



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Artes Sonoras

Proyecto Interdisciplinario

Nombre del proyecto

Illak EP rap fusión con 2 ritmos andinos de la provincia Bolívar

Previo la obtención del Título de:

Licenciado en Producción Musical y Sonora

Autor/a:

Stalin Vinicio Arévalo Guanipatin

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2021

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

Yo, Stalin Vinicio Arévalo Guanipatin, 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. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.

Firma del estudiante

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

Miembros del Comité de defensa

Andrés Bracero
Tutor del proyecto

Diego Benalcázar
Miembro del Comité de defensa

Bernarda Ubidia
Miembro del Comité de defensa

Agradecimientos:

Mi más sincero agradecimiento a Dios por darme la salud y vida, a mi familia por su apoyo incondicional, también quiero agradecer a mi tutor Andrés Bracero y a Luis Pérez Valero por ser mi mentor y guía durante este proceso de la tesis, a mis amigos y músicos quienes fueron un gran aporte musical durante la grabación del EP, a todos los profesores por sus conocimientos impartidos durante toda la carrera y a la Universidad de las Artes por ser la escuela de mi formación profesional.

Dedicatoria:

El presente proyecto lo dedico a mis padres Vinicio Arévalo y Rosa Guanipatin por ser ellos un pilar fundamental en mi vida diaria. A la vez quiero hacer una dedicación especial a mi persona por el esfuerzo y la dedicación empleada a lo largo de la carrera musical.

Resumen

Este proyecto describe el proceso de producción musical de cuatro canciones basadas en la fusión de diversos géneros como es el sanjuanito, la tonada y el hip hop. El autor plantea tres instancias metodológicas: investigación histórica que contextualiza las raíces musicales y el desarrollo de estos géneros; análisis musical de una canción representativa por cada género y finalmente el proceso creativo que parte de la retroalimentación del autor con la vida cotidiana y las vivencias con la música de la ciudad de Guaranda. Illak mezcla variedad de instrumentos andinos, la quena, charango, guitarra acústica, bandolín, bombo, chajchas con samples de batería, bajo eléctrico, líricas en kichwa y español dando como resultado la creación del EP Illak rap andino que contribuye y se suma a producciones de artistas recientes como Los Nin, Inmortal Kultura, Ana Tijoux, Calle 13, entre otros. Los temas tienen la característica principal de estar escritas y compuestas en tonalidad menor, lo cual permite expresar y plasmar las vivencias cotidianas, el respeto a la naturaleza, las costumbres y tradiciones, desarrollando así una propuesta sonora diferente que mantiene la autenticidad musical bolivareense. Dentro del proceso creativo, el hilo conductor de este trabajo es el bandolín, instrumento de cuerda pulsada muy característico en la música andina ecuatoriana, ya que su sonido agudo brinda un matiz predominante y a la misma vez expresiva dentro de la composición musical. Con su registro musical medianamente extenso permite interpretar y adaptar melodías con temáticas de alegría y tristeza.

Palabras claves: san juanito, tonada, hip hop.

Abstract

This project describes the process of musical production of four songs based on the fusion of various genres such as sanjuanito, tonada and hip hop. The author raises three methodological instances: historical research that contextualizes the musical roots and the development of these genres; musical analysis of a representative song for each genre and finally the creative process that starts from the feedback of the author with the daily life and experiences with the music of the Guaranda city. Illak mixes a variety of Andean instruments, la quena, charango, acoustic guitar, bandolin, bass drum, chacchas with drum samples, electric bass, lyrics in Kichwa and Spanish. The result in the creation of the EP Illak Rap Andino that contributes and joins to a recent production of artists such as Los Nin, Inmortal Kultura, Ana Tijoux, Calle 13, among others. The themes have the main characteristic of being written and composed in a minor key, which allows expressing and capturing daily experiences, respect for nature, customs and traditions, thus developing a different sound proposal that maintains Bolivarian musical authenticity. Within the creative process, the common thread of this work is the bandolin, a plucked string instrument so characteristic in Ecuadorian Andean music, since its sharp sound provides a predominant and at the same time expressive nuance within the musical composition. With its moderately extensive musical range, it allows the interpretation and adaptation of melodies with themes of joy and sadness.

Keywords: sanjuanito, tonada, hip hop.

ÍNDICE GENERAL

DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y CESIÓN DE DERECHOS DE PUBLICACIÓN DEL TRABAJO DE TITULACIÓN.....	II
MIEMBROS DEL COMITÉ DE DEFENSA	III
AGRADECIMIENTOS:.....	IV
DEDICATORIA:.....	5
RESUMEN	6
ABSTRACT	7
INTRODUCCIÓN.....	16
PERTINENCIA	17
OBJETIVOS	17
Objetivo General	17
Objetivos Específicos	17
DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO	17
METODOLOGÍA	18
CAPÍTULO 1	19
1.1 ANTECEDENTES	19
1.1.1 Funk.....	19
1.1.2 Música Disco.....	20
1.1.3 Música Jamaicana.....	21
1.1.4 Música Tradicional de Bolívar.....	22
1.2 MARCO TEÓRICO.....	25
1.2.1 Sanjuanito.....	25
1.2.2 La tonada	28
1.2.3 Hip Hop.....	29
1.3 PROYECTOS DISCOGRÁFICOS REFERENTES.....	32
1.3.1 Los nin.....	32
1.3.2 Inmortal Cultura	32
1.3.3 Ana Tijoux.....	32
CAPÍTULO 2	33
2.1 ANÁLISIS COMPOSITIVOS.....	33
2.2 SANJUANITO.....	33
2.2.1 Tema Analizado	33
2.2.2 Instrumentación.....	33
2.2.3 Patrón Rítmico.....	33
2.2.4 Bajo	33
2.2.5 Acompañamiento.....	34
2.2.6 Armonía y Forma	34
2.2.7 Melodía.....	34
2.3 TONADA.....	34
2.3.1 Tema Analizado	35
2.3.2 Instrumentación.....	35
2.3.3 Patrón Rítmico.....	35
2.3.4 Acompañamiento.....	35
2.3.5 Armonía y Forma	35
2.3.6 Melodía.....	36

2.4 HIP HOP	36
2.4.1 Tema analizado.....	36
2.4.2 Instrumentación.....	36
2.4.3 Patrón Rítmico.....	36
2.4.4 Bajo	36
2.4.5 Armonía y Forma	37
2.4.6 Melodía.....	37
2.5 ANÁLISIS GENERAL	37
CAPÍTULO 3	39
3.1 PROPUESTA ARTÍSTICA.....	39
3.2 COMPOSICIÓN	39
3.2.1 Herencia vital	39
3.2.1.1 Instrumentación.....	40
3.2.1.2 Patrón Rítmico	40
3.2.1.3 Bajo	40
3.2.1.4 Acompañamiento	40
3.2.1.5 Armonía y Forma	41
3.2.1.6 Melodía	41
3.2.1.7 Letra (extracto).....	42
3.2.2 Lucha eterna	42
3.2.2.1 Instrumentación.....	43
3.2.2.2 Patrón Rítmico	43
3.2.2.3 Bajo	43
3.2.2.4 Acompañamiento	43
3.2.2.5 Armonía y Forma	44
3.2.2.6 Melodía	44
3.2.2.7 Letra (extracto).....	45
3.2.3 Ñawpa.....	45
3.2.3.1 Instrumentación.....	45
3.2.3.2 Patrón Rítmico	45
3.2.3.3 Bajo	46
3.2.3.4 Acompañamiento	46
3.2.3.5 Armonía y Forma	46
3.2.3.6 Melodía	47
3.2.3.7 Letra (extracto).....	48
3.2.4 Visión ideal.....	48
3.2.4.1 Instrumentación.....	48
3.2.4.2 Patrón Rítmico	48
3.2.4.3 Bajo	49
3.2.4.4 Acompañamiento	49
3.2.4.5 Armonía y Forma	49
3.2.4.6 Melodía	49
3.2.4.7 Letra (extracto).....	50
CAPÍTULO 4	52
4.1 PREPRODUCCIÓN.....	52
4.1.1 Elaboración de maquetas de audio	52
4.1.2 Equipo de trabajo.....	55
4.1.3 Flujo de Señal.....	56
4.1.4 Rider Técnico	56
4.2 PRODUCCIÓN.....	56
4.2.1 Grabación	56
4.2.2 Equipo de trabajo.....	61
4.2.3 Flujo de señal de audio.....	62
4.2.4 Rider Técnico	63
4.3 POSPRODUCCIÓN.....	63
4.3.1 Edición de audio	63

4.3.2 Mezcla de audio.....	64
4.3.2.1 Organización de Sesión.....	64
4.3.2.2 Loudness Meter.....	64
4.3.2.3 Balance.....	65
4.3.2.4 Procesamiento de señal directa	65
4.3.2.4.1 Ecuilización correctiva.....	65
4.3.2.4.2 Compresión.....	66
4.3.2.4.3 Ecuilización aditiva.....	66
4.3.2.4.4 Excitador de armónicos	68
4.3.2.4.5 Dinámica.....	69
4.3.2.5 Procesamiento de señal en paralelo.....	69
4.3.2.5.1 Compresión paralela	69
4.3.2.5.2 Side Chain.....	70
4.3.2.5.3 Duobler	70
4.3.2.6 Procesamiento de efecto en paralelo.....	71
4.3.2.6.1 Reverb.....	71
4.3.2.6.2 Delay.....	71
4.3.2.7 Imagen Estéreo.....	72
4.3.2.8 Automatización	72
4.3.2.9 Impresión de audio.....	73
4.3.3 Mastering.....	73
4.3.3.1 Preparación.....	73
4.3.3.1.1 DAW.....	74
4.3.3.1.2 Frecuencia de muestreo.....	74
4.3.3.1.3 Profundidad de bits.....	74
4.3.3.3 Procesamiento de señal directa	75
4.3.3.3.1 Nivel Óptimo	75
4.3.3.3.2 Ecuilización correctiva.....	75
4.3.3.3.3 Compresión.....	76
4.3.3.3.5 Ecuilización aditiva.....	76
4.3.3.3.6 Distorsión armónica.....	77
4.3.3.3.7 Ecuilización mid side	77
4.3.3.3.8 Imagen estéreo	78
4.3.3.3.9 Limitación.....	78
4.3.3.4 Procesamiento de señal en paralelo.....	79
4.3.3.4.1 Compresión en paralelo	79
4.3.3.5 Print.....	80
4.3.3.6 Edición de audio.....	80
4.3.3.7 Bounce final	80
4.3.3.7.1 CD.....	80
4.3.3.7.2. Plataformas digitales.....	80
CAPÍTULO 5	82
5.1 DISEÑO GRÁFICO	82
5.1.1 Portada.....	82
5.1.2 CD	83
5.1.3 Contraportada.....	83
CAPÍTULO 6	84
6.1 CONCLUSIONES	84
6.2 RECOMENDACIONES.....	85

ÍNDICE DE IMÁGENES

1. INSTRUMENTOS MODIFICADOS EN MUSIC SCORE.....	52
2. SAMPLE PACK SLATE DIGITAL	53
3. VST ADICTIVE DRUMS.....	53
4. CONTROLADOR MIDI AXIOM 32	54
5. GRABACIÓN GUÍA DEL BANDOLÍN.....	54
6. GRABACIÓN GUÍA DE LA VOZ.....	55
7. FLUJO DE SEÑAL AR STUDIOS.....	56
8. GRABACIÓN DEL BAJO ELÉCTRICO.....	57
9. PEDALES DE GUITARRA ELÉCTRICA.....	57
10. GRABACIÓN DEL BANDOLÍN.....	58
11. GRABACIÓN DEL VIOLÍN.....	58
12. GRABACIÓN DE LA ARMÓNICA.....	59
13. GRABACIÓN DE LA MELÓDICA.....	59
14. GRABACIÓN DE VOCES.....	60
15. GRABACIÓN DE VOCES KICHWA.....	61
16. GRABACIÓN DE LA BULLA	61
17. FLUJO DE SEÑAL ESTUDIO A.....	62
18. TOMAS DE AUDIO DE LA VOZ.....	63
19. CUANTIZACIÓN DE AUDIO EN PROTOOLS.....	63
20. AFINACIÓN DE VOCES.....	64
21. CLIP GAIN.....	64
22. LOUDNESS METER YOULEAN	65
23. ECUALIZADOR EQ7	65
24. COMPRESOR DYN3	66
25. ECUALIZADOR AR TG MASTERING.....	66
26. ECUALIZADOR PUIG TEC.....	67
27. ECUALIZADOR CLA MIX DOWN & ONEKNOB.....	67
28. ECUALIZADOR SCHEPS 73.....	68
29. GTR AMP & MULTIMOD RACK	68
30. BASS RIDER & VOCAL RIDER	69
31. COMPRESOR CLA 76.....	70

32. TRACKSPACER.....	70
33. DOUBLER	70
34. RVERB.....	71
35. MANNY MARROQUIAN DELAY	71
36. OZONE IMAGER.....	72
37. AUTOMATIZACIÓN DE AUDIO.....	72
38. IMPRESIÓN DE AUDIO	73
39. DITHER.....	73
40. BITTER	74
41. TG METERING	74
42. UTILITY	75
43. PRO Q3.....	75
44. PRO C2.....	76
45. SONEQ.....	76
46. IVGI2.....	77
47. F6.....	77
48. OZONE IMAGER.....	78
49. LIMITADOR.....	79
50. CLA 76.....	79
51. PRO G.....	79
52. PRINT DE AUDIO	80
53. EDICIÓN DE AUDIO.....	80
54. PORTADA DEL EP.....	82
55. ESTAMPADO DEL DISCO	83
56. CONTRAPORTADA DEL EP	83

