicador de música pop siendo una base de estudio para compositores y miembros de la industria del entretenimiento.²⁸

²² Paul, Hirshs. *Enfoque sociológico del fenómeno de la música pop*. American Behavioral Scientist. Article. Michigan University. Northwestern, EEUU. January, 1971, p. 49-52.

²³ Paul, Hirshs. *Enfoque sociológico del fenómeno de la música pop*. American Behavioral Scientist. Article. Michigan University. Northwestern, EEUU. January, 1971, p. 55-58.

²⁴ Paul, Hirshs. *Enfoque sociológico del fenómeno de la música pop*. American Behavioral Scientist. Article. Michigan University. Northwestern, EEUU. January, 1971, p. 60-62.

²⁵ Paul, Hirshs. *Enfoque sociológico del fenómeno de la música pop*. American Behavioral Scientist. Article. Michigan University. Northwestern, EEUU. January, 1971, p. 66-68.

²⁶ Paul, Hirshs. *Enfoque sociológico del fenómeno de la música pop*. American Behavioral Scientist. Article. Michigan University. Northwestern, EEUU. January, 1971, p. 70-72.

²⁷ Montse Vázquez Gestal. *La música en los medios de comunicación. Su uso publicitario como recuerdo de realidades pasadas*. Orbis. Revista Científica Ciencias Humanas 9, no. 26 (2013), p. 26-34.

²⁸ Montse Vázquez Gestal. *La música en los medios de comunicación. Su uso publicitario como recuerdo de realidades pasadas*. Orbis. Revista Científica Ciencias Humanas 9, no. 26 (2013), p. 46-54.

1.1.4. Paisajes sonoros

El paisaje sonoro tiene origen en los años 30 cuando el cineasta experimental alemán Walter Ruttmann realiza el film *Week- End* (Fin de semana o escapada de fin de semana), este es un film sin imágenes donde sólo está presente la banda sonora, la cual es encargada de contar la historia.²⁹ Este trabajo fue encargado por Radio Berlín en 1928 y fue entregado por Walter Ruttmann el 13 de junio de 1930.³⁰ En esta pieza el cineasta empleaba la técnica del Tri-Ergon un sistema de sonido para cine patentado en 1919.³¹

Paisaje sonoro es considerado un campo acústico que puede ser estudiado como un texto y que se construye por el conjunto de sonidos de un lugar o sector en específico, puede ser un país, una ciudad, un centro comercial o incluso una plaza³². El artista sonoro Ricardo Atienza afirma que «todos somos grandes expertos de nuestros propios entornos. Sabemos cómo suenan al detalle, reconocemos espacios, pisadas, voces, objetos, señales mínimas, y todo ello sin más herramientas que nuestros oídos y nuestra experiencia»³³

Múltiples sonidos se encuentran presentes en nuestro entorno y cada uno de ellos cuentan historias, de la misma forma, también existen varios sonidos que producimos en el día a día con cada una de nuestros actos.³⁴ Sin embargo, son pocos los individuos que realmente escuchan estos sonidos, estos paisajes que describen el entorno en el que nos movemos y el lugar en el que vivimos.³⁵ Un claro ejemplo de la presencia de los sonidos producidos por un entorno lo representa la mítica obra *4'33''* de John Cage que plantea la relación sonido-silencio-ruido del espacio.³⁶

1.2.Referentes

Para la realización de este proyecto se tomará como referencia algunos trabajos que comparten ejes musicales, conceptuales y técnicos similares. Los siguientes referentes ayudarán a construir una idea del objetivo general de este EP.

²⁹ Ricardo Atienza, *Mapa de los sonidos de nuestro mundo*, En http://elpais.com/elpais/2015/09/25/eps/1443194463_295114.html, acceso 26 de julio de 2002, p.5.

³⁰ Julian Woodside, *La historicidad del paisaje sonoro y la música popular*, *Revista Transcultural de Música*, n.º 12, Barcelona, (2008), p.3-5.

³¹ Sol Rezza, *El mundo es sonoro*, (2009), p.2.

³² Julian Woodside, *La historicidad del paisaje sonoro y la música popular*, *Revista Transcultural de Música*, n.º 12, Barcelona, (2008), p.10.

³³ Ricardo Atienza, *Mapa de los sonidos de nuestro mundo*, En http://elpais.com/elpais/2015/09/25/eps/1443194463_295114.html, acceso 26 de julio de 2020, p.9.

³⁴ Ricardo Atienza, *Mapa de los sonidos de nuestro mundo*, En http://elpais.com/elpais/2015/09/25/eps/1443194463_295114.html, acceso 26 de julio de 2020, p.12.

³⁵ Sol Rezza, *El mundo es un paisaje sonoro*, *Revista Sonograma*, n.º 4 (2009), p. 3-6.

³⁶ Richard Kostelanetz, *Entrevista a John Cage*, Barcelona, Anagrama, (1973), p. 65-68.

1.2.1. Jorge Drexler - Salvavidas de hielo

El álbum *Salvavidas de hielo*³⁷, lanzado en 2017, es el último trabajo realizado por Jorge Drexler en el cual muestra composiciones de música pop con una sonoridad totalmente “diferente”. La propuesta de Drexler es realizar toda la instrumentación de las canciones en base a la guitarra y las sonoridades que se puedan obtener de este instrumento musical.³⁸

En el proceso de creación del álbum *Salvavidas de hielo* Drexler uso la guitarra como eje principal en el LP, decidió girarla una y otra vez para descubrir formas alternativas de generar sonidos. El artista dejó que la creatividad rompiera con las limitaciones logrando que las cuerdas del instrumento y su caja de resonancia adquirieran musicalmente un rol diferente. Esta experimentación dio como resultado la producción de 11 canciones que conforman un álbum conceptual, el cual gira sobre la idea de usar como único recurso sonoro la guitarra.³⁹

Para este trabajo sonoro Jorge Drexler se inspiró en las palabras de Igor Stravinsky, compositor ruso: “Cuando más me limito, más me libero”. Drexler reflexiona sobre estas palabras y plantea que las limitaciones en el punto de partida de un acto creativo siempre obligan a desarrollar la imaginación.⁴⁰ Logrando *Salvavidas de hielo*; mostrar que la versatilidad del artista hace posible que cada canción adopte una sonoridad singular.⁴¹

1.2.2. Residuo Solido - Trashumancia

Residuo solido es una agrupación musical la cual, en 2014 apostó por su segundo álbum conceptual, *Trashumancia*⁴² está compuesto por 10 canciones que comparten una misma temática, la reutilización es el concepto que se expone en este LP conceptual, bajo la dirección del percusionista Freddy Colorado, la agrupación tiene un movimiento de

³⁷ Jorge Drexler, *Salvavidas de hielo*, GASA, (España, 2017).

³⁸ Jorge Drexler, *Salvavidas de hielo 2017*, pagina oficial jorgedrexler.com, (2018), 7/11/2020, <https://www.jorgedrexler.com/musica>.

³⁹ Jorge Drexler, *Salvavidas de hielo 2017*, pagina oficial jorgedrexler.com, (2018), 7/11/2020, <https://www.jorgedrexler.com/musica>.

⁴⁰ Valeria Murcia, *Jorge Drexler y sus límites infinitos en ‘Salvavidas de Hielo’*. Artículo del comercio online El Tiempo, (2018). 20/11/2020 <https://www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/jorge-drexler-presenta-su-nuevo-disco-salvavidas-de-hielo-199954>.

⁴¹ Valeria Murcia, *Jorge Drexler y sus límites infinitos en ‘Salvavidas de Hielo’*. Artículo del comercio online El Tiempo, (2018). 20/11/2020 <https://www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/jorge-drexler-presenta-su-nuevo-disco-salvavidas-de-hielo-199954>.

⁴² Residuo solido, *Trashumancia*, Crissestudios, (Cali-Colombia, 2014)

tinte ecológico que busca generar música a partir de instrumentos creados con elementos que a simple vista es basura. El tema *Paisaje sonoro*⁴³ es la quinta canción del álbum *Trashumancia* en el cual se usa los sonidos del entorno acústico para la creación del tema musical.

La canción *Paisaje sonoro* es un acercamiento a lo que se propone en este proyecto musical. El paisaje sonoro para la composición de dicha canción fue un recurso importante ya que las sonoridades de un entorno están muy presentes durante todo el tema musical. Para la creación de las canciones de *Atemporal* se intenta seguir la misma línea de la propuesta artística de Residuo, usar sonidos de un entorno específico para componer canciones. Además, este EP comparte con *Trashumancia* la idea general de un álbum conceptual.

1.2.3. Residente – ADN

Es de importancia incluir el Álbum *ADN* de René Pérez conocido como Residente, en este trabajo está presente el pensamiento crítico del artista, pero sobre todo la aplicación conceptual sobre una prueba molecular. René Pérez descubrió a través de un análisis de sangre que es un ciudadano del mundo. Además de la puertorriqueña, en sus venas corre sangre africana, europea, oriental y estadounidense, el pensamiento del artista y su creatividad lo lleva transcribir estos resultados a cada una de sus canciones que conforman su álbum.⁴⁴

Residente decidió hacer música basada en los resultados de la prueba de ADN, grabando con músicos provenientes de los lugares donde están sus raíces. El álbum resultante usa la química individual de un hombre para reafirmar su similitud global. Con esa premisa, emprendió un viaje por diversas partes del mundo para conocer sus raíces genéticas y sonoras (Berenize Rosales).⁴⁵

⁴³ Residuo solido, *Trashumancia*, Crissestudios, (Cali-Colombia, 2014)

⁴⁴ Berenize Rosales, *Residente: Música molecula*. Inidies Rocks, (Estados Unidos), 7 de mayo de 2017.

⁴⁵ Berenize Rosales, *Residente: Música molecula*. Inidies Rocks, (Estados Unidos), 7 de mayo de 2017.

1.3.Marco Teórico

1.3.1. Composición con paisajes sonoros

La creatividad no se limita simplemente a un proceso de la mente, sino que también acontece como un acto cultural y social, así señaló Csikszentmihalyi (1998).⁴⁶ Esta conexión directa entre el marco sociocultural y el pensamiento creativo de una persona es uno de los primeros puntos de partida que permite la unión del trabajo creativo al paisaje sonoro. En este contexto la combinación entre sonidos de un entorno específico y la inventiva conforman una identidad sonora propia e intransferible.⁴⁷

Un paisaje sonoro es definido según Schafer (1933) como una unidad estética dentro del ambiente sonoro.⁴⁸ Después de poner en crisis los conceptos musicales y no musicales la orquesta tradicional se expandió a todo un universo sónico, donde los instrumentos podrían ser toda cosa que suene y forme parte del entorno. Este tipo de forma de composición se vale del espacio y de la perspectiva que tenga el compositor con el lugar ya sea desde su experiencia o desde la investigación.⁴⁹

Dentro de la composición musical el paisaje sonoro se convierte en un recurso que aporta singularidades sonoras, este propósito se cumple ya que un entorno específico está conformado por diferentes objetos capaces de producir sonidos naturales o artificiales.⁵⁰ El componer música con dichos sonidos se pueden establecer en un discurso que tengan como fundamentos la variación, la repetición y el contraste de materiales.⁵¹ Estos sonidos singulares se convierten en una herramienta que el compositor utilizara para desarrollar la creación musical.

Alcazar (2010) analiza que el entorno sonoro y el individuo mantienen una relación la cual es pertinente analizar, por tal motivo es normal que el primer paso para

⁴⁶ Rodríguez Lorenzo, Gloria Araceli, y "Música, creación e interpretación: del aula universitaria al aula de educación infantil." Opción 31, no. 6 (2015):732-736. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31045571045>

⁴⁷ Rodríguez Lorenzo, Gloria Araceli, y "Música, creación e interpretación: del aula universitaria al aula de educación infantil." Opción 31, no. 6 (2015):737-738. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31045571045>

⁴⁸ Botella Nicolás, Ana María. "El paisaje sonoro como arte sonoro". Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas. Valencia, España.2020.