ÍNDICE DE GRÁFICOS

1. PATRÓN RÍTMICO DE BATERÍA ELÉCTRICA.....	33
2. PATRÓN RÍTMICO DEL BAJO ELÉCTRICO.....	33
3. PATRÓN RÍTMICO DEL PIANO	34
4. PATRÓN RÍTMICO DE LA ZAMPOÑA Y VIOLÍN.	34
5. PATRÓN RÍTMICO DEL BOMBO Y CHACCHAS	35
6. PATRÓN RÍTMICO DE LA GUITARRA – BANDOLÍN – CHARANGO	35
7. PATRÓN RÍTMICO DE LA QUENA Y VIOLÍN	36
8. PATRÓN RÍTMICO DE LA BATERÍA	36
9. PATRÓN RÍTMICO DEL BAJO.....	37
10. PATRÓN RÍTMICO DRUMS	40
11. PATRÓN RÍTMICO BOMBO ANDINO	40
12. RASGADO DE GUITARRA.....	40
13. PATRÓN RÍTMICO DEL BANDOLÍN.....	41
14. FRASE MUSICAL QUENA & GUITARRA ELÉCTRICA	41
15. PATRÓN RÍTMICO GUITARRA ARPEGIO	42
16. PATRÓN RÍTMICO BANDOLÍN	42
17. PATRÓN RÍTMICO DE LA BATERÍA	43
18. PATRÓN RÍTMICO BOMBO ANDINO	43
19. RASGADO DE GUITARRA.....	44
20. PATRÓN RÍTMICO DEL BANDOLÍN.....	44
21. PATRÓN RÍTMICO DE LA GUITARRA ARPEGIADA	44
22. PATRÓN RÍTMICO DEL CHARANGO	44
23. PATRÓN RÍTMICO PERCUSIÓN	45
24. PATRÓN RÍTMICO BOMBO ANDINO & CHAJCHAS	46
25. RASGADO DE GUITARRA.....	46
26. PATRÓN RÍTMICO DE LA GUITARRA ACÚSTICA.....	47
27. PATRÓN RÍTMICO DE LA ARMÓNICA & BANDOLÍN	47
28. PATRÓN RÍTMICO DE LA GUITARRA ELÉCTRICA	47
29. PATRÓN RÍTMICO DEL VIOLÍN.....	48
30. PATRÓN RÍTMICO DRUMS	49
31. RASGADO DE GUITARRA.....	49

32. PATRÓN RÍTMICO GUITARRA ELÉCTRICA.....	50
33. PATRÓN RÍTMICO GUITARRA ACÚSTICA ARPEGIADA.....	50
34. PATRÓN RÍTMICO DEL BANDOLÍN.....	50
35. PATRÓN RÍTMICO DEL VIOLÍN.....	50
36. PATRÓN RÍTMICO DE LA MELÓDICA.....	50

ÍNDICE DE TABLAS

TABLA 1: CARABUELA – SANJUANITO 1	26
TABLA 2: BAJO PLAYAS – SANJUANITO 2	27
TABLA 3: ANÁLISIS DE MÚSICA ANDINA Y HIP HOP.....	38
TABLA 4: MÚSICOS PARTICIPANTES PREPRODUCCIÓN	55
TABLA 5: EQUIPO TÉCNICO PREPRODUCCIÓN	56
TABLA 6: MÚSICOS PARTICIPANTES EN LA GRABACIÓN.....	61
TABLA 7: EQUIPO TÉCNICO DE LA GRABACIÓN	62

Introducción

El proyecto presentado para la obtención del título de Licenciado en Producción Musical y Sonora en la Universidad de las Artes consiste en la producción de un EP de cuatro canciones denominado Illak Rap Andino. El EP se basa en la fusión de diversos géneros musicales tradicionales de la provincia de Bolívar con sonoridades anglosajonas. Por parte de la música tradicional de Bolívar se ha utilizado como recurso sonoro al sanjuanito y la tonada y por música anglosajona al hip hop. La expresión semántica es un factor importante dentro de la producción del EP, ya que los géneros antes mencionados comparten similitudes expresivas dentro de sus contenidos líricos, expresando temáticas de índole social, cultural y en el caso de la música tradicional ecuatoriana letras sobre el buen vivir, vestimenta y la pacha mama (naturaleza). Illak surge a partir de la necesidad del autor de investigar una problemática actual dentro de la cultura kichwa principalmente en la provincia de Bolívar. El abandono y el desinterés de las nuevas generaciones por su cultura e idioma nativo *Waranka*, ha hecho que la cultura vaya desapareciendo en tradiciones, música, alimentos entre otros...; es por ello que el autor como una solución a este problema plantea la fusión de dos géneros distintos como son la música tradicional de Bolívar y el hip hop, además de la combinación de instrumentos musicales muy característicos dentro de los géneros de música ya mencionados, permitiendo de esta manera que las nuevas generaciones puedan conectar con sus raíces.

Pertinencia

La música ancestral de la provincia de Bolívar ha ido perdiendo valor cultural dentro de la comunidad, los jóvenes han ido desinteresándose por su provincia, música y tradición, por lo cual, este proyecto se enfoca en revalorizar, expandir contenidos musicales y culturales alrededor de la provincia.

Es así que el autor de este trabajo ha encontrado en la literatura de Oswaldo Zaruma Pilamunga y Jaime Lágarra una fuente bibliográfica importante para contextualizar el momento que vive el pueblo indígena de Bolívar, dentro de lo cultural y artístico.

La pertinencia de este proyecto se basa en la revalorización de la música tradicional del pueblo *Waranka* a través de la fusión de dos vertientes musicales: música tradicional de Bolívar y el hip hop que busca innovar de cierta manera la música andina dándole el valor cultural y tradicional para que los jóvenes se interesen por las costumbres y las raíces indígenas.

Objetivos

Objetivo General

Elaborar un EP de 4 canciones de música fusión entre el hip hop, el sanjuanito y la tonada de la provincia Bolívar.

Objetivos Específicos

- Investigar sobre el hip hop, el sanjuanito y la tonada de la provincia de Bolívar.
- Realizar el proceso creativo de composición y arreglos musicales del EP.
- Realizar el proceso de grabación del EP.
- Elaborar el proceso técnico, mezcla y masterización del EP.
- Entregar el producto final en formato digital.

Descripción del proyecto

Illak viene del vocablo kichwa que significa “no existe”, “cero”. Esto conlleva a la unión social y cultural entre diversos pueblos y nacionalidades con los mismos valores, pensamientos e ideologías, representando la igualdad y convivencia con los seres humanos.

A partir de la recolección de información musical dentro de la ciudad de Guaranda y sus alrededores, el autor ha planteado lograr un acercamiento a la sonoridad musical del pueblo *Waranka*, por ello nace la propuesta musical Illak Rap Andino, que fusiona distintos géneros musicales, tales como, sanjuanito, tonada y hip hop.

La ideología del rap andino enmarca la revalorización del indígena a través de sus raíces ancestrales y su lengua nativa kichwa. Illak compuesto por cuatro temas brinda una conexión social y cultural, con sonidos ancestrales a base de beats y líricas en idioma kichwa y español como el reflejo de igualdad y equidad.

Este EP contiene una mezcla de instrumentos acústicos y electrónicos, dándole protagonismo a la esencia musical tradicional de Guaranda. Por ello presenta sus temas:

- Herencia vital
- Lucha Eterna
- Ñawpa
- Visión ideal

Para lograr esta autenticidad musical y viaje sonoro se contó con la participación de músicos de la ciudad de Guaranda como Kenary agrupación de música andina, Lenin Yumbay (Laya Skb) cantautor de hip hop andino cuya expresión semántica está en letra kichwa y español, Jonathan Chafra (Smaily 70) cantautor urbano y finalmente 6pa de la parroquia Salinas quienes comparten sus sonidos a base de beats con contenidos culturales y sus letras en español.

Metodología

Durante este proceso se realizó una metodología investigativa bibliográfica a través de formatos físicos como libros, revistas, etc..., lo cual, permitió el conocimiento histórico, el desarrollo cultural y musical de estos géneros; por otra parte, medios digitales como blogs, bibliotecas virtuales, tesis en línea. Finalmente, la recopilación de discos fue un proceso clave para el desarrollo compositivo y entendimiento musical.

Así también, se utilizó una metodología creativa para la composición de cuatro temas fusión, lo cual experimenta la combinación de instrumentos acústicos como la quena, bombo, guitarra, bandolín, charango, armónica, etc..., e instrumentos eléctricos como bajo, guitarra; así también samples de batería. Para este trabajo de diseño sonoro y compositivo se utilizó herramientas digitales de producción musical como *DAW*¹, packs de baterías de la fábrica *Slate Digital, VST MIDI Addictive Drums*.

¹ (Digital Audio Workstation) estación de trabajo de audio digital. <https://musicapod.com/que-es-daw/>

Capítulo 1

1.1 Antecedentes

1.1.1 Funk

La palabra funk deriva del latín fumigare (fumar) y del francés fungiere que se relaciona con la acción de fumar. En la música la palabra funk fue empleado por músicos afroamericanos para referirse a ritmos fuertes e intensos y el adjetivo funky para referirse a cambios de estructura musical.² Etimológicamente el funk está relacionado con el olor corporal de una persona a consecuencia del baile, así como también una connotación sexual.³

A mediados de los años 50 la música de New Orleans como el rhythm & blues influenció en el desarrollo del funk.⁴ James Brown a quien se le atribuye como el padre fundador de la música funk, fue pianista y baterista de su primera banda conocida como The Starlighters para luego ser llamado The famous Flames lanzando su primer álbum *Please, Please, Please*, posteriormente *Try Me* conocido como el número 1 de la lista de R&B.⁵ A partir de ello, Brown desarrolló su *groove* característico que le permitió abrirse y expandirse por diferentes lugares dándole gran protagonismo al *downbeat* que consiste en acentuar el primer tiempo (1,2,3,4), lo cual es distinto al *backbeat* o solo de percusión con acentos en el segundo y cuarto tiempo (1,2,3,4) originario de la música africana y el soul. *Out of Sight* y *Papa's Got a Brand New Bag* son temas cuyo patrón rítmico es característico del *downbeat* y del funk, siendo el mayor éxito para Brown en 1964 y 1965 y en 1968 cuando lanzó *I'm Black & Proud*. Luego de este acontecimiento musical, en la bahía de San Francisco nace un grupo llamado Sly & Family Stone quienes serían un referente en este género, destacando a su bajista Larry Graham que desarrolló la técnica conocida como *slap* que consiste en golpear las cuerdas con el pulgar con un ritmo sincopado. El bajo fue un instrumento importante dentro del género funk, así como también la guitarra dentro de la composición

²María Abanto, “Análisis del ecosistema musical El Funk”, 2019, Consulta del 6 de octubre de 2021, https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/portfoliodc/archivos/29998_92919_6458.pdf

³“Funk”, Página web *EcuRed*, Consulta del 6 de octubre de 2021, <https://www.ecured.cu/Funk>

⁴Stewart, “*Funky Drumme*”: *New Orleans, James Brown and the rhythmic transformation of American popular music*”, Cambridge University Press, 12 de diciembre de 2000, Consulta del 6 de octubre de 2021, <https://www.cambridge.org/core/journals/popular-music/article/abs/funky-drummer-new-orleans-james-brown-and-the-rhythmic-transformation-of-american-popular-music/685D54D222D418594D0772DD1AF825C6>

⁵“James, Brown”, Página web *Busca Biografías*, Consulta del 6 de octubre de 2021, <https://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/3374/James%20Brown>

con sonidos agudos y uso de pedales efecto *wah* que daba un sonido percusivo.⁶ La música funk permitió también, el nacimiento de varios artistas y referentes musicales dentro del género, entre los cuales aparecen The Parliament Funkadelic, Rufus and ChakaKhan; quienes lograron gran éxito alcanzando los primeros lugares en pop y R&B, junto a Sly and the family Stone en 1970 y 1971 donde tuvieron gran reconocimiento antes de la llegada de la música Disco.⁷

1.1.2 Música Disco

Este género nace a inicios de los años setenta. Se influencia de la música rhythm & blues, soul y el funk. Una de sus características sonoras es la incorporación de elementos de la música latina y recursos psicodélicos del rock de los 70. Así también, la base percusiva, líneas de bajo, pianos eléctricos, guitarras eléctricas y melodías de instrumentos de cuerdas y metales al unísono permitían que este género invite a los oyentes a bailar.⁸ Gloria Gaynor en una entrevista para Studio 54: Behind the scenes documentary, citado por Selene Moral en el *blog los 40* dice: “la música disco tiene un poquito de soul, una percusión prominente que hace que la gente olvide sus problemas y salga a bailar”.⁹

En ese entonces, la música disco trae consigo un nuevo concepto de club que era muy evidente dentro de las discotecas, un lugar donde se podía bailar y expresar. El baile en pareja paso a ser baile en masa, la pista de baile jugo un rol importante, ya que era el centro de atención en donde figuraban varios artistas y Dj. Dentro de los clubes se escuchaba música por varias bocinas potentes de sonido acompañado por juego de luces manipulado por el Dj quien en ese entonces tenía lugar estelar ante el público. Con esta lógica el Dj empieza a recrear sus propias remezclas de canciones manipulando discos de acetato LP enriqueciendo y variando su pitch gracias a ecualizadores y uso de cajas de ritmo.¹⁰

El colocar al Dj como un personaje principal dentro de las fiestas permitió que surja el concepto de *Extended Mix* donde la gente no quería que la música se detuviera, por tanto,

⁶ Michael Consuegra Cabarcas, “*El Funk, Eje temático en los procesos de arreglos y adaptación*”, Universidad Autónoma de Bucaramang, 2011 Tesis en línea, Consulta del 7 de octubre de 2021, <https://repository.unab.edu.co/handle/20.500.12749/1114>

⁷ Emilio de Gorgot, “*Sly Stone: gloria y debacle del Mozart de la música negra*”, Página web *Jot Down*, Consulta del 7 de octubre de 2021, <https://www.jotdown.es/2011/05/angeles-con-alas-rotas/>

⁸ Selene Moral, “*Disco infierno: 40 años del fin de la música disco*”, Blog *Los 40*, actualizado el 30 de julio de 2019, consulta del 7 de octubre de 2021,

https://los40.com/los40/2019/07/29/los40classic/1564392545_472554.html

⁹ *Ibíd.*

¹⁰ *Ibíd.*

el Dj desarrollaba mezclas entre 10 a 17 minutos, logrando de esta manera que su música tuviera más relevancia y sea de mayor duración que los discos normales. Dentro de este acontecimiento de combinación y manipulación de LP's aparecieron artistas, productores y Dj's como Giorgio Moroder, Bee Gees, Nile Rodgers, Ian Schrager junto a Steve Rubell cofundador de estudio 54, Jerry Butler, Barry White, Gloria Gaynor, Donna Summer, Jackson 5, Chic, The Trams, The Vintage People; clubes como The Loft, Le Jardin, The Gallery y Paradise Garage quienes marcaron un hito importante dentro de la música disco.¹¹

1.1.3 Música Jamaicana

La música jamaicana tuvo gran influencia frente a la esclavitud, desorden social y la corrupción, convirtiéndose en el único medio de expresión popular, dando voz y voto a la población jamaicana acentuada en los guetos de Kingston. Todo empezó a finales de los años 50 en Jamaica cuando músicos afroamericanos fusionan sonoridades tradicionales provenientes de la música negra afroamericana con ritmos anglosajones como el jazz y R&B dando como resultado el nacimiento del ska.¹² Este género tiene como característica un formato musical al estilo big band con instrumentación de vientos metales, guitarra, batería y bajo, así también, su forma y contenido lingüístico que reflejaba la inconformidad del pueblo frente a problemas políticos, socioeconómicos y opresión por parte de los blancos¹³. Sin embargo, a mediados de los años 60 este ritmo evoluciona y se convierte en un nuevo género conocido como el rock steady con sonoridad de tempo más lento a consecuencia de los festivales que se realizaban en los guetos de Kingston. En estos festivales se hacían presente varias bandas de música, lo cual debía interpretar su música en un lapso de 3 a 4 horas en temperaturas de 45 grados centígrados, haciendo que los músicos se cansaran y por ende vayan disminuyendo el tempo de las canciones y de esta manera se torne más lento. Las bandas más reconocidas y participantes en estos festivales fueron: The Uniques, Melodians,

¹¹ "Música disco: La fiebre no se apaga", Pdf en línea, Publicado en agosto de 2007, Consulta del 7 de octubre de 2021, <https://escritosprofanos.tripod.com/Archivos/MusicaDisco-EP.pdf>

¹² Victoria Rodríguez, "Influencias musicales africanas: Su impacto en la música popular del Caribe", Universidad Complutense de Madrid, Pdf en línea, Consulta del 10 de octubre de 2021, <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/download/61146/4564456547822/>

¹³ Dana Casanova, "Ska: Historia de una música contra el racismo", Revista Bittakora, Publicado el 8 de junio de 2001, Consulta del 10 de octubre de 2021, https://www.lahaine.org/musica/ska_1.htm

Hetptones, paragons, Techniques, Wailing Wailers, The Impresions, Drifters, Jhon Holt, Bob Andy, Alton Ellis Ken Boothe, Slim Smith, Coxson Dodd, Leslie Kong y Duke Reid.¹⁴

Finalmente, el reggae nace como una expresión cultural, siendo Bob Marley uno de los mayores exponentes musicales. Cabe señalar que Marley no fue el creador absoluto de este estilo, sino más bien Marley fue el principal expositor de esta música y cultura; así también aparecen otros exponentes como Jimmy Cliff, Dawn Penn y Toots. El reggae es la evolución del rock steady con sonidos más profundos, ritmo lento - repetitivo, bajo grave y pronunciado, el bombo con acentos en el tiempo 2 y 4, mientras que, el hit hat lleva una sonoridad sincopada. Dentro de la instrumentación principal que caracterizan al reggae está el bajo, la batería, el órgano, vientos metales y voz. Este ritmo está escrito en compás de 4/4 y su estructura musical por lo general se mantiene en formato AB.¹⁵

A partir del reggae surgen nuevas sonoridades como el dub, dancehall, y raggamuffin. Estos géneros utilizaban la tecnología y la edición musical, exponentes como Augustus Pablo, King Tubby, Scientist, Joe Gibbs & Errol T., King Jamy, Mickey Dread, Lee Perry, Gussie Carkle desarrollaron y llevaron al mundo estas nuevas sonoridades que influenciaron a nuevos géneros musicales vigentes hasta la actualidad¹⁶

1.1.4 Música Tradicional de Bolívar

La música de la provincia de Bolívar nace en la cultura inca, junto con la conquista española, el sincretismo y cristianismo. A partir de la conquista, las tradiciones han ido evolucionando y haciendo que indígenas de la sierra ecuatoriana cambien sus costumbres, tradiciones y ritos religiosos. Dentro de este proceso de colonización nace festividades tales como el carnaval una fiesta que abarca ritos y simbolismos del campo combinados con la cultura europea lo cual, traían otros ideales y tradiciones diferentes a la cultura indígena¹⁷.

¹⁴ Jessica Izaguirre, Hazzei Lopez, Isus Moreno, “*Música popular jamaicana*”, Pdf en línea Dokument, Publicado el 23 de marzo de 2015, Consulta del 12 de octubre de 2021, <https://dokumen.tips/education/musica-popular-jamaica-republica-dominicana-y-cuba.html>

¹⁵ *Ibíd.*

¹⁶ Almeida Vergara, Renato Gary, “*Ecuamerica: elaboración de un portafolio de análisis musical de seis diferentes estilos propios de música tradicional de Ecuador y Jamaica que fusionado crean tres nuevos estilos de música del mundo, basándose en las similitudes de su contexto cultural, social y musical*”, Quito Universidad de las Américas, 2016 Tesis en línea, Consulta del 12 de octubre de 2021, <http://dspace.udla.edu.ec/handle/33000/6551>

¹⁷ Laura Rochina, Elvia Manobanda, “*Fortalecimiento de las raíces socio- culturales del carnaval indígena para el desarrollo del potencial turístico del cantón Guaranda durante el periodo 2009-2010*”, Tesis en línea UEB, 2012 – Pag1, consulta del 21 de octubre de 2020, <https://www.dspace.ueb.edu.ec/bitstream/123456789/1450/1/TESIS.pdf>

Laura Rochina y Elvia Manobanda en su tesis de grado comenta: El carnaval “antigua fiesta cargada de expresiones heréticas y libertarias, adquirió en la antigua Audiencia de Quito una ritualidad particular, como consecuencia del múltiple sincretismo cultural producido tras la conquista ibérica”.¹⁸

El carnaval es celebrado por el pueblo del campo y la ciudad durante 3 días consecutivos en el mes de febrero o marzo en agradecimiento a la pacha mama por los productos y alimentos que les brinda. Esta festividad también conocida como el *pawkar raymi* o fiesta del florecimiento también representa una simbología ancestral por los rituales, vestimenta, comida típica del indígena e idioma, sin embargo, la música pese a ser la combinación de culturas europeas e indígenas se manifiesta con sentido de algarabía, amistad y convivencia que se canta y se baila al son de tambores, guitarras, acordeones y coplas tradicionales.¹⁹ “Al carnaval de Guaranda nadie lo puede imitar, porque solo un guarandeano puede cantar y bailar” copla carnavalera anónima tomada de la investigación de Laura Rochina y Elvia Manobanda.²⁰

De esta festividad nace el ritmo conocido como carnaval que es un ritmo danzante escrito en compas de 6/8 en tonalidad menor, su melodía se basa en acordes característicos de la música ecuatoriana, dando énfasis a la tónica y dominante; la letra conduce al convivir humano, formas de vida, al sol, la luna, cosmovisión andina, costumbres y tradiciones. Esta sonoridad marca un hito importante, ya que se convierte en la base rítmica y armónica de nuevos géneros musicales que forman parte de la cultura musical del centro del país, principalmente en la ciudad de Guaranda y sus alrededores, en donde se desarrollaron ritmos tradicionales como el sanjuanito y la tonada.²¹

Los nombres de estos ritmos tienen significados diferentes. En el caso del sanjuanito se deriva de ideologías significativas como ritual a San Juan Bautista, Inty Raymi (Fiesta del

¹⁸ Laura Rochina, Elvia Manobanda, “*Fortalecimiento de las raíces socio- culturales del carnaval indígena para el desarrollo del potencial turístico del cantón Guaranda durante el periodo 2009-2010*”, Tesis en línea UEB, 2012 – Pag1, consulta del 21 de octubre de 2020, <https://www.dspace.ueb.edu.ec/bitstream/123456789/1450/1/TESIS.pdf>

¹⁹ “*El carnaval y la cultura popular*”, Página web *Guaranda Alcaldía*, Consulta del 21 de octubre de 2021, <http://www.guaranda.gob.ec/newsiteCMT/carnaval-de-guaranda/>

²⁰ Laura Rochina, Elvia Manobanda, “*Fortalecimiento de las raíces socio- culturales del carnaval indígena para el desarrollo del potencial turístico del cantón guaranda durante el periodo 2009-2010*”, Tesis en línea UEB, 2012 – Pag1, consulta del 21 de octubre de 2021, <https://www.dspace.ueb.edu.ec/bitstream/123456789/1450/1/TESIS.pdf>

²¹ *Ibíd.*

Sol) o fiesta de San Juan; así también, se les denomina como san juan a las personas que se visten con trajes propios de la zona donde salen a bailar y cantar en esas fechas. Por su parte, la tonada es una derivación del danzante y yaraví, que hace alusión a los danzantes y yumbos que con sus atuendos bailan al ritmo de tambor y pingullo en agradecimiento al cosmos, el sol, la luna y la naturaleza. El sanjuanito y la tonada son ritmos que se manifiestan por medio de la oralidad y se adapta a las necesidades de un pueblo, su forma interpretativa, instrumentación y canto.²²

Estos estilos de música recaen en tres zonas de kichwa hablante y castellano de Guaranda. Primero la zona alta entre la parroquia de Simiatug y Salinas; segunda la zona media en la parroquia de Guanujo y finalmente la zona baja en donde se encuentra la parroquia Veintimilla y San Simón. Sin embargo, las zonas antes mencionadas han llevado diferentes procesos de adaptación musical, es decir, maneras de interpretación, instrumentación y letra como una identidad propia de la zona. Es importante acotar también, que las zonas medias y bajas de Guaranda llevan un proceso distintivo de aculturación musical, ya que estas zonas están propensas al consumo de música extranjera, llevando a un sincretismo rítmico y desinterés de las raíces musicales. Sin embargo, las zonas altas tienden a mantener su identidad evitando el consumo de música extranjera.²³ En su libro “Expresión Simbólica de la Cultura Indígena en la Provincia de Bolívar” Oswaldo Zaruma dice:

En las parroquias de Guanujo, Veintimilla, San Simón, Simiatug y Salinas, hay presencias y mezclas de ritmos san juanitos; confirmándose y ratificándose que mientras más apartadas y más alejadas estén las poblaciones indígenas del centro de la ciudad resisten a la invasión y consumo de música con ritmos extranjeros. Por otra parte, las que están próximas al centro poblado son las más débiles, dóciles, e incapaces de sostener el ritmo propio y/o adaptado.²⁴

Las zonas de Guaranda comparten la misma lógica y cosmovisión que se ve reflejado en el proceso de creación de letras, considerando tres aspectos fundamentales concentrados en el lugar, cosmovisión andina y la vida cotidiana. Los sitios más frecuentados para la inspiración

²² Xavier Muñoz, “*Estudio semántico y sociológico del San Juanito*”, *Red depositarios Latinoamericanos*, PDF en línea, Pág. 22, Consulta del 13 de octubre de 2021, <https://repositorioslatinoamericanos.uchile.cl/handle/2250/1110283>

²³ Oswaldo Zaruma, “*Expresión Simbólica de la Cultura Indígena en la Provincia Bolívar*”, Guaranda: Pedagógica Freire: 2014

²⁴ *Ibíd.*

son las casas comunales, los ríos, las montañas y el hogar; aquí se suscriben canciones dedicadas al ser supremo el sol, la luna, la tierra, a la cotidianidad y la lengua. A continuación, se escribe tres fragmentos de canciones en idioma kichwa tomados de la investigación de Oswaldo Zaruma.²⁵

Mama killa, inty yaya kikinmanta kawsany. (Padre sol y madre luna gracias por ustedes vivo); interpretado por estudiantes del Colegio Técnico intercultural Bilingüe Surupucyo.²⁶

Ñuka wasipi charini shuk uchilla wiwita, punlla punlla purini urkuman apashpa. (En mi casa tengo un pequeño animal al cerro llevo todos los días); interpretado por los estudiantes del Colegio Técnico Semipresencial Rumiloma.²⁷

Wawakuna kichwata mana kunkashunchik. Niños/as no olvidemos el kichwa).²⁸

1.2 Marco teórico

Evocar la música andina conduce a varias corrientes culturales que se desarrollan a lo largo de los Andes y determinan las características con valor similar que comparten países latinoamericanos como Perú, Bolivia, Ecuador, Colombia, Venezuela, Chile y Argentina. Dentro de cada país se desarrolla varios géneros de música andina.²⁹

En el centro de la región Interandina del Ecuador se sitúa la ciudad de Guaranda provincia Bolívar, ciudad que ofrece rasgos específicos de su tradición y cultura, contexto en el cual se inscriben los saberes kichwas y sus géneros musicales. El sanjuanito y la tonada son estilos propios y representativos del pueblo indígena, ya que a través de su música expresa ideologías de pensamiento, igualdad y equidad social.³⁰

1.2.1 Sanjuanito

A mediados del siglo XIX este género musical fue la evolución de expresiones artísticas indígenas y la mezcla de la cultura europea. Algunas de las expresiones indígenas,

²⁵ Ibíd. Pág. 24

²⁶ Ibíd.

²⁷ Ibíd.