⁴⁹ Botella Nicolás, Ana María. "El paisaje sonoro como arte sonoro". Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas. Valencia, España.2020.

⁵⁰ Rodríguez Lorenzo, Gloria Araceli, y "Música, creación e interpretación: del aula universitaria al aula de educación infantil." Opción 31, no. 6 (2015):742-750.

⁵¹ Rodríguez Lorenzo, Gloria Araceli, y "Música, creación e interpretación: del aula universitaria al aula de educación infantil." Opción 31, no. 6 (2015):752-756.

elaborar la composición se realice la grabación de un lugar concreto.⁵² La selección auditiva y la manipulación de sonidos grabados es el siguiente paso en este proceso, con la única finalidad que el compositor experimente con el material sonoro.⁵³ El paisaje sonoro en primer instancia intenta transmitir un lugar en específico, sin embargo, dentro de la composición musical esta finalidad puede transformarse en generar al oyente sensaciones.⁵⁴

Carles (2019) en el encuentro iberoamericano de paisajes sonoros realizado en Madrid señala también la importancia del paisaje sonoro como herramienta de sensibilidad y educación no solo sonora sino ambiental.

Estos trabajos y sus materiales sonoros resultan eficaces instrumentos de sensibilización pública acerca del carácter estético-musical y social del paisaje sonoro, y su trascendencia para la calidad de vida en la ciudad. Cuando algo se valora, no se desperdicia tan fácilmente (Botella Nicolás, Ana María).⁵⁵

1.3.2. Estímulos musicales en la identidad de masas

La audición es el segundo sentido más importante. La importancia de la comunicación oral lo hace a veces más importante que la visión, por ejemplo, una persona invidente puede integrarse a una conversación con mucha mayor facilidad que una persona sorda.⁵⁶ Además, el sentido del oído permite captar aquellas sonoridades que se producen en el entorno, lo que nos da la cualidad fundamental de ubicarnos, reaccionar y actuar.⁵⁷

Desde que estamos en el vientre de nuestra madre nuestros sentidos comienzan percibiendo ya el espacio sonoro, por lo que la audición es uno de los primeros sentidos

⁵² Antonio Alcazar. “*La pedagogía de la creación musical, otro enfoque de la educación musical: una experiencia de la Escuela Universitaria de Magisterio de Cuenca*”. Eufonía: Didáctica de la música. N° 49: 81-92

⁵³ Botella Nicolás, Ana María. “*El paisaje sonoro como arte sonoro*”.

⁵⁴ Antonio Alcazar. “*La pedagogía de la creación musical, otro enfoque de la educación musical: una experiencia de la Escuela Universitaria de Magisterio de Cuenca*”. Eufonía: Didáctica de la música. N° 49: 81-92

⁵⁵ Botella Nicolás, Ana María. “*El paisaje sonoro como arte sonoro*”.

⁵⁶ Jessica, Martínez. *Estimulación acústica en sintonía*. Revista de divulgación científica y tecnológica de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Nuevo León, México, 2017. WEB. Consultado de: <http://cienciauanl.uanl.mx/?p=6549#:~:text=Con%20esta%20teor%C3%ADa%2C%20el%20CIC,r%C3%ADtmicos%20en%20jugadores%20de%20futbol>.

⁵⁷ Jessica, Martínez. *Estimulación acústica en sintonía*. Revista de divulgación científica y tecnológica de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Nuevo León, México, 2017. WEB. Consultado de: <http://cienciauanl.uanl.mx/?p=6549#:~:text=Con%20esta%20teor%C3%ADa%2C%20el%20CIC,r%C3%ADtmicos%20en%20jugadores%20de%20futbol>.

en estimular.⁵⁸ Al nacer y a medida que crecemos el entorno nos va imponiendo una cantidad de patrones y sucesiones sonoras de tal manera que se llega a una concesión de lo que aceptamos como parte del conjunto de sensaciones de la cultura de masas en la que crecemos.⁵⁹ Y esto influye en nuestra madurez de identidad, es decir, a medida que pasan los años, a nuestro ser se le aumentan un conjunto de melodías, ritmos, sonidos, paisajes sonoros y otros elementos que intervienen en la formación de un criterio ya globalizado dependiendo de la familiaridad que tengamos con los estímulos musicales que se muestren y es eso lo que explicaría un poco la receptividad de ciertas canciones populares dentro de un país, continente y como pasa en el pop, el estímulo recibido hace que la canción sea aceptado alrededor del mundo.⁶⁰

Aunque a ciencia cierta las explicaciones sobre un estímulo musical se limitan a estudios con estadísticas, a nivel psicológico el ser humano percibe una información sonora y se produce una reacción.⁶¹ Es por esta razón que los estímulos musicales se convierten en una serie de melodías, ritmos, sonidos, canciones y otros componentes, que hacen parte de perspectivas y vivencias individuales las cuales interactúan para producir expresiones artísticas.⁶²

1.3.3. El sampling

1.3.3.1. Origen del sampling

La técnica del sampleo o sampling, es el proceso de codificar digitalmente (grabar) música o sonido y emplear estos fragmentos de audio para la realización de una composición o grabación. Por lo tanto, es pertinente resaltar que se denomina sample a “un sonido o pieza musical realizada a partir del sampling”⁶³

El sampling tiene origen en la década de los ochenta y fue uno de los sucesos tecnológicos y creativos más importantes dentro de la historia de la música. En principio esta técnica se obtenía a través de un sampler; que es "un teclado o módulo de hardware

⁵⁸ Juan Reyes. *Estimulo Musical con Afectos, Gestos y Emociones*. Stanford University. Stanford, California. 17 de Noviembre de 2009, p. 10-14.

⁵⁹ Juan Reyes. *Estimulo Musical con Afectos, Gestos y Emociones*. Stanford University. Stanford, California. 17 de Noviembre de 2009, p. 23-25.

⁶⁰ Juan Reyes. *Estimulo Musical con Afectos, Gestos y Emociones*. Stanford University. Stanford, California. 17 de Noviembre de 2009, p. 27-29.

⁶¹ Juan Reyes, *Estimulo Musical con Afectos, Gestos y Emociones*, Stanford University, Estados Unidos (2009), p. 6-9.

⁶² Juan Reyes, *Estimulo Musical con Afectos, Gestos y Emociones*, Stanford University, Estados Unidos (2009), p. 14-19.

⁶³ Rodrigo Vargas, *el sonido de las nuevas generaciones: el impacto de la tecnología digital en los procesos de producción*. Universidad Nacional de Córdoba. Argentina (2019). p. 49-52.

que podía grabar sonido desde un micrófono y consiguientemente reproducirlo.⁶⁴ Sin embargo, con el transcurrir de los años, el desarrollo tecnológico en el área de la producción, especialmente la aparición de software especializado para la edición y procesamiento de audio digital, han opacado las funcionalidades básicas del sampler.⁶⁵

1.3.3.2. Influencia del sampling en el pop

La música pop se convierte en cualquier clase de música que se escucha de manera cotidiana y tenga posibilidades de consumo masivo.⁶⁶ Las nuevas tecnologías han provocado que básicamente cualquier género o estilo musical pueda ser considerado como “popular”⁶⁷. El Sampleo dentro del pop se convierte en una suerte de reutilización sonora, cualidad de una pieza posmoderno dentro de este género musical. No obstante, la misma industria musical y las exigencias de las masas han arrastrado a los productores musicales a reciclar sin poner en cuestionamiento la idea de originalidad y creatividad.⁶⁸

Históricamente, el sampling ha sido una de las opciones más eficaces de darle un sentido de originalidad y frescura dentro de las composiciones.⁶⁹ La técnica del muestreo o sampling musical ha evolucionado al punto de ser una parte integral casi necesaria en la música actual de casi todos los géneros. Muestrear sin obtener una licencia del original propietario de los derechos de autor resultó en un claro caso de infracción, sin embargo, no fue limitante para que esta técnica se incorporará con gran fuerza.⁷⁰

Esta nueva manera de crear samples fue rápidamente reconocida en algunos géneros musicales entre ellos el pop, el cual de esta manera añadió más musicalidad a las nuevas baterías creadas con las cajas de ritmo, que aparecieron en los años 70. Con esto

⁶⁴ Rodrigo Vargas, *el sonido de las nuevas generaciones: el impacto de la tecnología digital en los procesos de producción*. Universidad Nacional de Córdoba. Argentina (2019). p. 52-55.

⁶⁵ Rodrigo Vargas, *el sonido de las nuevas generaciones: el impacto de la tecnología digital en los procesos de producción*. Universidad Nacional de Córdoba. Argentina (2019). p. 57-62.

⁶⁶ Jarret Woodside, *El sampleo como signo en la música*, Tesis «El impacto del sampleo en los significados de la música», Mexico, (2005), p.177-191.

⁶⁷ FRITH, S. (1986). «El arte frente a la tecnología: el extraño caso de la música popular». Papers, n. 29, p. 178-196.

⁶⁸ Jarret Woodside, *EL IMPACTO DEL SAMPLEO EN LA MEMORIA COLECTIVA*, Universidad Autónoma Metropolitana, Mexico, (2005), p.47-50.

⁶⁹ Jarret Woodside, *El sampleo como signo en la música*, Universidad Autónoma Metropolitana, Mexico, (2005), p.170-172.

⁷⁰ Jarret Woodside, *El sampleo como signo en la música*, Universidad Autónoma Metropolitana, Mexico, (2005), p.175-178.

además dio paso a que la música disco hecha por aficionados de pasó a denominarse House, naciendo así un nuevo género musical.⁷¹

1.3.4. Álbum conceptual en el pop

En la constante búsqueda por renovarse, mutar, evolucionar, ha dado lugar a la aparición de variados géneros y estilos que han sido los mayores exponentes de determinadas épocas históricas. Sin embargo, el conceptualismo musical es una de las apariciones con mayor importancia dentro de la música, ya que se empezaría a realizar el álbum conceptual.⁷²

El rasgo básico que diferencia un álbum conceptual de uno ordinario es la cohesión argumental o vínculo temático.⁷³ Artistas como Frank Sinatra forman parte de la historia de los discos conceptuales, Sinatra fue precursor, en 1956, en juntar canciones que estaban ligadas a temáticas de amor y soledad. Sin embargo, el primer gran disco que fue incluido dentro de esta categorización fue Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band de The Beatles, que salió al mercado en 1967.⁷⁴

⁷¹ Rodrigo Mendo, *INTRODUCCIÓN AL SAMPLING*, LACARNE MAGAZINE, Revista de música internacional, NOV #101 (2016), 27/11/2020, <https://lacarnemagazine.com/introduccion-al-sampling/>
<https://lacarnemagazine.com/introduccion-al-sampling/>

⁷² Alma Carrasco, *Discos conceptuales*, (2016), 15/09/2020, http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/52581/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y, p.54.

⁷³ Alma Carrasco, *Discos conceptuales: Mas allá de la música*, (2016), 15/09/2020, http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/52581/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y, p.56-62.

⁷⁴ Alma Carrasco, *Discos conceptuales: Mas allá de la música*, (2016), 15/09/2020, http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/52581/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y, p.67-70.

2. CAPITULO 2

2.1. Propuesta artística

Atemporal, es un EP conceptual de música pop que está conformado por 4 temas, compuestos por el autor de este trabajo Luis Monta, así también la interpretación de los temas la realizó la quiteña Nicole Pazmiño. Las canciones que conforman Atemporal parten de la experiencia sonora que produce el transitar por 4 plazas del centro histórico de Quito (plaza Grande, plaza de san Francisco, plaza de Santo domingo y plaza del Teatro). Los paisajes sonoros de cada plaza fueron utilizados para la composición del tema musical, dando como resultado 4 canciones provenientes de 4 entornos diferentes.