²⁸ Ibíd.

²⁹ Ricardo Miranda, Aurelio Tello, “*La música en Latinoamérica*”, México: 2011, *Printed in Mexico*, Pág. 129, Consulta del 22 de octubre de 2021, https://acervo.sre.gob.mx/images/libros/cultura/4_musica.pdf

³⁰ Cinthia Carrillo, Raúl Alarcón, “*Identificación del patrimonio intangible realizado por las reinas y sus carnavales para la revalorización de la cultura del canton Guaranda del periodo 2009 al 2019*”, Universidad estatal de Bolívar, 2020, Consulta del 22 de octubre de 2021, <http://190.15.128.206/bitstream/123456789/3485/1/TESIS-FINAL-ALARCON%20RAÚL%20Y-CARRILLO%20CINTHIA%20%20%281%29.pdf>

antiguamente se conservaban mediante la oralidad como son: el arahui, anent, huahaki, kashua, taki, takina, danzante, hayllis, jahuay, carnaval. Estas expresiones fueron parte fundamental de la cultura indígena, ya que permitieron el desarrollo del sanjuanito dentro de los pueblos kichwas como los otavalos, cayambis, saraguros, carabuelas, cañaris, warankas, entre otros de la sierra centro. En estas comunidades el sanjuanito adoptaba el sistema musical pentafónico (re, fa, sol, la, do) y así también las triadas a modo de acompañamiento. Al sistema instrumental autóctono se incorpora varios elementos musicales quedando complementada la base instrumental de la siguiente manera: quenás, ocarinas, rondadores, antaras, guitarra, tambor, violín y la armónica. Otro de los elementos cambiantes fue la letra kichwa a español por parte de la religión católica con el fin de que los indígenas aprendieran sus cultos.³¹

Basándose en esta transición musical y cultural cada comunidad recrea su estructura musical de acuerdo a las necesidades y vivencias. Las primeras canciones de esa época tenían estructuras musicales diferentes, lo cual se dividían en dos tipos de forma musical.³²

Carabuela: canción escrita por el compositor Guillermo Garzón.³³ Consta de la siguiente instrumentación: bandolín, guitarra, rondador, quena, bombo, chachas y voz. Las partes se estructuran de estribillo, melodía – verso y segunda parte conocida también como volteadas.³⁴

Tabla 1: Carabuela – sanjuanito 1

Forma	Instrumentación
A (Estribillo)	Bombo, chajchas, instrumentos de cuerda
B (Melodía - Verso)	Quenas, rondador, voz
C (Vuelta)	Quenas, rondador, voz

Tabla 1³⁵

³¹ Xavier Muñoz, “*Estudio semántico y sociológico del San Juanito*”, *Red depositarios Latinoamericanos*, Pdf en línea, Pág. 23, Consulta del 22 de octubre de 2021, <https://repositorioslatinoamericanos.uchile.cl/handle/2250/1110283>

³² *Ibíd.*

³³ “Carabuela”, *Blog Historias Cines*, Publicado el 14 de mayo de 2011, Consulta del 22 de octubre de 2021, <http://historiascines.blogspot.com/2011/05/carabuela-sanjuanito-imbabureno-curso.html>

³⁴ Xavier Muñoz, “*Estudio semántico y sociológico del San Juanito*”, *Red depositarios Latinoamericanos*, Pdf en línea, Pág. 23, Consulta del 22 de octubre de 2021, <https://repositorioslatinoamericanos.uchile.cl/handle/2250/1110283>

³⁵ *Ibíd.*

Bajo Playas: está compuesta por dos partes denominadas alto y bajo, en este caso no existe un estribillo.³⁶

Tabla 2: Bajo Playas – sanjuanito 2

Forma	Instrumentación
C (Vuelta)	Cuerdas, bombo, chacchas
B (Melodía)	Quena, rondador

Tabla 2³⁷

A partir de estas formas y de la unión cultural, a mediados del siglo XIX el sanjuanito fue ganando espacio no solo en las comunidades indígenas, sino también en plazas, parques e iglesia, a lo cual el catolicismo imponía ciertas restricciones especialmente la de no reproducir canciones que no tengan que ver con la religión. En ese entonces solo se podía interpretar y cantar temas de alabanza en idioma español, sin embargo, fuera de la iglesia en su mayoría entonaban música en idioma kichwa, en ciertas ocasiones no solían hacer uso de las letras, sino más bien los remplazaban con silbidos, ya que no tenían una visión general de como juntar las letras y las canciones de forma sincronizada. Uno de los grandes exponentes de música sanjuanito en esta época fue el icónico grupo musical Ñanda Mañachi oriundos de la ciudad de Otavalo quienes empezaron a implementar letras a sus canciones con contenidos de vivencias propias, cosmovisión andina y respeto a la naturaleza, también mantenían la autenticidad instrumental tradicional en ese entonces (guitarra, bombo andino, chacchas, violín, bandolín y voz).³⁸

A inicios del siglo XX, el sanjuanito tuvo una evolución significativa con la implementación de la academia laica, en ese entonces se fundó el Conservatorio Nacional de Música en la ciudad de Quito. Tras este acontecimiento, se empezaron a formar grupos musicales, bandas de pueblo y militares, ya que la academia traía consigo instrumentos de proveniencia europea como el redoblante o caja, bombo, saxos y trompetas. Así también la implementación de letras en español a las canciones de manera sincronizada. El sanjuanito pasó de ser un baile escrito en 2/2 a un ritmo binario de 2/4. Las composiciones e interpretación estaban sometidos a un proceso de aculturación e influencias de géneros musicales provenientes del extranjero, así también, la llegada de más instrumentos como la

³⁶ *Ibíd.* Pág. 26

³⁷ *Ibíd.*

³⁸ *Ibíd.*

guitarra eléctrica, timbal, bajo eléctrico y batería, lo cual hacía que la música empezara a fusionarse con esas características. Grupos musicales como Yarina y Sisay se vieron influenciados por estas transiciones culturales y musicales, llevando su música fuera de Ecuador y de esta manera fusionandola con música contemporánea, logrando de cierta manera gran reconocimiento a nivel mundial. A partir de ello el sanjuanito de los pueblos indígenas queda impuesto por un ritmo binario 2/4 y escrito en tonalidad menor. Progresivamente expresa un sentimiento alegre y triste a la vez. Tiene correlación con la madre tierra, vivencias de los pueblos; así como expresión subjetiva de forma individual en torno a temas sujetos a la mujer, al amor, tristeza, el abandono, etc.³⁹

1.2.2 La tonada

La tonada por su parte es un género musical que proviene principalmente de influencias españolas y ritmos autóctonos ecuatorianos. Por parte de la influencia española aparece, los cantos denominados como tonadillas que denotan desde el siglo XVIII hasta inicios del siglo XIX. La característica principal de este ritmo, era describir los lugares más representativos de España por medio de la interpretación vocal, a manera de ópera que se realizaba en los teatros de Madrid. Las obras más representativas en ese entonces fueron compuestas por Luis Misón, Antonio Guerrero, Blas de la Serna y Esteve Grimau.⁴⁰ Por parte de los ritmos ecuatorianos aparecen el danzante y el yaraví que comparten las mismas características musicales desde la época preincaica por su escritura rítmica en 6/8, tonalidad menor, uso de escala pentafónica, ritmo melancólico y lento a la vez.⁴¹ Según Guerrero, citado por Chicaiza dice: “La tonada, género musical cantado, parece tener su derivación de la mixtura de ritmos indígenas andinos de remoto origen y canciones mestizas.”⁴² Según Gerardo Guevara citado por David Chicaiza define a la tonada como: “Un ritmo de danzante que en vez de ser percutido por el tambor o el bombo es “rasgueado” en la guitarra”.⁴³

³⁹ *Ibíd.* Pág. 26

⁴⁰ “¿Qué es una tonadilla?”, Música en México, Publicado el 7 de noviembre de 2021, Consulta del 23 de octubre de 2021, <https://musicaenmexico.com.mx/musicomania/que-es-una-tonadilla/>

⁴¹ David Chicaiza, “Composición suite ecuatoriana (Danzante, Yumbo, albazo, tonada, aire típico, sanjuanito): Análisis y descripción de obras populares y académicas como base para la composición”, *Página web Universidad de los Hemisferios*, PDF en línea, Pág. 18, Consulta del 23 de octubre de 2021, <http://dspace.uhemisferios.edu.ec:8080/jspui/handle/123456789/278>

⁴² *Ibíd.*

⁴³ *Ibíd.*

Para 1800 en Ecuador se mantenían los estamentos de la colonia, lo cual significa que los mestizos criollos seguían recurriendo a la religión a modo de sustento social y político, logrando de cierta manera que sea evidente el racismo y rechazo hacia la cultura indígena. Es por ello que se puede entender que solo los criollos tenían acceso a la música. No obstante, con la llegada de la academia en 1870 este estatus de marginación tendría un cambio importante, ya que el Conservatorio Nacional de Música acogía a la población sin distinción de raza para que aprendiera música. Desde ese entonces también se empezaron a abundar sobre las tradiciones musicales kichwas, de los cuales aparece la tonada indígena proveniente de las ciudades de Riobamba, Ambato y Guaranda.

A partir de ello la tonada está compuesta por un ritmo binario 6/8 y su tempo está entre 95 a 100 BPM y es un poco más rápido que el danzante. La figuración contiene varias vertientes rítmicas, según el lugar de proveniencia. En este sentido, la rítmica desarrollada dentro de la geografía sierra centro (Riobamba, Guaranda) consta en el primer tiempo negra – corchea y en el segundo tiempo corchea – negra. Se escribe en tonalidad menor y sus letras contiene temáticas de tristeza, amor, inclusive contenidos picarescos. Las canciones más representativas dentro de este género son: la naranja cuyo autor y compositor es Carlos Cháves Bucheli; Pachamama cuya canción es representativa en la cultura *waranka*, esta canción fue compuesta por el grupo Ayllu Pura.⁴⁴

Por lo general, en la ciudad de Guaranda la tonada es parte de la celebración del carnaval, ya que acompaña a los danzantes durante un recorrido estratégico puesto por los indígenas en agradecimiento a la naturaleza. La música al son del tambor y la armónica conmueve el sentir del indígena por el respeto a la madre tierra y con cantos en idioma kichwa describen sus vivencias y cosmovisión andina. Este ritmo también es interpretado en las comunidades aledañas a la provincia de Bolívar durante tres días consecutivos llevando un mensaje de unidad familiar. La forma musical impuesta por los indígenas se compone de AA (melodía – verso).⁴⁵

1.2.3 Hip Hop

⁴⁴ *Ibíd.* Pág. 26

⁴⁵ Laura Rochina, Elvia Manobanda, “*Fortalecimiento de las raíces socio- culturales del carnaval indígena para el desarrollo del potencial turístico del cantón Guaranda durante el periodo 2009-2010*”, Tesis en línea UEB, 2012 – Pág1, Consulta del 21 de octubre de 2020, <https://www.dspace.ueb.edu.ec/bitstream/123456789/1450/1/TESIS.pdf>

En lo que concierne al hip hop, surge como un movimiento artístico en los barrios de Bronx al norte de la ciudad de New York, a finales de los años 70. En este lugar habitaban poblaciones pobres afroamericanos provenientes de Jamaica, Costa Rica, Puerto Rico, así también italianos y alemanes provenientes de Europa. El desempleo, la situación económica llevo a esa población a que formaran pandillas conocidas como *gangs*, esto alarmo a la población, ya que empezó a ver rivalidad entre ellos para obtener la mayor cantidad de espacios, de los cuales se vieron afectados los clubes nocturnos, parques, calles, escuelas, porque esto se tornó muy peligroso. Sin embargo, en 1992 esta revolución daría un giro inesperado, porque los jóvenes afroamericanos se juntaron y empezaron a organizar *blockparties* o fiestas callejeras de manera ilegal. Es aquí donde varios DJ figuraban como un personaje estelar, porque hacían su música a base de manipulación de discos de acetato y los reproducía a través de equipos de amplificación gigantesco colocados en los guetos. En cada lugar era muy evidente la rivalidad no con la lógica de violencia de los *gangs*, sino más bien por encontrar al mejor DJ quien atraía al público con su música y equipo de sonido. En esta era aparecieron personajes como Kool Here, Grandmaster Flash y Afrika Bambaataa quienes fueron grandes influyentes a inicios del hip hop.⁴⁶

En torno a este acontecimiento se desarrolló también 4 elementos característicos que fueron parte fundamental entre sus inicios, el primero, *MCing* (rítmica del texto) improvisada o recitada, el segundo, el *MC* (rapero), tercero, *DJing* quien manipulaba los discos de vinilo existentes para ello, hacer otra música a base de beats y cuarto el *B-Boying* (*breakdancing*) específicamente se refiere a la danza de aquel entonces y finalmente, *el grafitti*, se relaciona estrictamente con la pintura, como una forma de expresión social. El hip hop como estilo musical fue una derivación de estilos musicales como el soul, funk y música disco. Desde ese entonces el hip hop a través de sus líricas abarcaba principalmente temas sociales. Su métrica es de 4/4 basados principalmente con los golpes rítmicos a través de loops, baterías sintetizadas y sintetizadores.⁴⁷

También es importante mencionar que el desarrollo lírico fue un gran acontecimiento, ya que su métrica implementaba términos de complejidad. Uno de los primeros *MC* fue

⁴⁶ Laura Zuker, Fernando Toth, “*La génesis del Hip Hop: Raíces culturales y contexto socio histórico*”, Universidad Nacional de Misiones, Posadas, 2008, Pdf en línea, Consulta del 12 de octubre de 2021, <https://cdsa.academica.org/000-080/454.pdf>

⁴⁷ *Ibíd.*

Grandmaster Flash quien luego se uniría a Cowboy para así formar parte de los *Furious 5* un grupo de *MCs* quienes participaban en una batalla de líricas uno a uno y así serían influyentes en el desarrollo vocal del hip hop. Por otra parte, siendo influenciado por *Furiou 5*, aparece Afrika Bambaataa quien propuso por medio de estos enfrentamientos vocales llevar un mensaje de liberación y conciencia a los jóvenes de esa época, manteniendo de esta forma su identidad. Es así, que el hip hop se convierte en un medio de expresión y expansión cultural a través de la creatividad lírica. A este estilo de lírica lo llamaban rap cuyo significado es expresarse de manera oral.⁴⁸ Como expresa Slang citado por Laura Zuker dice:

La palabra fue adoptada por el *slang* afroamericano desde 1960 aproximadamente, usándose como un verbo (mantener una conversación, o discutir informalmente) y como un sustantivo (un monólogo largo). Desde su adopción por el hip hop, la palabra rap pasó a definir las líneas rimadas rítmicamente propias del género.⁴⁹

El hip hop en Ecuador parte de la adaptación cultural traída por los emigrantes guayaquileños, quienes viajaban a EEUU y traían consigo el movimiento cultural como es el hip hop expresado en la vestimenta, música, danza y pintura. En la década de los años 80 el hip hop empezó a ser visible a través de películas como *Beat Street* y *Flash Dance*. Es por ello que el primer elemento en desarrollarse fue el *break dance* ya que los exponentes imitaban los pasos vistos en las películas transmitidas. La música tuvo ciertos inconvenientes, ya que era de difícil acceso a la misma, sin embargo, en Guayaquil en la década de los noventa empezaron a recrear bandas de este género como Gincana, Gerardo Mejia, AU – D. estos personajes fueron gran influyentes en la expansión del hip hop en el Ecuador, ya que tuvieron gran acogida y relevancia, llevando su música a un proceso de industrialización cultural, es decir buscando el desarrollo de nuevas propuestas y mezclas culturales.⁵⁰

El hip hop ha mantenido su autenticidad hasta la actualidad, pero también ha desarrollado nuevas tendencias musicales como la fusión con otros géneros. Tal es el caso en Ecuador que muchas bandas abarcan contenidos de música tradicional y lo fusionan con el hip hop para dar un realce musical y así también transmitir su música y su cultura.⁵¹

⁴⁸ *Ibíd.* Pág. 30

⁴⁹ *Ibíd.*

⁵⁰ Victor Salazar, “*Análisis descriptivo del hip hop en la ciudad de Quito*”, Quito – Ecuador 2013, Pdf en línea, Consulta del 12 de octubre de 2021, <http://www.dspace.uce.edu.ec/bitstream/25000/1459/1/T-UCE-0009-79.pdf>

⁵¹ *Ibíd.*

1.3 Proyectos Discográficos Referentes

1.3.1 Los nin

Banda Imbabureña que nace en el 2008, su temática presenta la mezcla de instrumentos andinos (Quena, zampona, charango, bandolín) con beats de hip hop e instrumentos modernos, encontrando así una textura propia y potente a través de la combinación de la música tradicional Otavalo y la música contemporánea. Su canto lírico es en idioma español y kichwa. Adaptando de esta manera la música foránea a las expresiones culturales propias de la región andina. Sus letras representan la cultura milenaria, la realidad de los pueblos y también abarcan contenidos de índole social.⁵²

1.3.2 Inmortal Cultura

Oriundos de Cotacachi – Imbabura, nace en el año 2016 con el afán de preservar el folclore de su pueblo, en este sentido el idioma nativo (kichwa) a través de la combinación de los ritmos del hip hop y el rap. Basándose en los beats, con su lírica transmiten las vivencias, trabajo en el campo, derechos juveniles. Así también, abarcan contenidos de minería, violencia, drogadicción, rivalidad. Con su canto en lengua ancestral kichwa, ellos pretenden mantener y revalorar su cosmovisión dándole valor al indígena, conservando así el idioma.⁵³

1.3.3 Ana Tijoux

Rapera chilena que lanzó su disco Vengo en el 2014 fusionando el rap con sonoridades andinas incorporando instrumentos como la quena, quenacho, cajón peruano, cuatro y gaita colombiana como una revalorización de las tradiciones musicales populares de América Latina aplicadas al estilo musical del hip hop y el rap. Las líricas abordan temáticas con relación a las guerras, segregación urbana, capitalismo, la naturaleza, la maternidad como manifestación entre el arte y lo político, el escenario y la calle, el arte y la vida, el artista y la comunidad.⁵⁴

⁵² “Los Nin llaman a la juventud con su disco”, *Revista Digital El Comercio*, Publicado el 21 de marzo de 2017, Consulta del 27 de octubre de 2021, <https://www.elcomercio.com/tendencias/rap-kichwa-disco-losnin-intercultural/>

⁵³ “Inmortal Kultura, el desahogo que se hizo canción”, *Revista digital Extra.ec*, Publicado el 26 de septiembre de 2019, Consulta del 27 de octubre de 2021, <https://www.extra.ec/noticia/buena-vida/inmortal-kultura-kichwa-musica-hiphop-rap-identidad-3153412.html>

⁵⁴ María Barros, “Vengo, activismo, descolonización y feminismo”, *Revista de Humanidades*, Pdf en línea, Publicado el 13 de mayo de 2019, Consulta del 27 de octubre de 2021, <https://www.redalyc.org/journal/3212/321262129002/html/>

Capítulo 2

2.1 Análisis Compositivos

La presente investigación sostiene la experimentación de estilos que fusionan géneros musicales tradicionales de la Provincia Bolívar con el hip hop, previo a ello se analizó fragmentos musicales de la música de la provincia de Bolívar y el hip hop, para así llegar a un entendimiento en cuanto a su instrumentación, rítmica, armonía y melodía. Posterior a ello, se procedió a la producción musical de 4 canciones de rap fusión denominado Illak.

2.2 Sanjuanito

2.2.1 Tema Analizado

Kushi Raymi: Esta canción fue compuesta en el año 1994 por el grupo Ayllu Pura de la parroquia Guanujo provincia de Bolívar, existen varias versiones e interpretaciones musicales de esta obra, por ejemplo, adaptaciones del grupo Kenary, Raimy Suit, Yuyarina, entre otros.

2.2.2 Instrumentación

Batería eléctrica, güiro, piano, timbal, zampona, violín, voz, bajo eléctrico.

2.2.3 Patrón Rítmico

El desarrollo rítmico subyace en un formato de batería eléctrica siendo este que, toma su protagonismo marcando al compás de 4/4 ritmo sanjuanito bolivarenses. El bombo generalmente va marcando en negras, mientras que el güiro y el hit hat lleva la división de corcheas. El timbal enmarca la división de tresillos en la parte diagonal (cáscara) y lo complementa con remates en los parches al final de cada frase.



Gráfico 1⁵⁵

2.2.4 Bajo

El bajo en *Kushi Raymi* juega con las tres notas del acorde, manteniendo la tónica en los tiempos fuertes de cada compás con articulación de acento, la tercera y quinta del acorde están subdivididas en corcheas en el tiempo dos y cuatro de cada compás.

2. Patrón rítmico del bajo eléctrico

⁵⁵ Transcripción de la canción kushi raymi autoría de Ayllu Pura. Elaboración propia.



Gráfico 2⁵⁶

2.2.5 Acompañamiento

En este estilo musical la guitarra es parte fundamental del acompañamiento, pero en este caso, el piano toma su protagonismo reemplazando a la guitarra a modo de adorno armónico dando énfasis al primer y segundo tiempo de cada compás en contratiempo.

3. Patrón rítmico del piano



Gráfico 3⁵⁷

2.2.6 Armonía y Forma

La canción está escrita en la tonalidad de mi menor (Em) y tiene una forma AB con armonía tradicional de la siguiente manera:



Estribillo
Vm-IIIm
x8



Melodía
Verso
Out
III-Im-VIm-VI
x16

2.2.7 Melodía

Parte importante de la melodía recae en el violín y las zampoñas al unísono y en octavas diferentes, para así dar protagonismo a la voz en letra kichwa y español.

4. Patrón rítmico de la zampoña y violín.

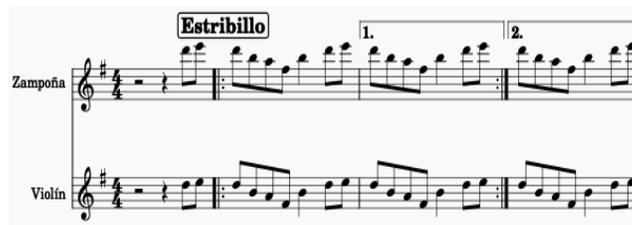


Gráfico 4⁵⁸

2.3 Tonada

⁵⁶ Transcripción de la canción kushi raymi autoría de Ayllu Pura. Elaboración propia.

⁵⁷ Transcripción de la canción kushi raymi autoría de Ayllu Pura. Elaboración propia.

⁵⁸ Transcripción de la canción kushi raymi autoría de Ayllu Pura. Elaboración propia.

La canción está escrita en la tonalidad de si menor (Bm) y tiene una forma AB con armonía tradicional de la siguiente manera:

A	B
Estribillo	Melodía
Im-Vm	Verso
x8	III-VI7-Im
	x16

2.3.6 Melodía

Parte importante de la melodía recae en el violín y la quena al unísono, adicional a ello sobresale la voz de la mujer en letra kichwa y español.

7. Patrón rítmico de la quena y violín

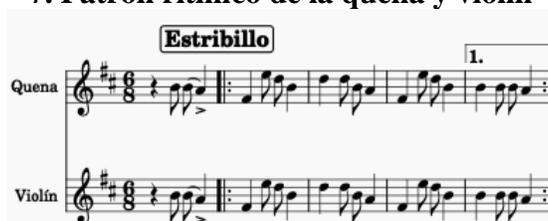


Gráfico 7⁶¹

2.4 Hip Hop

2.4.1 Tema analizado

The day the niggaz took over: canción compuesta por Dr. Dree, Snoop Dog, RBX y Dat Nigga Daz. La canción es parte del disco *The Chronic* lanzada en el año 1992.

2.4.2 Instrumentación

Consta de la siguiente instrumentación: samples, synth, voz, bass, kick, snare, hit hat.

2.4.3 Patrón Rítmico

Escrita en compás de 4/4; el kick, el snare y el hit hat son elementos protagonistas dentro de la canción, ya que crean un *hook* rítmico bien marcado.

8. Patrón rítmico de la batería



Gráfico 8⁶²

2.4.4 Bajo

⁶¹ Transcripción de la canción pachamama autoría de Ayllu Pura. Elaboración propia.

⁶² Transcripción de la canción "The day the niggaz took over". Elaboración propia.

El bajo desarrolla dos grooves a la que se sostiene toda la canción. *Groove* principal se subdivide en negras y *Groove* secundario: se subdivide en corcheas.

9. Patrón rítmico del bajo



Gráfico 9⁶³

2.4.5 Armonía y Forma

La canción está escrita en la tonalidad de si menor (Bm) y tiene una forma AB de la siguiente manera:



Verso
II5-V5
x16



Coro
Im-Vm
x8

2.4.6 Melodía

La lírica toma gran protagonismo a partir del *groove* del bajo, en ciertas partes aparecen sintetizadores y remezclas de vinilos.

2.5 Análisis General

En conclusión, tras el análisis de los temas mencionados en su mayoría comparten las mismas especificaciones musicales.

En la música tradicional de Bolívar su forma estructural se ve presente constantemente como AB. Está escrita en tonalidad menor y sus melodías que a manera de pregunta y respuesta se mantienen repetitivamente durante toda la canción. Todo ello se sostiene con una percusión bien marcada y un patrón rítmico que se repite. Se compone de la siguiente instrumentación: instrumento de vientos andino, bandolín, guitarra acústica, charango, batería eléctrica, bajo.

El hip hop por lo mismo tiene características similares, generalmente tiene una forma AB repetitiva. Está escrita en tonalidad menor y tiene un *groove* característico que está presente de modo constante, a lo cual se sostiene toda la canción. Se compone de la siguiente instrumentación: batería, bajo, synth, teremin y voz.

⁶³ Transcripción de la canción “The day the niggaz took over”. Elaboración propia.

Tabla 3: Análisis de música andina y hip hop

Música Andina	Hip Hop
Tonalidad menor	Tonalidad menor
AB	AB
Melodía pregunta & respuesta	Groove
Instrumentos de viento y cuerdas y voz	Teremin, synth, drums, bajo y voz

Tabla 3⁶⁴

⁶⁴ Elaboración propia.

Capítulo 3

3.1 Propuesta Artística

Este capítulo presenta el resultado compositivo del EP de 4 canciones tras el previo análisis de temas característicos por cada estilo musical, en lo cual se puede apreciar la fórmula rítmica, progresión armónica, patrones melódicos, estructura musical e instrumentación. Illak rap andino fusiona tres estilos musicales: sanjuanito, tonada y hip hop.

La temática de las letras tiene valor propio, ya que tratan de las vivencias de un pueblo con canto a los antepasados, a la naturaleza y a la represión social. Las letras en idioma kichwa y español permite la revalorización de las raíces de los pueblos kichwas focalizando un ambiente de unión, aprendizaje, amor al prójimo, a la pachamama, a las costumbres y tradiciones.

Tres canciones están escritas en compas de 4/4 basándose en el patrón rítmico del hip hop y el sanjuanito, y la cuarta canción está escrita en compás de 6/8 con patrón rítmico característico de la tonada. A partir de ello se desarrolla la composición armónica escrita en tonalidad menor característico del sanjuanito y tonada guarandeña. La instrumentación y patrones melódicos desarrollan una atmosfera de sonidos que recae en instrumentos de cuerda, viento madera y lengüeta libre tales como el bandolín que nos brinda un sonido agudo, la quena con un sonido dulce y melodioso, la armónica (rondín) con sonido armonioso y melancólico.

En general la mezcla de instrumentos provenientes de la música hip hop y música tradicional son los siguientes: de la música hip hop aparecen samples de batería, kick – snare – hit hat, bajo eléctrico y guitarra eléctrica. Mientras que de la música tradicional está el bombo, chacchas, shaker, guitarra acústica, bandolín, charango, armónica, melódica y quena.