El proyecto tiene el planteamiento de usar sonoridades de entornos específicos dentro de la producción musical y enfocarlos al género pop como recurso alternativo para la composición de canciones. Sin embargo, surge un cuestionamiento social en relación al uso de este recurso: ¿cómo influye el entorno de lugares puntuales dentro del proceso de creatividad del compositor?

Como se mencionó anteriormente dentro de este trabajo los estímulos musicales forman parte del diario vivir de las personas, los cuales, al enfocarlos, pero sobre todo direccionarlos hacia el arte y la influencia como inspiración han dado como resultado este proyecto.

Las cuatro plazas usadas para la elaboración del proyecto sostienen una relación directa con la temática de las canciones. A partir de los sonidos generados en cada lugar y al sentirse en contacto con dicho entorno surgieron las ideas para la creación de la narrativa en las canciones. El concepto de Atemporal parte de usar lugares y todo lo que intervenga en estos, como recurso principal para crear el EP, es por esta razón que es prudente recalcar que las historias y acontecimientos también hacen parte de estos sitios.

El centro histórico de Quito y sus plazas, históricamente fueron lugares donde el romance y el amor han sido participes, un ejemplo es la historia de amor de uno de los grandes héroes latinoamericanos y líder de nuestra independencia Antonio José de Sucre la cual comienza en la Plaza de Santo Domingo⁷⁵. Es por esta razón que dentro de Atemporal el amor es la temática fundamental para la creación de las letras y la cual también hace parte del concepto. Cada canción representa una situación sentimental, la cual tiene un motivo e intención propia en relación a las plazas.

⁷⁵ Rosanna Mancino, *Quito una ciudad de romance*, revista CLAVÉ, Ecuador (2019), 8/12/202 <https://www.clave.com.ec/quito-a-city-of-romance/>.

Los títulos de las canciones de este EP van acorde al contenido lírico e historias que se abordan en los temas musicales. Los nombres de las canciones provienen de palabras que están presentes en el coro, esta decisión fue tomada por parte del autor. Sin embargo, la intención de esta elección es que los nombres de las canciones fueran fáciles de recordar y sobre todo que el coro sea recordado a partir del título.

2.2. Obras musicales del EP

El transitar por las plazas del centro histórico de Quito, pero sobre todo las sonoridades que forman parte de estos lugares han dado como resultado 4 canciones que hacen parte de un EP conceptual el cual lleva como nombre Atemporal. Los componentes básicos que conforman cada pieza musical están detallados en la siguiente tabla informativa, donde se encuentra la información de: estructura, tonalidad, tempo y la relación de cada canción con las plazas.

Título de las canciones	<i>“Ojos Grises”</i>	<i>“Luz de luna”</i>	<i>“Tango”</i>	<i>“Lirio”</i>
Estructura	A-B-C-A-B-C	A-B-C-A-B-C	A-B-C-A-B-C	B-A-C-A-C-B
Tonalidad	Bm	D	Em	Am
Tempo	108 BPM	74 BPM	113 BPM	119 BPM
Plazas del centro histórico de Quito	Plaza Grande	Plaza de San Francisco	Plaza del Teatro	Plaza de Santo Domingo

Tabla 2.1 Componentes principales de las obras musicales

Las canciones que conforman este EP están vinculadas por la narrativa de las historias, los temas comparten una visión subjetiva del autor sobre el amor. La historia presentada se desenvuelve a través de las plazas y por consiguiente también de las canciones, siendo los entornos causantes de dar la intención y sonoridad a cada tema musical. Además, es importante resaltar que los temas comparten sonoridades producidas de forma intencional, los sonidos que se obtuvieron de basureros son participes en todas las canciones, ya que los basureros estaban presentes en cada paisaje puntual.

Las atmósferas que se encuentran dentro del EP varían entre la tranquilidad y el caos, las cuales son producto de la naturaleza de las plazas transitadas. Atemporal inicia

con la canción “Ojos Grises”, la intención y atmósfera del tema refleja caos ya que este representa a la plaza grande la cual es uno de lugares más caótico por el constante transitar de las personas. Otro tema presente dentro del EP es Luz de luna el cual tiene relación con la plaza de San Francisco, el tema que se caracteriza por mostrar una atmósfera de tranquilidad.

2.2.1. Plaza Grande – “Ojos Grises”

“Ojos Grises” es la primera canción que conforma el EP Atemporal, este tema musical representa la plaza grande del centro histórico de Quito la cual tiene un gran significado simbólico, ya que es la plaza principal de ciudad. El paisaje sonoro que se encuentra dentro de este lugar da una idea sobre el caos debido a que en este sitio la concentración de personas y el transitar de las mismas es permanentemente abundante. Es por esta razón que “Ojos Grises” también es el inicio del EP, además que la intención del tema es llevar al oyente a percibir las relaciones que se establece entre el lugar escogido y la canción.

La composición del primer tema musical parte desde la narrativa de amor, sin embargo, está inspirado en el entorno sonoro y la representación simbólica de la plaza Grande de la ciudad de Quito. La historia dentro de esta canción intenta transmitir desde la perspectiva subjetiva del autor la idea de vivir una historia de amor desconcertante. Esta sensación de caos que muestra la narrativa y sonoridad de la canción nace de una de las características principales de la plaza de la independencia.

Parte del proceso de creación de esta canción tuvo origen en la plaza grande, el primer paso fue recorrer el lugar y e ir haciendo una escucha apreciativa con la finalidad de reconocer el entorno y tener las primeras ideas e inspiración en relación al lugar. La siguiente etapa fue realizar una escucha selectiva dentro de la plaza, partiendo de las primeras ideas recolectadas se empezó a tener enfoque en sonoridades específicas las cuales para el compositor eran de utilidad. Al finalizar estos procesos las sonoridades naturales del entorno y otras provocadas fueron grabadas de manera puntual.

Las sonoridades provocadas fueron necesarias para reforzar la intención de la canción, sin embargo, también representan una cuestión simbólica del lugar escogido para este tema. En la creación de “Ojos Grises” está presente la sonoridad de las cadenas que hacen parte del monumento de la independencia, cadenas que simbólicamente fueron rotas para obtener libertad. Partiendo de esta idea y sonoridad, el tema fue compuesto con la intención de mostrar el trasfondo que tiene el vivir un amor sin reglas del cual habla la

canción, para mostrar la libertad, el rompimiento de reglas y paradigmas que en ocasiones se establecen en las relaciones amorosas.



Imagen 2.1 Captación de sonoridades del basurero

Es pertinente resaltar que el basurero fue un elemento de suma importancia para la composición de esta canción. La presencia de los basureros dentro del paisaje de la plaza grande es abundante, por tal razón para la creación de este tema se tomó la decisión de obtener sonidos provocados de este objeto. La funcionalidad de estas sonoridades es de llevar parte del ritmo en la canción, y que puedan marcar presencia en ciertas partes del tema, del mismo modo que estos objetos dentro de la plaza grande aportan ritmo al entorno acústico, ya que están constantemente recibiendo desperdicios y al ocurrir esta acción generan diferentes tipos de sonidos de percusión.

2.2.1.1. Progresión armónica de “Ojos Grises”

Con respecto a la parte musical (anexo 1), el tema está compuesto en la escala de Bm en la cual se realiza dos progresiones armónicas. La primera progresión armónica es I-VII-IV-I, este círculo se lo realiza sobre la escala menor natural y es usado para la introducción y los versos del tema. La segunda progresión es I-VII-IV-V, este círculo está presente en el pre-coro y coro, la intención de finalizar en el quinto grado es para generar tensión o inestabilidad y poder entrar al coro con una sensación de resolución, se utilizó la escala menor armónica para poder obtener este quinto grado dominante.

2.2.1.2.Extracto de la letra de la canción “Ojos grises”

Verso

Tus ojos grises
Me desconectan
Pero tú vives
En una fiesta
(y no me miras, no)

Pre coro

Dame un poco de tu locura
Yo te enseñe a vivir sin dudas (bis)
(sin regla alguna) ...

Coro

Sin reglas, sin reglas... sin regla alguna
Sin reglas, sin reglas... sin regla alguna

Verso

Ven, detén el tiempo
Todo es incierto
Pero a tu lado, todo es perfecto.

Pre coro

Dame un poco de tu ternura
Te acompaño a vivir esta aventura... (bis)

La letra de esta canción tiene como inspiración principal los acontecimientos que suceden en el entorno de la plaza grande de la ciudad de Quito. Sin embargo, se realizó una escucha analítica de los paisajes sonoros con la finalidad de crear una letra que tenga un sentido narrativo. La historia que se cuenta dentro de la canción es sobre el inicio de una relación amorosa donde se propone vivir un amor libre de reglas, por tal motivo el coro de la canción es directo y no usa muchas palabras para transmitir el mensaje.

2.2.2. Plaza de San Francisco – “Luz de luna”

La canción la cual lleva por nombre “Luz de luna” representa la plaza de San Francisco, este lugar fue de aspecto tranquilo ya que la presencia de personas era escasa. Sin embargo, desde la perspectiva del autor este sosiego generaba una sensación de melancolía, dicho sentimiento surgió al recordar cómo era el entorno de la plaza antes

que inicie la situación de la pandemia. Es por esta razón que este tema en su intención narrativa y sonora busca reflejar la calma y la melancolía.

El grito de llanto de un niño fue una de las sonoridades principales usadas dentro de la creación de este tema, este sonido ayudo a definir la atmósfera de la canción y también cumple la función de darle el contexto melancólico. Además, se utilizó la risa una persona como inspiración inicial para la composición de la letra, el sampleo de esta risa le dio la funcionalidad de ser un instrumento que aporta armonía.

2.2.2.1. Progresión armónica de “Luz de luna”

El tema está compuesto en la escala de D (anexo 2), son dos progresiones de acordes que se usó en esta canción. La primera progresión armónica es I-V/VI-IV-V, este círculo se lo realiza sobre la escala mayor y es usado para los versos y coro del tema, el sustituto dominante del sexto grado se lo uso para que el tema mantenga una atmósfera de tensión constante. El segundo círculo II-V-V/VI-IV, este círculo está presente en el pre-coro, en esta parte de la canción se usa una progresión diferente con la intención de crear una atmósfera que inicie en un acorde menor que refleje una intención de tristeza y progresivamente avance hacia acordes dominantes que generen una sensación de tensión.

2.2.2.2. Extracto de la letra de la canción “Luz de luna”

Verso

Acércate un poco mas

Siento que se me va

La respiración

Cuando estoy contigo

No siento el frío

Me miras y sonrío

Pre coro

Y eso labios de miel que me hacen enloquecer

Son como imagine

Coro

Tú, el café de mis mañanas

Atardecer en mi ventana

Luz de luna en mi alma

Yo, la decadencia en el amor

Psicoanalista Sigmund Freud

Fiel trovador de tu corazón

Verso

Quédate a mi lado

olvida el pasado

(que)Por fin te encontré

Cuando me miras las manecillas

No giran, eres tal como te soñé

En esta canción la letra fue compuesta a partir de una escucha analítica de del paisaje sonoro grabado en la plaza de San Francisco. El escuchar repetitivamente una conversación y sobre todo las risas constantes presentes en la grabación del entorno sonoro fue la inspiración y motivo principal para componer fragmentos de la canción, en específico el pre coro. Parte de los versos fueron inspirados por sonidos de buses y la experiencia del compositor al transitar por el lugar y observar distintas situaciones que acontecían entorno a este medio de transporte.

2.2.3. Plaza del teatro - “Tango”

Esta canción representa la plaza del teatro del centro histórico de Quito, la intención en este tema es reflejar una emoción de felicidad y crear una intención de fiesta. La idea de dar esta atmósfera surge del contexto en el cual se encuentra la plaza, habitualmente este lugar es escenario de varios acontecimientos en los cuales se involucra la música y el baile. Pero sobre todo las sonoridades del lugar contribuyen en gran parte a la creación de esta canción ya que los sonidos de ciertos elementos de este sitio crean ese entorno jovial y de felicidad.

El sonido de un semáforo es uno de los elementos fundamentales para la composición de “Tango”, al escuchar este sonido tan característico de la plaza del teatro surgió la idea que el tema debía reflejar una emoción de felicidad. El sonido que genera este semáforo marca un ritmo que al mezclarse con los demás elementos genera un ambiente que invita a bailar. La función de la sonoridad de este semáforo dentro de la creación del tema es marcar de manera rítmica el inicio para que la voz empiece a cantar, por tal razón la grabación de este sonido se intentó hacer de manera puntual a unos 60 cm de la fuente sonora.

2.2.3.1. Progresión armónica de “Tango”

En cuanto a la composición musical (anexo 3), el tema se encuentra en la escala de Em armónica, y se usa una sola progresión de acordes para todo el tema. El círculo armónico es I-VII-IV-V, este círculo se lo realiza en todas las secciones, sin embargo, existe una pequeña variante antes de entrar pre coro en el cual se omite el quinto grado pasando del cuarto grado nuevamente al primer grado. En esta canción la armonía es repetitiva para dar paso a la interpretación melódica que realiza la voz, pero sobre todo para jugar con la métrica del fraseo en cada parte del tema musical.

2.2.3.2. Extracto de la letra de la canción “Tango”

Verso

Dime como mato el tiempo
En esta absurda memoria
Que tal ve sigue creyendo
Que tiene una buena historia
Cuenta cual es el secreto
Para ya no inventar cuentos

Pre coro

Para ya no recorrer
Viejas calles de un tal vez
Para ya no deambular
Utopías del ayer

Coro

Quiero bailar un tango contigo
Recorrer Madrid y tu ombligo
Dame solo una hora
Para ser tu amigo (cariño)
Quiero amanecer en Venecia
Recostarme sobre tus piernas

Quiero bailar un tango contigo
Recorrer Madrid y tu ombligo

Dame solo una hora
Para ser tu amigo (cariño)
Quiero amanecer en Italia
Despertarme con tu mirada.

La letra de “Tango” fue compuesta en primera instancia al recorrer la plaza del teatro e ir percibiendo los sonidos que este lugar se generaba, hacer una escucha apreciativa fue parte del procedimiento. Al estar inmerso en este entorno y escuchar determinadas sonoridades dio lugar a la creatividad para producir las primeras ideas de la letra y su narrativa. Además, es pertinente mencionar que la cuestión simbólica de este sitio fue también de aporte para construir frases que están presentes en los versos de la canción.

2.2.4. Plaza de Santo Domingo– “Lirio”

El tema “Lirio” simboliza a la plaza de Santo Domingo, esta canción tiene dos atmósferas una generada a partir de la nostalgia y otra se construye por un impulso de felicidad momentáneo. La intención en este tema musical es mostrar una transición de emociones, la cual surge de las sonoridades calmadas y caóticas que acontece en esta plaza. La canción empieza de manera calmada pero nostálgica sin más instrumentación que una guitarra, después pasa por una corta emoción de arrojo donde la voz fuerza de la voz ayuda a reforzar esta intención, la etapa final es donde se puede escuchar una atmósfera de felicidad provocado por pequeños impulsos, para posteriormente dar paso a una sección instrumental que invita a bailar.

2.2.4.1. Progresión armónica de “Lirio”

“Lirio” este compuesto en la escala de Am armónica (anexo 4), este tema tiene dos círculos de acordes los cuales se pertenecen a determinadas secciones de la canción. En el pre coro y la introducción se usa la progresión de IV-VII-III-I, esta progresión realiza una pequeña variación al finalizar la última vuelta del pre coro en la cual en vez de terminar en el primer grado finaliza en el quinto grado. El círculo armónico que se realiza en los versos y el coro es I-V-1-V, la intención musical de usar esta progresión es de generar melodías que vayan entre la estabilidad y la tensión de manera continua.

2.2.4.2.Extracto de la letra de la canción “Lirio”

Pre coro

Busco la manera de olvidarte

Dime guambrita si tú quieres

Que me marche // BIS

Verso

Como arroyuelo fluye

Vasto sentimiento

Dulce susurro

Encamina el viento

Verso

Escucho tu nombre

Solo pienso en abrazarte

Aturdes mi ser

Coro

Lindo lirio de la primavera

Deja que te mire

Deja que te quiera

Verso

Como cada lluvia forma

Un largo y triste invierno

Una fría voz me dice no te quiero

Verso

Escucho tu nombre

Solo pienso en abrazarte

Pero algo me dice

Que quizás ya me olvidaste

La letra del pre coro de esta canción surge a partir de escuchar el silencio que se generaba dentro de la plaza de santo domingo, la narrativa refleja una sensación de nostalgia por una persona que se fue y dejo un vacío. Para reforzar y pulir la composición de la letra las sonoridades generadas por los medios de transportes fueron de gran aporte. Tras escuchar como el ruido de los autos venían por momentos y después dejaban un silencio en el entorno se decidio llevar esa idea a la estructura de los versos y el coro.

3. CAPITULO 3

3.1.Preproducción

En la etapa de preproducción se consideró varios aspectos generales pero importantes para el desarrollo de Atemporal. Se definió la relación entre plaza y canción, el número de temas que compondrían el EP, el tempo de cada uno y cuál sería la intención que tendría cada tema musical. Sin embargo, en esta etapa también se trabajó en cuestiones más puntuales que definieron gran parte de cada canción, los arreglos musicales, la instrumentación y la composición hacen parte del proceso de preproducción.

3.1.1. Composición y Arreglos

“Ojos Grises” está compuesto sobre la escala de Bm natural y armónica, la razón musical de usar estas dos escalas es para poder hacer uso de un quinto grado dominante F#7, el cual en el círculo armónico del pre coro ayuda crear inestabilidad para poder resolver en la tónica Bm del coro para crear la sensación de resolución. En cuanto a la estructura de la canción se utilizó una forma básica y clásica del pop la cual es A-B-C-A-B-C, la intención de esta estructura es crear 3 secciones en las cuales se puedan hacer uso de diferentes recursos ya sea melódicos o de instrumentación para que el tema no se vuelva monótono. La guitarra es la fuente de armonía principal, sin embargo, mediante la técnica del sampleo también se generó sonoridades que aporten armonía y melodía, el sampling de un claxon se usó para hacer una línea melódica sobre la progresión I-VII-IV-V.

I	VII	IV	I
Bm	A	Em	Bm

Gráfico 2.1 Progresión armónica, introducción y versos

I	VII	IV	V
Bm	A	Em	F#7

Gráfico 2.2 Progresión armónica, pre-coro y coro

“Luz de luna” la tonalidad de esta canción es D y consta de dos progresiones de acordes, la primera progresión tiene la finalidad de crear una atmósfera de tensión e inestabilidad por lo cual están presentes acordes dominantes (F#-A) y sub dominantes (G) I-V/VI-IV-V, en una progresión normal del primer grado (D) se pasa al sexto (Bm), sin embargo, para cumplir con la intención del tema en la composición musical se decidió usar un dominante sustituto del sexto grado F#7.

El segundo círculo de acordes fue usado en el pre coro de la canción II-V-V/VI-IV, esta sección de la canción tiene una intención de reflejar un sentimiento de tristeza y progresivamente volver a generar una inestabilidad, por tal razón se inicia con el segundo grado menor (Em) pasando a la dominante (A) de esta forma la melodía pueda empezar desde abajo y subir de manera rápida.

El tema está compuesto en el campo tonal mayor, sin embargo, para conseguir más variedad de sonoridades y poder enriquecer la canción desde el aspecto musical se usó el campo tonal de séptimas, la tónica fue uno de los acordes que uso este campo armónico para poder hacer eso de un (Dmaj7), y específicamente el en el último compás del pre coro en el cual está presente el acorde de (G) se usó en la mitad del compás el (A7) que es perteneciente al campo tonal de séptimas.

I	V/VI	IV	V
D	F#	G	A

Gráfico 2.3 Progresión armónica, versos y coro

II	V	V/VI	IV
Em	A	F#	G

Gráfico 2.4 Progresión armónica, pre-coro

“Tango” la tonalidad de esta canción se encuentra en Em, la progresión de acordes que se usó en este tema es I-VII-IV-I es pertinente mencionar que el campo tonal que se uso es de la escala menor armónica. La canción tiene una estructura básica de A-B-C-A-B-C, la cual se encuentra en 4/4, la finalidad de estos aspectos es de mantener características básicas del pop ya que para este tema los arreglos y sonoridad está pensado a partir del tango.

I	VII	IV	V
Em	D	Am/G	B7

Gráfico 2.5 Progresión armónica de “Tango”

“Lirio” está compuesto en la escala de Am armónica, usa dos progresiones armónicas las cuales son usadas para generar 2 atmósferas diferentes. El primer círculo de acordes es IV-VII-III-I, esta progresión es usada en la parte del pre coro para crear una atmósfera de tristeza, la progresión empieza desde el cuarto grado menor (Dm) y termina en el dominante (Am) lo cual ayuda a que la melodía pueda empezar desde abajo transmitiendo esa sonoridad de tristeza y de la misma forma pueda terminar abajo.

La segunda progresión es I-V-I-V, este círculo es usado en los versos y coros la intención de esta progresión es mantener al tema en una atmósfera de felicidad la cual es generada a través del cambio constante entre la tónica (Am) la cual genera estabilidad y el dominante (E) que provoca inestabilidad pero que logra resolver de manera natural.

IV	VII	III	I
Dm	G	C	Am

Gráfico 2.6 Progresión armónica, introducción y pre coro

I	V	I	V
Am	E	Am	E

Gráfico 2.7 Progresión armónica, versos y coro

3.1.2. Instrumentación

Para la canción “Ojos grises” se usó distintas sonoridades incluyendo el paisaje sonoro de la plaza de Grande. El grito de una niña se usó como sonido principal y característico dentro de este tema, haciendo que cumpla la función de un sintetizador haciendo notas cortas. La fuente de la plaza se aprovechó dentro de la producción dando la funcionalidad de un pad que aporte una textura diferente en el segundo verso. Sonidos de cadenas, postes de luz y basureros se usó para crear la percusión de esta canción.

“Luz de luna” tiene en ciertas partes de la canción el paisaje sonoro cumpliendo

la función de general el ambiente del tema con la finalidad de darle cierto tipo de respiración a la canción. Los sonidos provenientes de los vehículos son los que más resaltan, sin embargo, la sonoridad de un bus se usó de manera funcional dándole el sentido de un pad. La risa de una persona se extrajo del paisaje sonoro y con la técnica del sampling se le dio el rol de un arpegiador.

En cuanto a la canción “Tango” la instrumentación que más resalta es sonidos de percusión. Los sonidos de un basurero, vallas metálicas y una banca de concreto de la plaza del teatro se usaron para realizar la percusión de la canción. La sonoridad del semáforo de la plaza se utilizó dentro de la producción como un instrumento de cortina que da paso de la introducción al verso. Dentro de esta canción la guitarra toma un papel más principal en cuanto a instrumentación.

En el tema “Lirio” se usó el paisaje sonoro como fondo para dar respiro a la canción, pero además se usó como cortina para pasar del pre coro al verso. El sonido del claxon del trolebús de la ciudad de Quito se utilizó para darle una función de sintetizador el cual ejecuta notas cortas. El ladrido de un perro el cual fue extraído del paisaje sonoro de la plaza de Santo Domingo y a través del sampling se lo utilizó para darle la función de otro sintetizador para que aporte otra textura.