3.2 Composición

3.2.1 Herencia vital

Herencia vital apertura el EP que suscribe las realidades de la zona alta de la parroquia de Salinas en la ciudad de Guaranda, como sinónimo de lucha contra la minería y represión social.

Tonalidad:

Mi menor (Em)

Compás:

4/4

BPM:

90

3.2.1.1 Instrumentación

Samples de kick – snare, hit hat, drums *MIDI*, bombo andino, bajo eléctrico, guitarra eléctrica, guitarra acústica, bandolín, quena y voz.

3.2.1.2 Patrón Rítmico

La batería lleva la base rítmica en la mayoría del tema con líneas y sonoridad tomadas del hip hop, sin embargo, en la parte C y puente toma protagonismo el bombo andino dando alusión al baile en las comunidades con una marcación de sanjuanito dividida en dos secciones: sanjuanito A y sanjuanito B.



Gráfico 10⁶⁵

11. Patrón rítmico bombo andino



Gráfico 11⁶⁶

3.2.1.3 Bajo

El bajo eléctrico tiene una interpretación libre por parte del bajista Rubén Troya, cabe mencionar que en el primer tiempo de cada compás se mantiene la tónica de la escala menor. Así también el análisis de canciones como: Identidad y Wambra Katary de los Nin hace que el intérprete tenga una referencia musical.

3.2.1.4 Acompañamiento

La guitarra acústica un elemento importante dentro de la música andina juega su rol dentro de la composición, con una armonía tradicional que acompaña toda la canción con adaptación del rasgado sanjuanito.

12. Rasgado de guitarra

⁶⁵ Escritura del patrón rítmico de batería en la canción Herencia Vital. Autoría propia.

⁶⁶ Escritura del patrón rítmico del bombo andino en la canción Herencia Vital. Autoría propia.

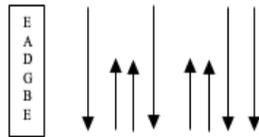


Gráfico 12⁶⁷

3.2.1.5 Armonía y Forma

La canción tiene una forma ABCD y utiliza armonía tradicional de la siguiente manera:

A	B	C	D
Verso	Coro	Puente	Out
IVm-Im x16	IVm-III-IVm- Im7 X8	III-Im-III-IVm x8	III-VII-Im x8
	Coro Variado		
	III-Im x4		

3.2.1.6 Melodía

- La voz es parte fundamental de la canción que transmite a manera de lírica en kichwa y español.
- El bandolín con un sonido agudo toma protagonismo en la introducción, el coro, recital y out.
- El verso se divide en dos semifrases 1) la quena lead armonizada con intervalo de cuarta justa y tercera menor a manera de pregunta y 2) la guitarra eléctrica armonizada con intervalo de tercera menor y cuarta justa respectivamente a manera de respuesta formando así una frase completa.
- La guitarra acústica con arpeggios agudos y bajos son parte importante del puente A.

13. Patrón rítmico del bandolín



Gráfico 13⁶⁸

14. Frase musical quena & guitarra eléctrica

⁶⁷ Escritura del rasgado de guitarra en la canción Herencia Vital. Autoría propia.

⁶⁸ Escritura del patrón rítmico del bandolín en la canción Herencia Vital. Autoría propia.



Gráfico 14⁶⁹

15. Patrón rítmico guitarra arpeggio



Gráfico 15⁷⁰

16. Patrón rítmico bandolín



Gráfico 16⁷¹

3.2.1.7 Letra (extracto)

No somos indios somos indígenas
 Producto de tu desigualdad nos quieren dominar
 Somos el pueblo luchando por el pueblo
 No nos paran y no nos pararán
 Apunte bala reprimes a la sociedad
 Marchamos por la libertad y nos quieres matar
 Donde quedó el respeto hermanos
 Donde quedó el amor entre paisanos
 Salimos de la misma tierra luchemos por ella
 Saquemos a las ratas de la esfera con ellos no hay tregua
 Se burlaron de mi madre de mi padre y de mi abuela con eso no se juega

Ver anexo 1

3.2.2 Lucha eterna

Segundo tema que describe la transición de lucha por los derechos y una ideología equitativa por parte de los abuelos hasta los jóvenes en el día de hoy, en lo cual la juventud debe seguir con la misma ideología de proteger los derechos, tierras y pensamientos.

Tonalidad:

Do#m menor (C#m)

⁶⁹ Escritura del patrón rítmico de la guitarra eléctrica en la canción Herencia Vital. Autoría propia.

⁷⁰ Escritura del patrón rítmico de la guitarra acústica arpegiada en la canción Herencia Vital. Autoría propia.

⁷¹ Escritura del patrón rítmico del bandolín en la canción Herencia Vital. Autoría propia.

Compás:

4/4

BPM:

95

3.2.2.1 Instrumentación

Batería *MIDI*, bombo andino, chacchas, bajo eléctrico, guitarra acústica, charango, bandolín y voz.

3.2.2.2 Patrón Rítmico

La batería lleva la base rítmica en la mayoría del tema con líneas tomadas del hip hop pero adoptadas a una sonoridad más tradicional del sanjuanito, sin embargo, en la parte del verso y coro variado toma protagonismo el bombo andino con una marcación más tradicional dividida en dos secciones: sanjuanito A, sanjuanito B. Cabe recalcar que existe un cambio de compas de 4/4 a 2/4 antes del verso variado y en toda la sección del coro variado.

17. Patrón rítmico de la batería



Gráfico 17⁷²

18. Patrón rítmico bombo andino



Gráfico 18⁷³

3.2.2.3 Bajo

El bajo eléctrico tiene una interpretación libre por parte de Rubén Troya, cabe mencionar que en el primer tiempo de cada compás se mantiene la tónica de la escala menor. Así también, el análisis de canciones como: Resistencia cuyo autor es Stalin Arévalo y Más Runas que Nunca de Inmortal Kultura hace que el intérprete tenga una referencia musical.

3.2.2.4 Acompañamiento

⁷² Escritura del patrón rítmico de la batería en la canción Lucha Eterna. Autoría propia.

⁷³ Escritura del patrón rítmico del bombo andino en la canción Lucha Eterna. Autoría propia.

La guitarra acústica un elemento importante dentro de la música andina juega su rol dentro de la composición, ya que con armonía tradicional acompaña toda la canción a modo de adaptación del rasgado sanjuanito.

19. Rasgado de guitarra

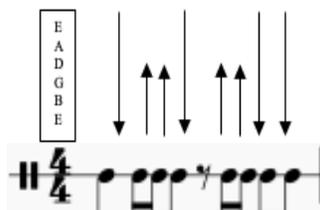


Gráfico 19⁷⁴

3.2.2.5 Armonía y Forma

La canción tiene una forma ABC y utiliza armonía tradicional de la siguiente manera:



Estribillo
Im-Vm
x4



Verso
VIm9-Im
x16
Verso Variado
III-Im
x8



Coro
VIIm-Im
x8
Coro Variado
Vm-Im
x4

3.2.2.6 Melodía

- La voz es parte fundamental de la canción que transmite a manera de lírica en idioma kichwa y español.
- El bandolín toma su protagonismo en el estribillo y el coro.
- El verso va acompañado de la guitarra acústica arpegiada durante toda la lírica.
- El charango con punteo y arpegio acompaña al verso de la mujer.

20. Patrón rítmico del bandolín



Gráfico 20⁷⁵

21. Patrón rítmico de la guitarra arpegiada



Gráfico 21⁷⁶

22. Patrón rítmico del charango

⁷⁴ Escritura del rasgado de la guitarra en la canción Lucha Eterna. Autoría propia.

⁷⁵ Escritura del patrón rítmico del bandolín en la canción Lucha Eterna. Autoría propia.

⁷⁶ Escritura del patrón rítmico de la guitarra acústica arpegiada en la canción Lucha Eterna. Autoría propia.



Gráfico 22⁷⁷

3.2.2.7 Letra (extracto)

529 años han pasado
 Y a nuestros taitas siempre lo han pisado
 Nuestras tierras, nuestras semillas se han robado
 Pero gracias a la lucha eterna hemos regresado
 En toda batalla jamás nos ganarán
 Por cada hermano muerto Miles volverán
 Aquí estamos y aquí estaremos siempre
 Hay mi pueblo amado que siempre pisa fuerte
Ver anexo 2

3.2.3 Ñawpa

Ñawpa significa antes y describe las vivencias de los pueblos, la riqueza de la naturaleza, las costumbres y tradiciones, demostrando a través de las líricas una identidad del cual debemos sentirnos orgullosos.

Tonalidad:

Sol menor (Gm)

Compás:

6/8

BPM:

100

3.2.3.1 Instrumentación

Loops (drums, cabaza, chajchas, big shaker, bombo andino, cajón peruano), shaker, bajo eléctrico, guitarra eléctrica, guitarra acústica, charango, bandolín, armónica, violín y voz.

3.2.3.2 Patrón Rítmico

La batería, el cajón peruano y el shaker lleva la base rítmica en la mayoría del tema con líneas y sonoridades tomadas del hip hop y adoptados al estilo, sin embargo, en la parte del coro toma protagonismo el bombo andino y las chajchas.

23. Patrón rítmico percusión

⁷⁷ Escritura del patrón rítmico del charango en la canción Lucha Eterna. Autoría propia.

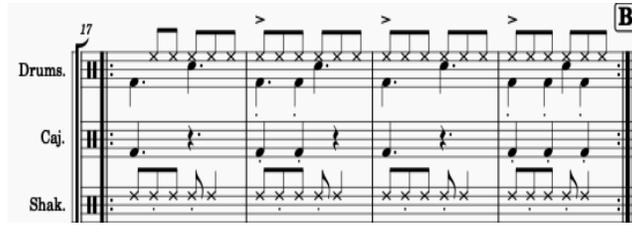


Gráfico 23⁷⁸

24. Patrón rítmico bombo andino & chajchas



Gráfico 24⁷⁹

3.2.3.3 Bajo

El bajo eléctrico consiste en una interpretación libre por parte de Rubén Troya, cabe mencionar que en el primer tiempo de cada compás se mantiene la tónica de la escala menor. Así también el análisis de canciones como: Latinoamérica de Calle 13, Ñanda Mañachi de Runa Rap hace que el intérprete tenga una referencia musical.

3.2.3.4 Acompañamiento

La guitarra acústica en el estilo tonada no es tan común así que, se adoptó como un elemento de acompañamiento con armonía tradicional durante toda la canción.

25. Rasgado de guitarra

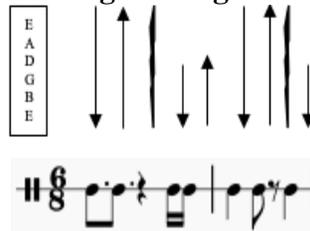


Gráfico 25⁸⁰

3.2.3.5 Armonía y Forma

La canción tiene una forma ABCD y utiliza armonía tradicional de la siguiente manera:

⁷⁸ Escritura del patrón rítmico del bombo andino y chajchas en la canción Ñawpa. Autoría propia.

⁷⁹ Escritura del patrón rítmico del bombo andino y chajchas en la canción Ñawpa. Autoría propia.

⁸⁰ Escritura del rasgado de la guitarra acústica en la canción Ñawpa. Autoría propia.

A

Melodía x16
Estribillo x8
Puente x16
 IIIIm-Im

B

Verso
 III6/F-Im
 x31

C

Coro
 IVm7-III6-Im
 x16

D

Out
 Acapela
 x16

3.2.3.6 Melodía

- La voz es predominante durante toda la canción que transmite a manera de lírica en kichwa y español.
- Arpeggios de guitarra acústica y punteos de guitarra eléctrica acompañan en la introducción que empieza con un recital en kichwa.
- En la parte A predomina la armónica instrumento característico e identitario del estilo musical acompañado de la guitarra eléctrica y el bandolín.
- El estribillo se compone por una guitarra acústica arpegiada, guitarra eléctrica y bandolín acapela.
- En el verso la guitarra eléctrica va acompañando con melodías contrapuestas a manera de contrapunto seguido de líneas de violín repetitivo.
- El coro hace alusión a los campos, a la siembra y la cosecha por lo cual el charango lleva el acompañamiento a manera de arpeggios.
- En el puente la guitarra eléctrica interpreta un solo.
- El violín armonizado con intervalos de tercera menor a manera de acapela finaliza el tema.

26. Patrón rítmico de la guitarra acústica

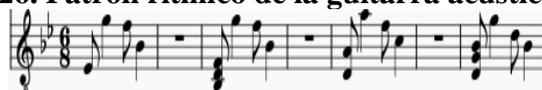


Gráfico 26⁸¹

27. Patrón rítmico de la armónica & bandolín



Gráfico 27⁸²

28. Patrón rítmico de la guitarra eléctrica

⁸¹ Escritura del patrón rítmico de la guitarra acústica en la canción Ñawpa. Autoría propia.

⁸² Escritura del patrón rítmico de la armónica y el bandolín en la canción Ñawpa. Autoría propia.



Gráfico 28⁸³

29. Patrón rítmico del violín



Gráfico 29⁸⁴

3.2.3.7 Letra (extracto)

Sembraron desde la cuna nuestras tradiciones
Cultura, amor y todas las concepciones
Caminando por el campo contemplamos esos colores
Somos vida, somos tierra esto es Ecuador señores.
El legado de los taitas nos dejó visionarios
Somos ayllus somos Kichwa Pueblo milenario
Luchando desde la conquista contra los colonos
Seguimos firmes a pesar de todo
Respeto a la pacha mama y la cosecha
Aquí hay equidad para que no exista brecha
En nuestras comunas la envidia no existe
La ritualidad y lo espiritual coexiste
La armonía de los pueblos representa igualdad
Esto es el sumak kawsay sinónimo de libertad

Ver anexo 3

3.2.4 Visión ideal

Tonalidad:

Si menor (Bm)

Compás:

4/4

BPM:

93

3.2.4.1 Instrumentación

Drums *MIDI*, chajchas, bass, guitarra acústica, guitarra eléctrica, bandolín, violín, melódica y voz.