3.1.3. Letra

3.1.3.1. Composición de la letra “Ojos grises”

Parte del sentido conceptual del autor sobre la creación de letra del tema “Ojos Grises” es enfocarse de manera subjetiva en las etapas que tiene una relación de amor. Desde las experiencias del compositor se plantea el enamoramiento como primera fase de este proceso donde las palabras son limitadas y muy cortas esto ocasionado por el nerviosismo. Bajo este contexto se tomó la decisión que la letra de toda la canción usara frases cortas para expresar la narrativa del tema.

3.1.3.2. Composición de la letra “Luz de luna”

La letra de “Luz de luna” está compuesta bajo la idea de vincular la narrativa a la historia contada en la canción anterior. En cuanto a la parte conceptual el compositor se plantea desde sus experiencias que la segunda fase de la relación de pareja es la vinculación, en la cual se conocen de manera más real, mostrando lo positivo y negativo. Por tal razón la letra intenta adaptarse a este planteamiento haciendo que la letra exprese una narrativa que han convivido el tiempo suficiente para expresar las sensaciones e ideas

que tienen sobre la otra persona.

3.1.3.3.Composición de la letra “Tango”

Con respecto a la parte conceptual el compositor a partir de sus experiencias determina que la desidealización es la tercera etapa en una relación de amor. En este punto la pareja empieza a vivir una dualidad entre querer abandonar la relación o seguir a la siguiente etapa, es por esta razón que la narrativa de la canción muestra estos dos deseos. La combinación del paisaje sonoro de la plaza grande y esta idea conceptual del amor con respecto a la narrativa dan lugar a una letra que se vincula con la historia del tema anterior.

3.1.3.4.Composición de la letra “Lirio”

La parte conceptual de la narrativa de este tema el autor la plantea como la etapa de evolución consciente, en la cual la pareja se enfrenta a una relación madura donde los momentos de soledad y momentos de felicidad están presentes. Por esta razón la narrativa de la canción atraviesa por distintas emociones que van de negativas a positivas y todo esto transcurre de manera momentánea. La historia que se cuenta en esta última plaza sigue teniendo un vínculo con la anterior plaza con la finalidad de que la historia que se venía contando no se pierda.

4. CAPITULO 4

4.1. Producción y Postproducción

La fase de producción por cuestión de la pandemia se la manejó de dos formas, presencial y vía online. Todo el proceso relacionado a la grabación de los paisajes sonoros y la voz, se realizó de forma presencial tomando en cuenta las correspondientes medidas de bioseguridad. En cuanto al desarrollo de la mezcla y mastering se llevó a cabo de manera virtual, se programó fechas para las respectivas reuniones en las cuales se discutían el avance de los temas y considerar ideas técnicas que ayuden a reforzar las canciones.

En este punto se decidió la funcionalidad que los sonidos tendrían dentro de cada canción, además se concretó el vínculo temático en la narrativa de las canciones. Se decidió que ciertos sonidos a través de la técnica del sampling cumplirían el rol de instrumentos. Es pertinente mencionar que dentro de la producción se decidió seleccionar las sonoridades que aportaran a la creación de los temas, y también cuales serían modificados y cuales debían ser conservados en su estado original.

4.1.1. Grabación

El proceso de grabación se realizó en espacios exteriores que en este caso fueron las plazas del centro histórico de Quito, en las cuales se registraron los paisajes sonoros y otros elementos que hacían parte del entorno. En cuanto a la voz la grabación se la llevó a cabo en un Home Studio, además, también en este espacio se realizó las tomas de la guitarra. Los equipos que se usaron en este proceso fueron:

- Micrófono de condensador *Akg P420*
- Micrófono dinámico *Shure beta 58A*
- Interfaz *Focusrite Saffire Pro 40*

En la etapa de grabación se utilizó un micrófono dinámico shure beta 58a y un condensador además de sistema de grabación móvil como es un pedestal de micrófono, una laptop, una interface. Se movilizó los equipos por cada punto de las plazas del centro históricos procurando tener sonoridades que caracterizaran el espacio elegido. En la plaza grande había una fuente de agua que no había en las otras plazas por lo que se la captó a una distancia de 1,50 m de la fuente, luego a 2 metros y 3 metros respectivamente, siendo la ultima la que captó un balance entre la fuente de agua y las personas que merodeaban

el lugar (imagen 4.1). Se utilizó para la fuente el micrófono condensador puesto que demostraba más detalle en la muestra final (imagen 4.2).



Imagen 4.1 Grabación de la fuente de agua



Imagen 4.2 Micrófono de condensador

En el mismo lugar se captó la sonoridad metálica de una de las bancas de la plaza utilizando varios elementos de percusión para conseguir un timbre diferente, como: las manos, baquetas y plumas, también el sonido de las cadenas y las piedras que rodean el monumento de la plaza grande, para aquello se utilizó ambos micrófonos: un condensador para poder tener un sonido más fiel en las frecuencias altas de las cadenas y un dinámico en las frecuencias más toscas de la fuente como el golpe en la piedra o el resonar de las cadenas al alzar y tirarlas al suelo.

Se grabó un ambiente general de la plaza (imagen 4.3) el cual contenía el sonido de las campanas de la iglesia, la gente caminando y charlando, la fuente de agua y algunas aves residentes del lugar. Junto con la toma del ambiente y algunos sonidos de autos (anexo 5) y buses que transitaban, se terminó el trabajo en la plaza puesto que se

necesitaba de tres elementos esenciales para la composición: elementos de percusión, elementos melódicos/armónicos y el paisaje sonoro.



Imagen 4.3 Grabación de ambiente general de la plaza grande

La segunda plaza fue la de San Francisco donde se quiso capturar sonoridades diferentes a la plaza que igualmente tuvieran este elemento de identidad de espacio. El primero fue de un grupo de palomas que superaban en cantidad a las existentes en la plaza anterior, se colocó un micrófono condensador a 1,50 m de la fuente y se agitó a las aves para lograr el efecto de vuelo en conjunto (imagen 4.4). Se capturó el sonido de los basureros de plástico (anexo 6) utilizando la misma técnica de las bancas metálicas (usando implementos de percusión).



Imagen 4.4 Toma del sonido del aleteo de las palomas

Para el ambiente se grabó con un condensador en el centro de la plaza (imagen 4.5), se pudo apreciar que esta plaza es la más silenciosa de las 4 teniendo más protagonismo el aire que varía constantemente en intensidad y algunos sonidos de

campanas de tiendas y heladerías. También se capturó el sonido de la gente hablando, el pito de los policías desde una distancia más lejana, algunos sonidos de bicicletas y de los perros que iban transitando por la zona.



Imagen 4.5 Grabación del ambiente de la plaza de San Francisco

La plaza del teatro fue la tercera en esta etapa de grabación (anexo 7), para el proyecto, se buscó enriquecer la parte melódica de las composiciones con sonidos que aporten genuinidad a los temas. Con el condensador a 1m se captó el sonar del semáforo para ciegos (imagen 4.6). Se grabó algunas hojas secas que estaban en el suelo pisándolas para conseguir ese sonido “quebrado” así también se las apretó con las manos para conseguir un efecto diferente. La última grabación fue de ambiente donde se puede escuchar el pasar de avión por la zona.



Imagen 4.6 Toma del sonido del semáforo

Para la última plaza, y con la mayoría de sonidos ya capturados, se buscó incorporarle algo más de frecuencias graves por lo que se intentó conseguir el sonido de postes con un micrófono de condensador a 0,50m de la fuente (anexo 8), también se introdujo dentro de basureros metálicos un micrófono condensador y se lo percutió desde afuera para conseguir un sonido del interior, así mismo, a una distancia corta.

El paisaje sonoro se grabó desde dos perspectivas, unas tomas fueron grabadas desde la parte exterior de la plaza de Santo Domingo y otras tomas fueron captadas desde la parte interior (anexo 9). Las grabaciones realizadas desde la parte interior de la plaza (imagen 4.7) contribuyeron a generar la atmósfera de nostalgia ya que al estar dentro de la plaza las sonoridades eran muy escasas debido a que las personas no tenían intención de estar dentro de ese lugar por motivo de la pandemia. Los sonidos obtenidos dentro de la plaza fueron de suma importancia para realizar la composición del pre coro, desde esta perspectiva se obtuvieron sonoridades relevantes como el ladrido de unos perros y una corta conversación de una pareja.



Imagen 4.7 Grabación de la parte interior de la plaza de Santo Domingo

Las grabaciones realizadas desde la perspectiva exterior de la plaza ayudaron a generar la atmósfera de felicidad y fiesta ya que desde fuera del lugar todos los sonidos se mezclan y contribuyen a una sensación de caos. Con respecto a la composición, estos sonidos aportaron las primeras ideas para la parte del coro y la instrumental. Las sonoridades captadas desde este punto fueron el transitar de autos, buses (anexo 10) y el trole bus (imagen 4.8), además es pertinente mencionar que para la creación de esta canción fueron necesarios grabar sonidos puntuales de estos medios de transporte a 1,50m.



Imagen 4.8 Grabación puntual del trole bus

Además, se tomó un paisaje sonoro al lugar desde el borde esquinero de la plaza captando una atmósfera externa de la plaza (imagen 4.9) Algunas bancas del lugar eran de piedra lo que brindó oportunidad de sacar un timbre diferente al que ya se tenía en la percusión, con un dinámico y a una distancia de 0,50m se grabó las bancas utilizando las manos y otros métodos de percusión, finalizando así, el recorrido por las cuatro plazas y luego se pasó a la etapa de sampling y edición en el software.



Imagen 4.9 Grabación de la parte exterior de la plaza de santo domingo

4.1.2. Sampling

Para el sampling se utilizó varios instrumentos inherentes en Ableton que facilitaron un mejor control de los samples como son: Drumracks y el Simpler. El primero despliega una ventana a modo de pads donde se puede colocar y manejar varios samples a la vez, este se utilizó para trabajar en primera instancia los ritmos de las composiciones en su etapa de arreglos (imagen 4.10). En la sesión se incluyeron varios canales, entre ellos dos tomas de la voz y el resto de samples que trataron de darle un sentido musical a las composiciones (imagen 4.11), los sonidos grabados cumplieron un papel instrumental, es decir, que las sonoridades iban a tomar el papel de los instrumentos usados normalmente en el género.



Imagen 4.10 Drumracks

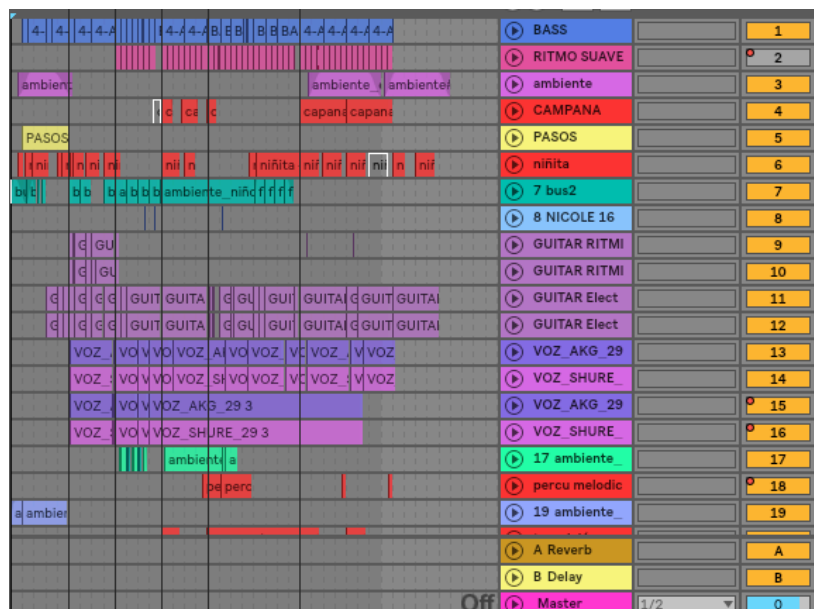


Imagen 4.11 Ventana de edición con los instrumentos

4.1.2.1. “Ojos grises”

Para la batería en “Ojos grises” se usó como bombo el sonido de varios basureros que van desde los 50 Hz- 150 Hz, al cual se le incorporó un filtro pasa bajo para evitar frecuencias excedentes. Para el clap se utilizó el golpe de un poste que va desde los 500 Hz hasta los 2 kHz. A modo de ride se usó el sonido de las cadenas del monumento de la libertad, su rango de frecuencia va desde los 2 kHz hasta los 6 kHz. Se empleo el rechinar de la misma cadena para reforzar el ataque del bombo y darle una sonoridad más genuina. El hi hat de las composiciones nacen del sonido de hojas de árboles presentes en el suelo del parque, las cuales fueron manipuladas para obtener diferentes efectos, estas varían desde 100 Hz – 200 Hz y desde 1kHz a 10 kHz.