3.2.4.2 Patrón Rítmico

⁸³ Escritura del patrón rítmico de la guitarra eléctrica en la canción Ñawpa. Autoría propia.

⁸⁴ Escritura del patrón rítmico del violín en la canción Ñawpa. Autoría propia.

La batería escrita a base de *MIDI* lleva su rítmica en la mayoría del tema con líneas tomadas del hip hop pero adoptados a una sonoridad más tradicional del sanjuanito. En el puente se agrega el baile característico del sanjuanito a manera de zapateo.



Gráfico 30⁸⁵

3.2.4.3 Bajo

El bajo eléctrico consiste en una interpretación libre por parte de Rubén Troya, cabe mencionar que en el primer tiempo de cada compás se mantiene la tónica de la escala menor. Así también, el análisis de canciones como: Vengo de Ana Tijoux y Despierta de Ricchari hace que el intérprete tenga una referencia musical.

3.2.4.4 Acompañamiento

La guitarra acústica un elemento importante dentro de la música andina juega su rol dentro de la composición, con armonía tradicional acompaña toda la canción con el rasgado sanjuanito.

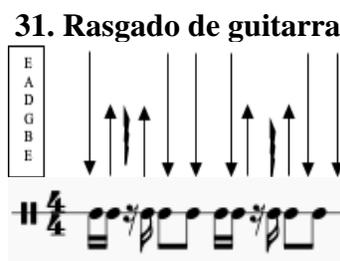


Gráfico 31⁸⁶

3.2.4.5 Armonía y Forma

La canción tiene una forma ABCD y utiliza armonía tradicional de la siguiente manera:

A	B	C	D
Verso	Coro	Puente	Out
Im-VII6/V	Im-Vm-VII6	Zapateo	III-VII-Im
x16	x8	x8	x8

3.2.4.6 Melodía

⁸⁵ Escritura del patrón rítmico de la batería en la canción Visión ideal. Autoría propia.

⁸⁶ Escritura del rasgado de la guitarra acústica en la canción Visión ideal. Autoría propia.

- La voz es predominante durante toda la canción que transmite a manera de lírica en kichwa y español.
- La introducción empieza con la guitarra eléctrica sola y con técnica de interpretación mute.
- El bandolín hace frases melódicas en la parte A, coro, verso tres y out.
- El verso va acompañado de la guitarra acústica arpegiada.
- El puente a manera de ritmo característico del sanjuanito hace alusión al baile en las comunas con interpretación del bandolín, violín, melódica, la bulla y zapateo de personas.

32. Patrón rítmico guitarra eléctrica



Gráfico 32⁸⁷

33. Patrón rítmico guitarra acústica arpegiada



Gráfico 33⁸⁸

34. Patrón rítmico del bandolín



Gráfico 34⁸⁹

35. Patrón rítmico del violín



Gráfico 35⁹⁰

36. Patrón rítmico de la melódica



Gráfico 36⁹¹

3.2.4.7 Letra (extracto)

Acoplándome con la caja viviendo a flor de mi alma

⁸⁷ Escritura del patrón rítmico de la guitarra eléctrica en la canción Visión ideal. Autoría propia.

⁸⁸ Escritura del patrón rítmico de la guitarra acústica arpegiada en la canción Visión ideal. Autoría propia.

⁸⁹ Escritura del patrón rítmico del bandolín en la canción Visión ideal. Autoría propia.

⁹⁰ Escritura del patrón rítmico del violín en la canción Visión ideal. Autoría propia.

⁹¹ Escritura del patrón rítmico de la melódica en la canción Visión ideal. Autoría propia.

Encantado con mi canto como los pájaros
No nos dominaron criados en el campo
Respetando el silencio y el canto de los páramos
Mirando las estrellas me siento uno de ellas
Flotando en el sistema sin perder mi esencia
Estamos de pie luchando codo a codo
Bailando a pesar de todo sacando chispas
Somos los wambras sin distinción ni raza
Como mi taita como mi mamá

Ver anexo 4

Capítulo 4

4.1 Preproducción

Illak, compuesto por 4 canciones fusiona la música tradicional de la provincia de Bolívar con el hip hop, también mezcla variedad de sonidos con instrumentos acústicos y eléctricos. Las letras escritas en idioma kichwa y español plasman las vivencias de vida, el campo, problemas sociales y el buen vivir.

El desarrollo de la preproducción comenzó a partir de la composición y arreglos musicales elaborados por Stalin Arévalo en el programa de escritura musical *Music Score*. Los instrumentos empleados para los arreglos musicales fueron: el set de percusión, la guitarra acústica, guitarras eléctricas, ukelele, violín, armónica, flauta y acordeón. Se utilizó dichos instrumentos, ya que el programa de escritura musical no brindaba ciertos instrumentos andinos como el bandolín, charango y quena, que fueron reemplazados de la siguiente manera: primero el bandolín por la guitarra eléctrica con una afinación modificada y llevada al instrumento andino que está afinada una quinta justa de la guitarra y así también se eliminó la última cuerda, quedando de la siguiente manera (si, fa#, re, la, mi). Segundo el charango fue reemplazado por el ukelele, ya que comparten la misma afinación, únicamente se le agregó la primera cuerda distribuida de la siguiente manera (mi, la, mi, do, sol). Por último, la quena fue reemplazada por la flauta porque tiene una sonoridad similar.

1. Instrumentos modificados en Music Score

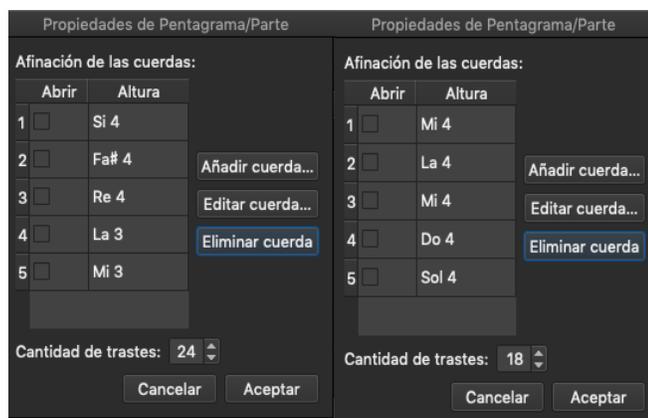


Imagen 1⁹²

4.1.1 Elaboración de maquetas de audio

⁹² Captura de pantalla del programa *Music Score*. Elaboración propia.

El autor procedió a realizar las maquetas de audio en el *DAW protocols*, que inició desde el diseño sonoro de la batería, para lo cual, se utilizó samples de batería *Slate Digital* y *VST Adicctive Drums*.

Con el pack de *Slate Digital* se trabajó en la base rítmica de dos canciones basándose en los golpes característicos del hip hop, para ello se empleó elementos como el kick *SD-Flinch* y el snare *SD-Beastly*. Por otra parte, para complementar la base percutiva y darle la característica musical andina se usó elementos como el bombo andino a base de samples suministrados por el Mg. Andrés Bracero docente de la Universidad de las Artes.

2. Sample Pack Slate Digital



Imagen 2⁹³

Para el diseño rítmico de las dos canciones restantes se utilizó *VST* de *Adicctive Drums* con golpes característicos del hip hop y llevándolo a una sonoridad más andina. Este *VST* se asemeja a una sonoridad folclórica, ya que permite escoger gran variedad de Kick, snare, hit hat, ride y toms, inclusive el tamaño de room. Para ello se empleó elementos como el kick con dimensiones 22x20” con la sonoridad de *DW Collector’s + Woofer*, así también el snare con una dimensión de 10x4” y sonoridad de *Pearl Masrterworks*, el piccolo, toms y demás cuerpos de la batería con la marca *Black Velvet*. Este *VST* también permitió modificar su envelope y su pitch logrando así tener una batería bien compacta y con un buen *low end*.

3. VST Adicctive Drums



⁹³ Captura de pantalla de la librería *Slate Digital*. Elaboración propia.

Imagen 3⁹⁴

Para la manipulación e interpretación rítmica con *VST* se utilizó un controlador *MIDI Axiom mini air 32* conectado mediante *USB 3.0* a una *Mac mini* y enlazado con el *DAW Protools*. Es importante mencionar que el diseño rítmico se mantiene durante toda la producción musical únicamente con ciertas variaciones.

4. Controlador MIDI Axiom 32



Imagen 4⁹⁵

Una vez complementado la base rítmica se procedió a la interpretación armónica con la ayuda de una guitarra modelo *Yamaha* con armonía tradicional del sanjuanito. El micrófono usado para el registro sonoro de este instrumento fue el *AT 2021* apuntando al traste 12 directamente con una separación de 30 cm aproximadamente.

Las melodías se rigieron a los patrones rítmicos escritos por el autor e interpretados con el instrumento del bandolín que es predominante en todas las cuatro canciones. Este instrumento se grabó el *home studio* del autor con un micrófono de condensador de diafragma pequeño y un patrón polar cardioide *Behringer B-5* apuntando directamente al traste 12 del instrumento con una separación de 30cm y conectado a la interfaz de audio *DigiDesign 003*.

5. Grabación guía del bandolín



Imagen 5⁹⁶

⁹⁴ Captura de pantalla de *VST Adictive Drums*. Elaboración propia.

⁹⁵ Fotografía del controlador *MIDI axiom 32*. Elaboración propia.

⁹⁶ Fotografía de la grabación del bandolín. Elaboración propia.

Para los arreglos de la quena andina se utilizó un instrumento virtual “Quena Andina” insertados en el *VST Kontak* para luego ser manipulados e interpretados por el controlador *MIDI Axiom M32*.

El charango se grabó por línea conectada directamente a la interfaz de audio. La armónica y la melódica fueron grabados con el micrófono de condensador *AT 2020* con un ángulo de 0 y 45 grados respectivamente y una separación de 15 cm aproximados. Para el registro sonoro del violín se usó el micrófono *behringer B-5* apuntando a la *F* del instrumento con una separación de 30 cm y un ángulo de 45 grados.

Una vez Terminado el proceso de elaboración de las maquetas instrumentales el autor se enfocó en la composición de la letra junto a los intérpretes vocales: Laya Skb, 6pa y Jonathan Chafla. Para el registro sonoro de las voces se utilizó el micrófono *AT 2020* con un ángulo de 180 grados.

6. Grabación guía de la voz



Imagen 6⁹⁷

4.1.2 Equipo de trabajo

El autor de este proyecto logró reunir al personal adecuado para este proceso de preproducción y así cumplir con lo estipulado de acuerdo a las necesidades técnicas y creativas.

Tabla 4: Músicos participantes preproducción

Nombre	Instrumento
Stalin Arévalo	Drums, guitarra eléctrica
Jhony Chela	Bandolín
Washington Caiza	Guitarra acústica
Jofre Cubi	Charango
Lenin Yumbay	Voz
Jonathan Chafla	Voz

⁹⁷ Fotografía de la grabación de voz. Autoría propia.

Fernando Chávez	Voz
Jhonny Arias	Voz
Gabriel Ruiz	Voz
Sonia Chavez	Voz

Tabla 4⁹⁸

Tabla 5: Equipo técnico preproducción

Nombre	Rol
Stalin Arévalo	Productor Musical

Tabla 5⁹⁹

4.1.3 Flujo de Señal

El flujo presentado a continuación corresponde al *home estudio* del autor denominado AR Studios.

7. Flujo de señal AR Studios

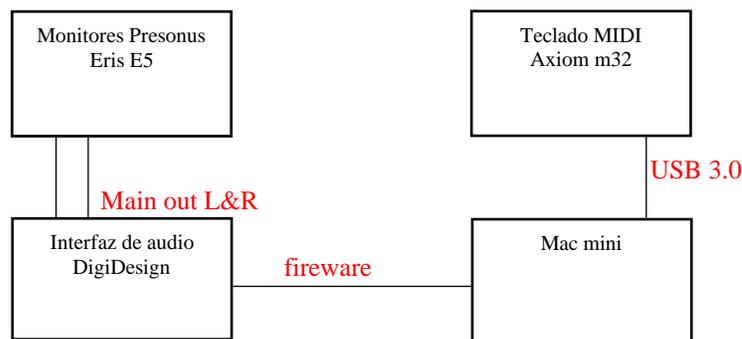


Imagen 7¹⁰⁰

4.1.4 Rider Técnico

La elaboración del rider técnico se ajustó a los requerimientos y equipos de audio necesarios. Ver anexo 5

4.2 Producción

4.2.1 Grabación

El proceso de grabación se lo realizó en el estudio A de Mz. 14 Universidad de las Artes Guayaquil-Ecuador, AR Studios Guaranda-Ecuador, La Cueva Studios Quito-Ecuador, Elevado Records Portoviejo-Ecuador, Raíz Studios Napo-Ecuador.

⁹⁸ Elaboración propia.

⁹⁹ Elaboración propia.

¹⁰⁰ Autoría propia.

La base rítmica diseñada en AR Studios se mantiene de la misma manera que en la preproducción, pero esta vez ya consolidadas en formato mono (kick-snare) y en estéreo (overheads).

La base armónica fue grabada con una guitarra *Godin Gran Concert* conectado por línea a la interfaz *Digi 003*, también se utilizó en el *DAW* una emulación de ecualizador de *Waves SSL EQ* resaltando los agudos y añadiéndole más cuerpo a la guitarra.

Para la grabación del bajo *Custom Lara* de 5 cuerdas se usó un preamplificador *Gallien Krueger Plex* conectado a una interfaz *SSL+2*. El registro sonoro se realizó en el *Daw Logic pro*.