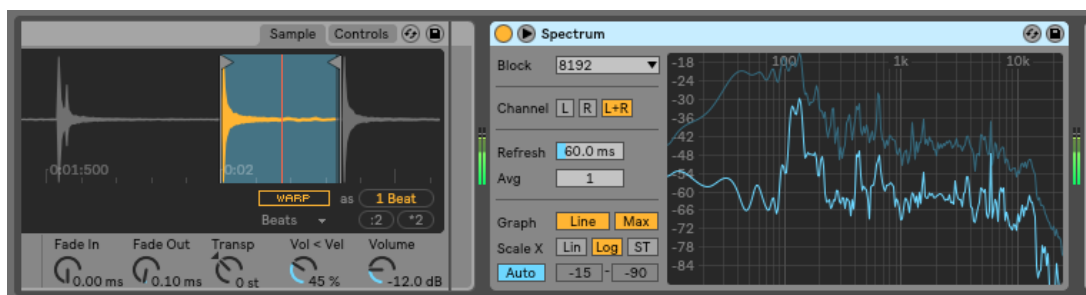


Imagen 4.12 Espectro de frecuencias

Para la parte de acompañamiento y ambiente en Ojos Grises se varían sonoridades como pasos de gente transitando por el parque, este sonido se modificó para resaltar su sonoridad. Los pasos tienen un decay de 600 ms, un sustain en 0, el release está en 50 ms. Se utilizó un EQ eight propio de Ableton con el cual se atenuó 9dB por los 2 kHz, para quitarle algunas frecuencias que molestaban y para resaltar la sonoridad de los pasos y opacar el resto de ambiente.

Se utilizó la grabación de voces de la gente para samplear y utilizar como vocal chops (imagen 4.13), en esta canción, se escogió el de una niña de unos 8 años la cual se iba insertando en partes de la canción ya que le daban dinamismo y energía al tema, su frecuencia va desde los 300 Hz hasta los 3 kHz.



Imagen 4.13 Vocal chops

Como refuerzo melódico de la segunda estrofa se utilizó el sonido de claxon de un bus, a manera de synth. Dentro del sample tiene un EQ que atenúa las frecuencias bajas desde los 300hz para abajo, se realizó 6dB en las frecuencias que van entre los 500 y 1,5khz para tener mejor nitidez del sonido. Este “synth” se le agregó un efecto de reverb (dark médium reverb) para darle más profundidad, poseía un predelay de 8ms, el decay de 1,9 s, wet de 20% y 77% de mix.

Como efecto de transición del coro se utiliza una fuente de agua. Primero se mejoró su sonido por medio de un EQ la cual reforzó por los 2 kHz y quitó por los 300 Hz para abajo, también utiliza un filtro (follow me) el cual se automatiza haciendo un barrido de frecuencias desde los 200 Hz hasta los 4 kHz logrando el efecto deseado para la transición.

4.1.2.2. “Luz de luna”

Para la introducción de “Luz de luna” se pretendió simular el sonido de vinilo a través del sampleo de las hojas del parque, para lograrlo, se colocó los sonidos de hojas en un Drum Rack y luego se los toco como un instrumento de percusión que tiene una duración de una blanca si lo ponemos en términos musicales. El sonido de las hojas tiene una atenuación de -15 dB por los 460 Hz, con una Q de 2,3 (imagen 4.14).



Imagen 4.14 Drum Rack y ecualizador de la simulación de sonido de vinilo

Para la percusión se utilizó un drumrack donde se colocó sonidos de: basurero (bombo), pisadas de hojas (hi hat), tapa de basurero (triangulo), hay un sonido de pasos los cuales cumplen el papel de una caja que acentúa las partes fuertes del ritmo (tiempo 2 y 4).

Sampleando el sonido de un poste siendo percutido se logró crear un arpegiador que sirvió como arreglo melódico. Para lograr el arreglo de arpegio se usó un instrumento de Ableton llamado Sampler en el cual se introduce las tomas grabadas del poste, se

selecciona el segmento de la grabación a utilizar como instrumento MIDI, el cual coloca el sonido en una afinación estándar (C) y sabiendo la tonalidad de la canción (D Mayor) se la ejecuta como un instrumento musical (imagen 4.15 y 4.16) a esa melodía se le añado un duplicado con una octava abajo.



Imagen 4.15 Sample del poste

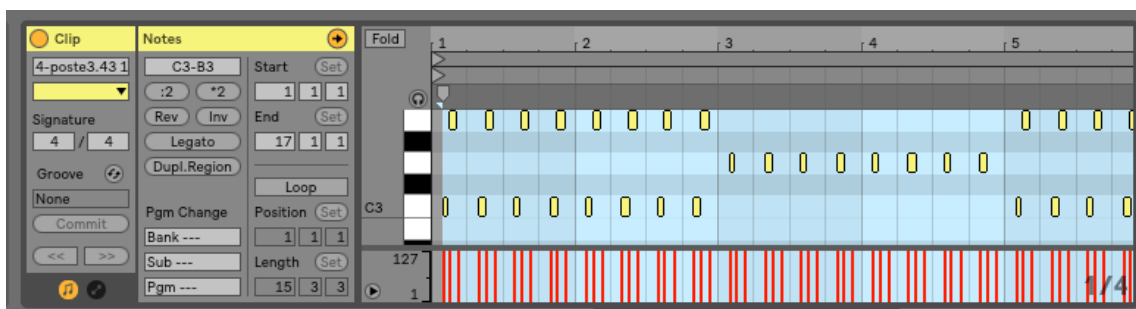


Imagen 4.16 Ventana MIDI del sonido arpegiador

El mismo procedimiento del arpegiador se utilizó para simular un synth (imagen 4.16) mediante el muestreo de del motor de buses que transitaban por el parque. Se logró el sonido de synth debido a las características tímbricas que posee el motor de un bus la cual es rica en armónicos que van desde los 100 Hz hasta los 4 kHz.

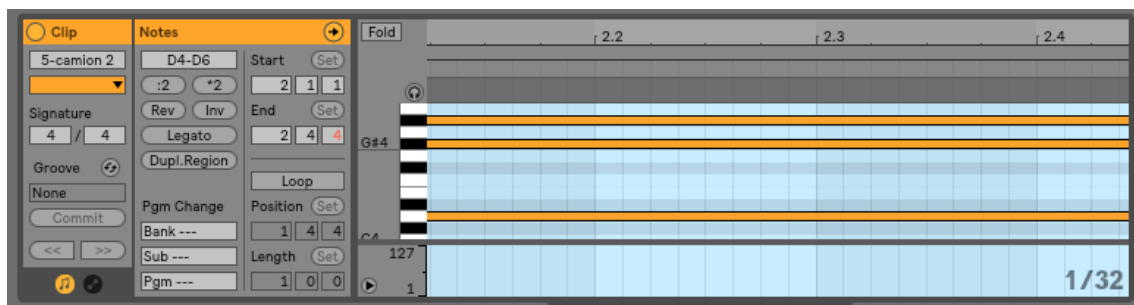


Imagen 4.16 Ventana MIDI del sonido synth de un bus

4.1.2.3. “Tango”

Dentro del sampling de tango se utilizó para la parte de ritmos, un drum rack (imagen 4.17) el cual contiene el sonido de: basurero (bombo), banca metálica (en la campana del ride), pasos (hi-hat). Dentro de esta canción se buscó tener una percusión con una sonoridad seca y sin tanto adorno rítmico por tal razón para el sampling se emplearon sonidos limitados. El conjunto de percusión sampleado abarca un rango de frecuencia que va desde los 150 Hz hasta los 4 kHz.

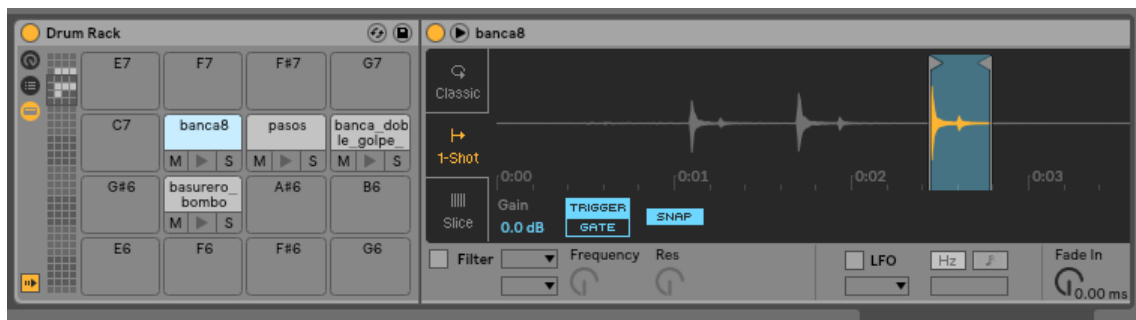


Imagen 4.17 Drum Rack de la percusión del tema “tango”

Se usó el sonido de semáforo para personas o videntes el cual se atenuó mediante un ecualizador con un filtro pasa alto desde los 1.41 kHz y se realizó 6 dB alrededor de los 2 kHz. Este tema tiene un balance entre el sampling y el uso de la guitarra, tomando el segundo más protagonismo en partes de la canción.

4.1.2.4. “Lirio”

Se tomó el ambiente de la plaza para acompañar la composición. Se sampleo varios cláxones de buses que se utilizó como bajo por medio de un sampler que convirtió en MIDI su sonoridad (imagen 4.18), este sample abarca frecuencias que van desde 50 Hz hasta los 4 kHz, sin embargo, esta sonoridad se realiza en frecuencias entre 50 Hz y 100 Hz esta sonoridad, es por esta razón que se le decidió considerar como un instrumento que aporte frecuencias bajas.



Imagen 4.18 Sampler de claxons

Además, se captó el ladrido de un perro usándolo como vocal chop, en ciertas partes del tema, en el proceso del sampling se controló en timbre de esa sonoridad mediante EQ, con la finalidad que se ajuste a la tonalidad de la canción y sea un complemento instrumental. La parte rítmica del tema está compuesta por sonidos grabados dentro de la plaza, se usó sonidos de: postes (caja, filis de caja, campana de ride), basurero (bombo), pisadas de hojas (hi hat).

4.1.3. Mezcla

4.1.3.1.Plaza Grande – “Ojos Grises”

Para el tema de ojos grises se trabajó principalmente la voz de la cantante (imagen 4.19), la cadena procesos empezó con un compresor CLA-76, un ataque de 4ms y un release de 5ms ayudaron a tomar las transientes más fuertes de la voz y poder atenuarlas de 1 a 2 dB con la finalidad de tener un mayor control en la dinámica de la misma. Seguido se empleó el ecualizador dinámico fabfilter Por Q3 para realizar una ecualización correctiva, se atenuó -3 dB en la frecuencia de de 10 kHz, esto ayudo a controlar el exceso de “s” en la voz. En cuestión de reverb se usó el H-Reverb para dar espacialidad a la voz, se aplicó un Pre-Delay de 10ms, un Reverb Time de 2.95ms y un wet al 100% con estos parámetros se buscó colocar la voz en una sala relativamente pequeña.



Imagen 4.19 Procesos de mezcla de voz de “Ojos Grises”

En cuestión de la percusión la cual está conformada por los samples del paisaje sonoro se usó como primer proceso de la cadena el ecualizador Chanel- EQ, se realizó una ecualización sustractiva en la cual se atenuó -9.7 dB en 660 Hz para atenuar ciertas resonancias que estaban presentes en los samples de los basureros y -5.3 dB en 4.8 kHz se atenuó los samples metálicos para controlar el exceso de brillo y que no sea muy estridente. Seguido se realizó una compresión para controlar las transientes fuertes y que

no cause ningún desbalance en los sonidos percusivos. Además, se usó el plugin Submarine, el cual es un generador de subarmónicos que permitió dar más profundidad al sample que cumplía la función del bombo dentro del tema (imagen 4.20).



Imagen 4.20 Procesos de mezcla de drums de “Ojos Grises”

En el caso de los ambientes en general se colocó un ecualizador Chanel- EQ en el cual se usó un filtro pasa altos entre 90 y 100 Hz con la finalidad de limpiar ciertos sonidos no deseados y conseguir que estos ambientes tengan mayor definición. Dentro de estas sonoridades no se usó más procesos ya que se buscaba conservar la transparencia de los lugares.

4.1.3.2.Plaza de San Francisco – “Luz de luna”

La visión que tiene “Luz de luna” es transmitir una atmosfera de melancolía y vacío por tal razón para este tema se planteó una mezcla con mayor profundidad y amplitud estéreo que las demás canciones recurriendo así a la reverb como proceso principal (imagen 4.21). En un bus se colocó el SilberVerb para dar espacialidad a la mezcla, se aplicó un Pre-Delay de 20ms, un Density/Time de 39% y un wet al 36% con estos parámetros se buscó crear una sala de conciertos. La mayoría de tracks que conforman esta canción fueron enviados a este bus con la finalidad de colocarlos en un solo ambiente.

En la voz se usó una cadena de procesos similar a la de ojos grises, ya que al ser la misma interprete, la voz presentaba las mismas características sonoras. Sin embargo, por la intención melancólica de la canción se buscó darle mayor calidez y presencia a la voz, para ello se utilizó el ecualizador Chanel- EQ en el cual se atenuó entre -4 y -5 dB frecuencia de 250 Hz, 400 Hz y 3 kHz, esto ayudo a colocar la voz en un plano principal evitando que se enmascare con los demás sonidos. Para conseguir la calidez se utilizó una

compresión suave con threshold alto para que solo actué en los picos más fuerte, el release y ataque lento, con una ratio bajo de 3:1.



Imagen 4.21 Procesos de mezcla del tema “Luz de luna”

4.1.3.3.Plaza del teatro – “Tango”

La mezcla de la canción Tango fue realizada a partir de la idea que el tema debía sonar agresivo. Para conseguir dicha sonoridad se centró el trabajo en los samples que cumplen la función de percusión y en las guitarras. En la percusión se usó el ecualizador Chanel- EQ, con una ecualización sustractiva se atenuó -7 dB en 540 Hz para quitar esa sonoridad acartonada que estaban presentes en los sonidos, en 3 kHz se realizó 4.5 dB para conseguir una mayor definición del ataque, por último, con una curva shelving en 150 Hz se buscó definir el cuerpo del sample que cumple la función de bombo (imagen 4.22). Seguido se realizó una compresión con ataque lento para obtener un sonido con mayor pegada y un release rápido para conseguir esa agresividad en la percusión.



Imagen 4.22 Procesos de mezcla de drums del tema “Tango”

En las guitarras se realizó una ecualización en la cual se subió 6 dB en 420 Hz con la finalidad de conseguir que la guitarra eléctrica suene delgada, también se realizó en los 2.5 kHz para conseguir presencia en la guitarra eléctrica. En cuestión de compresión se buscó que la guitarra tenga sustain para ello se dejó el ataque lento, con un release intermedio entre los 200ms y un ratio de 4:1(imagen 4.23).



Imagen 4.23 Procesos de mezcla de guitarras del tema “Tango”

Es pertinente resaltar que la voz en este tema lleva una cadena de procesos parecida en los temas anteriores. En cuestión de los samples que cumplen la función de ambientes se evitó realizar procesos a detalle con la finalidad de evitar distorsionar el sonido natural, sin embargo, se aplicó en la mayoría de dichas sonoridades una ecualización sustractiva para limpiar ciertas frecuencias innecesarias.

4.1.3.4.Plaza de Santo Domingo – “Lirio”

La imagen estéreo en la mezcla de esta canción fue fundamental, en el coro de este tema la mezcla se abre obteniendo una mayor amplitud. Para lograr esta apertura se recurrió al uso del panning abriendo las voces de los coros a 45 grados en ambos lados, sin embargo, existieron algunas voces que se abrieron entre los 20 grados para general la sensación que las voces se movían en el espacio. Además, se utilizó una reverb con un Pre-Delay de 15ms, un Reverb Time de 2ms y un wet al 50% para dar una profundidad a esta imagen estero y tener la posibilidad de poder ubicar más voces (imagen 4.24).

En la canción lirio se utilizó el ecualizador como proceso fundamental ya que en este tema se usó el recurso del efecto de radio. En la voz y guitarra del inicio de la canción se aplicó una ecualización exagerada, se realizó excesivamente frecuencias medias entre los 800 Hz y 1 kHz, cortando frecuencias bajas hasta los 200 Hz y con la atenuación en

frecuencias altas entre los 3 kHz se obtuvo una sonoridad mediosa generando la idea que la canción provenía de una radio.



Imagen 4.24 Procesos de mezcla de la voz del tema “Lirio”

Con respecto a los samples en este tema está presente un ambiente que en la canción sirvió como sonoridad transitoria para pasar entre dos secciones del tema, en este ambiente se aplicó procesos de ecualización, compresión y se aplicó un generador de subarmonicos (imagen 4.25). En la ecualización se atenuó frecuencias entre los 400 Hz y 1000 Hz con la finalidad que este ambiente aporte frecuencias bajas ya que en este ambiente se captó el sonido del viento. Se aplicó una ecualización leve con ratio de 3:1 y un threshold alto de manera que solo tome los picos más fuertes de este ambiente y mantener estable la dinámica de esta sonoridad. El plugin Submarine se empleó para intentar dar mayor profundidad al sonido de campanas que están presentes en este ambiente.



Imagen 4.25 Procesos de mezcla de los ambientes del tema “Lirio”

4.1.4. Masterización

La masterización de este EP estuvo a cargo del Productor Bryan Zapata. En primer lugar, se consideró trabajar con el compresor SLLComp el cual realizó una glue compression, con esto se consiguió mantener unida la mezcla. Seguido se usó el ecualizador dinámico FF Pro-Q3 atenuando en frecuencias de 200 Hz, 500 Hz, 1 kHz para eliminar los filtros no deseados. Como paso siguiente se trabajó una ecualización MID/SIDE, el ecualizador SR56 ayudó a ecualizar a detalle los lados y el centro para mantener un control del campo estéreo. Además, se agregó el plugging Abbey Road Vinyl el cual ayudo a emular la textura y calidez que tenía la sonoridad de los antiguos discos de Vinyls. Para finalizar el proceso de masterización se usó el limitador FF Pro-L2 el cual ayudó a subir el volumen y controlar que los picos más altos no sobre pasen el nivel deseado (imagen 4.26).

Es pertinente mencionar que dentro los compresores que forman parte de esta cadena de masterización se va a ir subiendo volumen gradualmente en cada uno de ellos con la finalidad de no forzar el limitador y empiece a generar distorsión digital. Con el proceso realizado se alcanzó los -14 LUFS en el Master.



Imagen 4.26 Proceso de masterización

5. CAPITULO 5

5.1.Portada y Contraportada

La realización de la portada y contraportada se trabajó en colaboración con la diseñadora gráfica Iveth Andrade, quien a partir de un dialogo con el autor del proyecto, pero sobre todo la escucha del EP Atemporal representó la idea de adentrarse al centro histórico de Quito. Los diseños fueron creados en base al minimalismo con la finalidad de transmitir al espectador tranquilidad, los colores que prevalecen en la composición gráfica son: el color negro, blanco y verde pastel, este último color es el que más sobresale en los diseños y se lo escogió porque está vinculado a la idea de naturaleza y paisaje.

La silueta de una pareja es el primer elemento que hace parte de la composición de la portada, las dos personas reflejan la acción de caminar hacia adelante tomados de la mano, con lo cual se pretende transmitir la idea de recorrer un lugar. La imagen de la virgen del panecillo y las cúpulas de la iglesia de la Compañía de Jesús son el segundo elemento con el cual se intenta representar el centro histórico de Quito ya que son figuras simbólicas del lugar. La palabra “Atemporal” es el nombre del EP, con esta palabra se intenta construye gráficamente unos “escalones” que visualmente cree la idea que la pareja va a subir por los escalones para llegar al centro histórico de Quito, pero también posee un sentido simbólico, estos “escalones” están hechos a partir del nombre del EP porque a través de Atemporal se puede recorrer de manera sonora dicho lugar.

La contraportada contiene un estilo aún más minimalista en el cual se puede visualizar con mayor claridad la figura de un círculo y en dentro del mismo se encuentra el nombre del EP seguido de los títulos de las canciones. El círculo dentro de esta contraportada representa simbólicamente el tiempo, para darle este contexto se usó como referencia la teoría de los babilonios, quienes usaban un círculo dividido en 360° para medir el tiempo.



6. CAPITULO 6

6.1. Conclusiones

Como conclusión a este proyecto se pudo obtener un EP conceptual de pop a partir de paisajes sonoros. Tomando en cuenta que la creatividad es un elemento que adquiere una enorme importancia al momento de crear o componer una canción, siendo así una de las herramientas más importantes para el compositor, esto se logró evidenciar a medida que se fue desarrollando el EP Atemporal. La creatividad es un proceso mental, pero al mismo tiempo engloba nuestro entorno, el cual mediante imágenes, olores o sonidos nos transmiten información, sin embargo, para este proyecto las sonoridades que ofrecen los entornos específicos fue la mayor fuente de información para que la creatividad se pueda nutrir y por consecuencia crear.

Se puede concluir que el uso de un micrófono de condensador es óptimo para realizar grabaciones de paisajes sonoros ya que al ser un micrófono que posee una mejor respuesta en la captación de frecuencias ofrece un sonido más fiel y con mayores detalles de los ambientes lo cual en este proyecto fue de suma importancia. En el ámbito de la producción, al momento de grabar y querer obtener los detalles de una sonoridad se suele tener como referencia ciertos micrófonos de condensadores, los cuales por sus características técnicas se vuelve muy probable que nos ayuden a conseguir el sonido deseado, sin embargo, el oído crítico formado a través de la experiencia es relevante para determinar qué tan óptimo puede ser un micrófono.

Se concluyo que las historias y acontecimientos que alberga las plazas del centro histórico de Quito sirvieron como lazo para crear una relación narrativa entre plaza y canciones, ya que estos sitios a través del tiempo han servido como escenario de múltiples historias que se han convertido en parte fundamental de estos lugares, varios de estos acontecimientos hoy reposan sobre libros y otros son parte de una tradición oral. De la misma forma en que estas historias se encuentran en algunas páginas o en la memoria de las personas se logró impregnar la esencia de las plazas del centro histórico de Quito en cada canción de atemporal.

Se puede concluir que el EP conceptual de música pop el cual lleva por nombre Atemporal y está conformado por 4 temas en formato wav es el resultado material de este proyecto.

Dentro de este proyecto se logró concluir que el uso de la técnica de sampleo fue fundamental para instrumentar las canciones. En este tipo de proyectos esta técnica permite trabajar a detalle ya que se puede manipular con mayor facilidad y eficiencia las

sonoridades, pero sobre todo permite modificar dichos sonidos. El sampling fue la herramienta principal que facilitó el trabajo de instrumentar los temas musicales de *Atemporal*.

6.2.Recomendaciones

La música sin duda es un arte el cual involucra varios aspectos relevantes que pueden ir desde lo técnico hasta una parte más personal como por ejemplo la creatividad. Generalmente se cree que los artistas poseen una mayor creatividad que otras personas que no están involucradas a este mundo, lo cual por ahora sigue siendo una creencia. Sin embargo, lo que sí se puede afirmar es que la creatividad es un proceso que puede ser desarrollado y generalmente esto consigue partiendo de ver las cosas desde otro punto de vista, es por esta razón que se recomienda usar este tipo de proyectos como referencia para seguir experimentando en el desarrollo creativo para la composición de nueva música

La sonoridad que ofrece las plazas del centro histórico de Quito son muy extensas y variadas, cada una con una singularidad, las cuales dentro de la producción musical se pueden convertir en un material valioso. Aunque estos sonidos tienen un timbre particular al momento de ser grabados se ven afectados por el micrófono y su comportamiento ante ciertas frecuencias. Por esta razón se recomienda utilizar mayor variedad de micrófonos para obtener diferentes texturas de los paisajes sonoros.

Atemporal es un EP cuyos temas fueron creados a partir de entornos acústicos, llevándolo así a tener un concepto, el mismo que se lo trabajó desde la preproducción hasta sus últimas etapas. En proyectos de este tipo se sugiere experimentar con un productor externo, de manera que se pueda potenciar la creatividad para la realización de canciones.

6.3. Bibliografía

Alcazar Antonio. “*La pedagogía de la creación musical, otro enfoque de la educación musical: una experiencia de la Escuela Universitaria de Magisterio de Cuenca*”. Eufonía: Didáctica de la música. Nº 49 (2018).

Atienza Ricardo, *Mapa de los sonidos de nuestro mundo*, En http://elpais.com/elpais/2015/09/25/eps/1443194463_295114.html, acceso 26 de julio de (2002).

Botella Nicolás, Ana María. “*El paisaje sonoro como arte sonoro*”. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas. Valencia, España. (2020).

Carrasco Alma, *Discos conceptuales*, (2016), 15/09/2020, http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/52581/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

Flores Susana. *Música y Adolescencia. La música popular actual como herramienta en la educación musical*. España, (2007).

Heatley Michael, *Rock y Pop, La historia completa*, Editorial: MA NON TROPPO, Segunda edición, Barcelona, (2007).

Hirshs Paul. *Enfoque sociológico del fenómeno de la música pop*. American Behavioral Scientist. Article. Michigan University. Northwestern, EEUU. January, 1971.

Kostelanetz Richard, *Entrevista a John Cage*, Barcelona, Anagrama, (1973).

Martínez Jessica. *Estimulación acústica en sintonía*. Revista de divulgación científica y tecnológica de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Nuevo León, México, 2017. WEB.

Consultado de: <http://cienciauanl.uanl.mx/?p=6549#:~:text=Con%20esta%20teor%C3%ADa%2C%20e1%20CIC,r%C3%ADtmicos%20en%20jugadores%20de%20futbol>.

Mendo Rodrigo, *INTRODUCCIÓN AL SAMPLING*, LACARNE MAGAZINE, Revista de música internacional, NOV #101 (2016), 27/11/2020, <https://lacarnemagazine.com/introduccion-al-sampling/>
<https://lacarnemagazine.com/introduccion-al-sampling/>.

Murcia Valeria, *Jorge Drexler y sus límites infinitos en ‘Salvavidas de Hielo’*. Artículo del comercio online El Tiempo, (2018). 20/11/2020 <https://www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/jorge-drexler-presenta-su-nuevo-disco-salvavidas-de-hielo-199954>.

Myers Katherine, «Historia de la música pop en 5 décadas definitoria», *Revista Culture Trip*, (Estados Unidos, 2016), 19/11/2020, <https://theculturetrip.com/north-america/usa/california/articles/the-history-of-pop-music-in-5-defining-decades/>.

Reyes Juan. *Estimulo Musical con Afectos, Gestos y Emociones*. Standford University. Stanford, California. 17 de noviembre de 2009.

Rezza Sol, *El mundo es un paisaje sonoro*, *Revista Sonograma*, n.º 4 (2009).

Rodríguez Lorenzo, Gloria Araceli, y "Música, creación e interpretación: del aula universitaria al aula de educación infantil." *Opción* 31, no. 6 (2015).

Rodríguez Lorenzo, Gloria Araceli, y "Música, creación e interpretación: del aula universitaria al aula de educación infantil." *Opción* 31, no. 6 (2015):745-748. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31045571045>.

Rosales Berenize, *Residente: Música molecula*. Indies Rocks, (Estados Unidos), 7 de mayo de 2017.

Vargas Rodrigo, *el sonido de las nuevas generaciones: el impacto de la tecnología digital en los procesos de producción*. Universidad Nacional de Córdoba. Argentina (2019).

Vega Carlos. *Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos*. *Revista Musical Chilena*. Chile, (1997).

Woodside Jarret, *EL IMPACTO DEL SAMPLEO EN LA MEMORIA COLECTIVA*, Universidad Autonoma Metropolitana, Mexico, (2005), P.47-50.

Woodside Jarret, *El sampleo como signo en la música*, Universidad Autonoma Metropolitana, Mexico, (2005).

Woodside Julian, *La historicidad del paisaje sonoro y la música popular*, *Revista Transcultural de Música*, n.º 12, Barcelona, (2008).

6.4. Anexos

Ojos Grises

Plaza Grande

Alexander Borja

Intro **Verso 1**

$\text{♩} = 108$
Bm A Em Bm Bm A Em Bm Bm A Em Bm

Pre-coro **Coro** **Verso 2**

13 Bm A Em F#7 Bm A Em F#7 Bm A Em F#7 Bm A Em Bm Bm A

Pre-coro **Coro**

31 Em Bm Bm A Em F#7 Bm A Em F#7 Bm A Em F#7 Bm A Em Bm

2020

Anexo 1. Partitura de la armonía del tema “Ojos grises”

Luz de luna

Plaza de San Francisco

Alexander Borja

Intro **Verso1** **Pre-coro**

$\text{♩} = 74$
Dmaj7 F# G A Dmaj7 F# G A Dmaj7 F# G A Em A F# G A7

Coro **Verso 2** **Pre-coro**

17 Dmaj7 F# G A Dmaj7 F# G A Dmaj7 F# G A Em

Coro

34 A F# G A7 Dmaj7 F# G A Dmaj7 F# G

B1

51 A Dmaj7 F# G A

2020

Anexo 2. Partitura de la armonía del tema “Luz de luna”

Tango

Plaza del teatro

Alexander Borja

Intro $\text{♩} = 113$
Em D Am/G B7 Em D Am/G B7 Em D Am/G

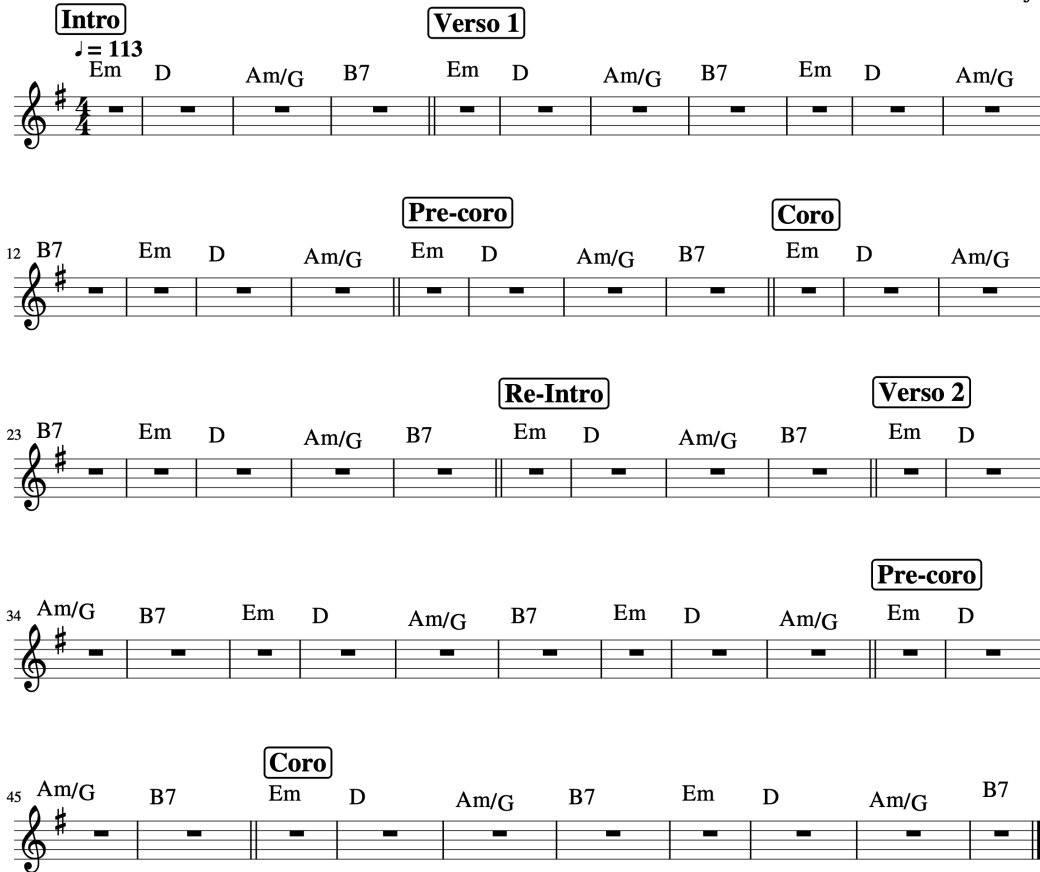
Verso 1

12 **Pre-coro** **Coro**
B7 Em D Am/G Em D Am/G B7 Em D Am/G

23 **Re-Intro** **Verso 2**
B7 Em D Am/G B7 Em D Am/G B7 Em D

34 **Pre-coro**
Am/G B7 Em D Am/G B7 Em D Am/G Em D

45 **Coro**
Am/G B7 Em D Am/G B7 Em D Am/G B7



2020

Anexo 3. Partitura de la armonía del tema “Tango”

Lirio

Plaza de Santo Domingo

Alexander Borja

Intro
♩ = 119

Pre-coro

Dm G C C/B Am A7 Dm G C C/B Am A7 Dm G

Verso 1 **Coro**

C C/B Am E7 Am E Am E Am E Am E Am E Am E Am E

Instrumental **Verso 2**

Am E Am A7 Dm E7 Am A7 Dm E7 Am E Am E Am E Am E

Coro **Instrumental** **Pre-coro**

Am E Am E Am E Am E Am E Am A7 Dm G C Am Dm E E Dm

G

C C/B Am A7 Dm G C C/B Am E7

The musical score is written for guitar in 4/4 time with a tempo of 119. It consists of five systems of music. Each system includes a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. Chords are indicated by letters above the staff. The first system is the Intro and Pre-coro. The second system is Verso 1 and Coro. The third system is Instrumental and Verso 2. The fourth system is Coro, Instrumental, and Pre-coro. The fifth system is a final instrumental section. The score ends with a double bar line.

2020

Anexo 4. Partitura de la armonía del tema “Lirio”



Anexo 5. Grabación del sonido de los autos



Anexo 6. Grabación de los sonidos del basurero



Anexo 7. Grabación del paisaje sonoro de la plaza del teatro



Anexo 8. Grabación de los sonidos del poste



Anexo 9. Grabación del paisaje sonoro de la plaza de Santo Domingo



Anexo 10. Grabación del sonido de los buses