8. grabación del bajo eléctrico



Imagen 8¹⁰¹

Las guitarras eléctricas se dividieron en tres secciones diferentes, primero se grabó en el home estudio del autor una guitarra eléctrica *Epiphon3 Les Paul classic* conectado a la interfaz *Digi 003*. En el *DAW* se usó una emulación de efecto *Waves CLA Guitarr*. Segundo, se grabó en Raíz Studio una guitarra eléctrica *Epiphone Es 339* conectado a una cadena de pedales de la siguiente manera: pream *ZOOM G7.1*, *Line 6 DL4 Delay Pedal*, *OD-3 OverDrive*, *Ironman-Clean Glass Joyo*, *Behringer – CS400 Compressor Sustainer*, pedal de efecto *Wah*, Interfaz *Mackie Onyx*. El registro sonoro se ejecutó en el *Daw Reaper*. Por último se grabó en Elevado Records una guitarra *Fender Squier Contemporary Starcaster* conectado a una pedalera *POD XT Live* con efectos de *overdrive* y *wah*, la misma que fue conectada a la interfaz *SSL+2*. El registro sonoro se realizó en el *DAW Studio One*.

9. Pedales de guitarra eléctrica

¹⁰¹ Fotografía por Rubén Troya de la grabación del bajo eléctrico.



Imagen 9¹⁰²

El bandolín, el violín, la armónica y la melódica fueron grabados en *overdubs* en el estudio A de Mz 14 con el siguiente patch.

El micrófono usado para cada instrumento fue conectado a la medusa A, preamplificador *API*, Consola *AUDEINT ASP 8024-HE canal 25*, *Antelope Orion 32 HD*. El registro sonoro se realizó en el *DAW Protools*.

Primero el bandolín fue grabado con un micrófono de condensador diafragma grande *Neumann U87* con patrón polar cardioide separado 30 cm aproximadamente del instrumento y colocado frente al traste 12 en diagonal al instrumento, obteniendo así un sonido con frecuencias medias y agudos.

10. Grabación del bandolín



Imagen 10¹⁰³

Segundo, el violín fue grabado con un micrófono de condensador diafragma pequeño *Neumann Km184* con patrón polar cardioide separado 50 cm aproximadamente del instrumento con un ángulo de 180 grados apuntando directamente a la *F* del violín.

11. Grabación del violín

¹⁰² Fotografía por Gerardo Mayorga de los pedales de la guitarra eléctrica.

¹⁰³ Fotografía por Juan Bastidas de la grabación del bandolín.



Imagen 11¹⁰⁴

Tercero, la armónica fue grabado con un micrófono de condensador diafragma grande *Akg C414* patrón polar supercardioide separado 15 cm aproximadamente del instrumento y con un ángulo de 0 grados, también se hizo uso del filtro *HPF* que brinda el micrófono con corte en 80Hz. Esta aplicación de microfonía ayuda al tema dando un color característico de la armónica con mucho aire.

12. Grabación de la armónica



Imagen 12¹⁰⁵

Por último, la melódica grabada con un micrófono de condensador diafragma grande *Akg C414* patrón polar supercardioide separado 30 cm aproximadamente del instrumento con un ángulo de 45 grados, también se hizo uso del filtro *HPF* que brinda el micrófono con corte en 80Hz.

13. Grabación de la melódica

¹⁰⁴ Fotografía por Juan Bastidas de la grabación del violín.

¹⁰⁵ Fotografía por Juan Bastidas de la grabación de la armónica.



Imagen 13¹⁰⁶

El charango fue grabado con un micrófono de condensador diafragma pequeño *AT 2021* con un ángulo de 0 grados al frente del instrumento y separado 30 cm aproximadamente. Este micrófono estaba conectado directamente al interfaz *Digi 003*, también en el *DAW* se utilizó una emulación de ecualización *Waves SSL EQ* resaltando los brillos en el punteo.

Las voces se grabó en dos estudios diferentes, primero en el estudio A de Mz. 14, para lo cual se utilizó un micrófono de condensador de diafragma grande *Neumann U87* con ángulo de 180 grados en la grabación de la voz masculina. Este micrófono estaba conectado a la medusa A, preamplificador *Millenia*, *Consola AUDEINT ASP 8024-HE* canal 25, *Antelope Orion 32 HD*. El registro sonoro se realizó en el *DAW Protools*. La voz femenina fue grabada con un micrófono de condensador de diafragma grande *Akg C414* con un ángulo de 180 grados, cabe recalcar que se utilizó el mismo patch usado en la grabación de la voz masculina.

14. Grabación de voces



Imagen 14¹⁰⁷

¹⁰⁶ Fotografía por Juan Bastidas de la grabación de la melódica.

¹⁰⁷ Fotografía por Stalin Arévalo de la grabación de voces.

Segundo, se grabó la voz femenina y masculina en la Cueva Studios, para la captación de voz se usó un micrófono de diafragma grande *AT 4033* patrón polar cardioide y un ángulo de 180 grados conectado al interfaz *PreSonus 24c*.

15. Grabación de voces kichwa



Imagen 15¹⁰⁸

Finalmente, se grabó la bulla y el zapateo de personas con un micrófono de condensador diafragma pequeño *Behringer B-5* patrón polar omnidireccional a una altura de 1. 15 m aproximadamente. Este micrófono fue conectado al interfaz de audio *Digi 003*.

16. Grabación de la bulla



Imagen 16¹⁰⁹

4.2.2 Equipo de trabajo

El autor de este proyecto logró reunir al personal adecuado para este proceso de grabación y así cumplir con lo estipulado de acuerdo a las necesidades técnicas y creativas.

Tabla 6: Músicos participantes en la grabación

Nombre	Rol	Instrumento
Stalin Arévalo	Técnico de audio & músico	Drums, guitarra eléctrica, bandolín, charango, melódica, armónica y violín

¹⁰⁸ Fotografía por Lenin Yumbay de la grabación de voces.

¹⁰⁹ Fotografía por Stalin Arévalo de la grabación de la bulla.

Juan Bastidas	Técnico de audio	
Gerardo Mayorga	Músico	Guitarra eléctrica
Diego Camacho	Músico	Guitarra eléctrica
Rubén Troya	Músico	Bass
Lenin Yumbay	Músico	Voz
Jonathan Chafra	Músico	Voz
Fernando Chávez	Músico	Voz
Jhonny Arias	Músico	Voz
Gabriel Ruíz	Músico	Voz
Rocío Pulupa	Músico	Voz
Sonia Chávez	Músico	Voz

Tabla 6¹¹⁰

Tabla 7: Equipo técnico de la grabación

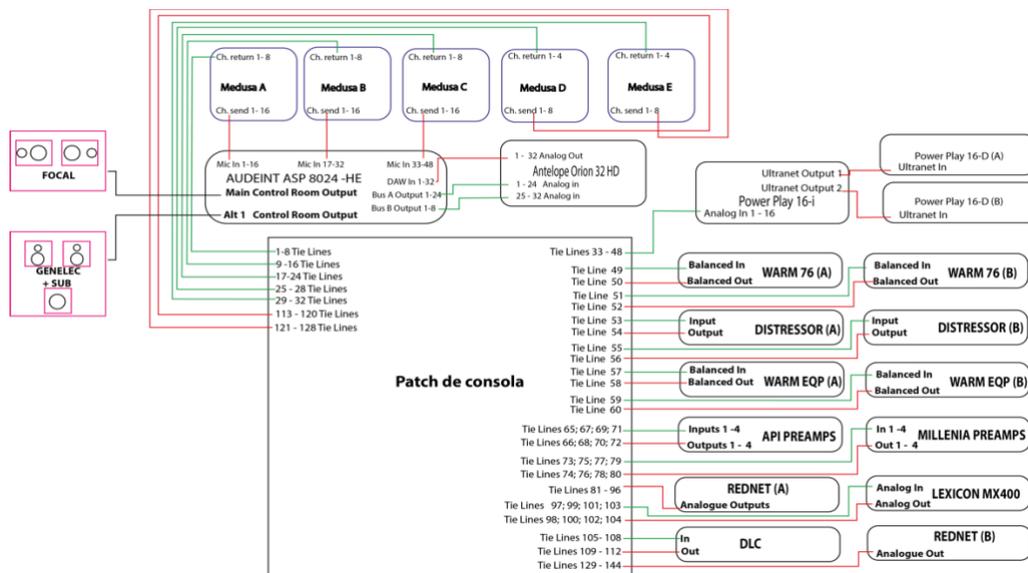
Nombre	Rol
Juan Bastidas	Técnico de Grabación
Stalin Arévalo	Productor Musical

Tabla 7¹¹¹

4.2.3 Flujo de señal de audio

El flujo presentado a continuación corresponde al estudio de grabación A ubicado en el edificio de Mz. 14 de la Universidad de las Artes.

17. Flujo de señal estudio A



¹¹⁰ Elaboración propia.

¹¹¹ Elaboración propia.

Imagen 17¹¹²

4.2.4 Rider Técnico

La elaboración del rider técnico se ajustó a los requerimientos y equipos de audio necesarios. Ver anexo 6

4.3 Posproducción

4.3.1 Edición de audio

Este proceso de edición de audio se centró en cuatro instancias, primero la elección y edición de tomas o fragmentos, segundo, cuantización de audio, tercero, afinación y por último, automatización de ganancia de entrada *clip gain*. Cabe mencionar que cada canción contiene 4 tomas grabadas por instrumento y voces.

El primero ayudó escoger la mejor interpretación musical, en el caso de las voces la semántica, expresión y pronunciación de las vocales, en el caso instrumental la técnica y la musicalidad.

18. Tomas de audio de la voz



Imagen 18¹¹³

La cuantización de audio se realizó de manera muy sutil, con herramientas de cortar y pegar se logró acomodar a tempo el bandolín, charango, melódica, armónica, voz y guitarra acústica, ya que necesitaba mantener la autenticidad de la música tradicional que no está 100% a tempo, otra de las herramientas usadas fue *elastic audio Pholifonic* para instrumentos musicales como el bajo eléctrico, charango, guitarra eléctrica, y el violín.

19. Cuantización de audio en protocols

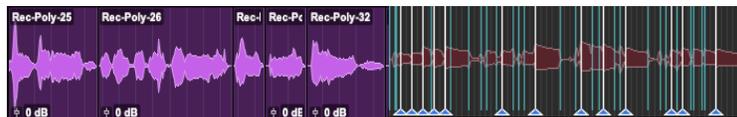


Imagen 19¹¹⁴

¹¹² Imagen del flujo de señal del estudio A suministrado por Darío Dávalos.

¹¹³ Captura de pantalla por Stalin Arévalo de las tomas de audio.

¹¹⁴ Captura de pantalla por Stalin Arévalo de la cuantización de audio.

La afinación se aplicó a las voces, principalmente la parte de los coros. Para este proceso se utilizó la herramienta de *waves tune* de modo *offline*, permitiendo así la afinación comparativa y en tiempo real para posterior a ello consolidar el track de audio. Únicamente se modificó la tonalidad en el plugin.

20. Afinación de voces



Imagen 20¹¹⁵

Por último, se trabajó con el *clip gain* automatización de nivel de entrada de audio logrando equiparar los niveles antes de ser procesadas en la etapa de mezcla. Cabe recalcar que este proceso se aplicó a las voces, bandolín y charango.

21. Clip gain

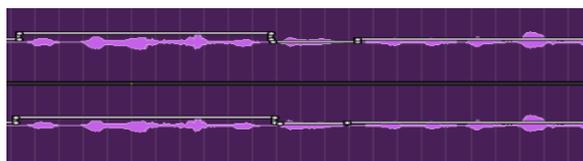


Imagen 21¹¹⁶

4.3.2 Mezcla de audio

4.3.2.1 Organización de Sesión

Es de vital importancia organizar la sesión de audio para tener mayor facilidad de trabajo. Para este proceso se utilizó el *DAW Protools 2021 AVID*. Primero se añadió colores a los tracks de audio y se organizó por secciones de instrumento, empezando por la batería, bajo eléctrico, guitarra acústica, bandolín, charango, armónica, melódica, quena, violín y voz. Segundo se procedió a crear folders de audio para cada sección de instrumentos nombrados anteriormente. Finalmente, se creó auxiliares, bus máster y un track de audio estéreo para imprimir la sesión procesada.

4.3.2.2 Loudness Meter

¹¹⁵ Captura de pantalla por Stalin Arévalo de la afinación de voces.

¹¹⁶ Captura de pantalla por Stalin Arévalo de la automatización de entrada de audio.

Se utilizó un medidor de señal *Louness Meter 2* de la empresa *Youlean* en el bus máster para medir la señal de audio final (LUFS – RMS – True Pick) y así entregar el stem de audio estéreo a un nivel óptimo para el proceso de mastering.

22. Loudness meter youlean

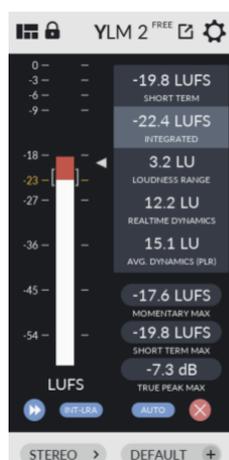


Imagen 22¹¹⁷

4.3.2.3 Balance

Dependiendo del arreglo instrumental se fue definiendo planos sonoros a partir de la manipulación de volúmenes con la ayuda de los faders del interface *Digi 003*. Posterior a ello se definió a los instrumentos por el rango de frecuencias para poder separarlos en el campo estéreo logrando de cierta manera que cada instrumento tenga su espacio y definición. El panorama también ayudó a expandir el campo estéreo haciendo que la mezcla sea más clara.

4.3.2.4 Procesamiento de señal directa

4.3.2.4.1 Ecuación correctiva

El primer paso de procesamiento fue la utilización de un ecualizador *EQ 7* que brinda el propio *DAW*, ya que se buscó únicamente limpiar el audio de cada instrumento de manera adecuada. Con la utilización de los filtros (LPF -HPF), curvas por bandas de frecuencias con factor de Q entre 1 a -3 y con ganancias entre -3 a -4 dB se logró eliminar resonancias y frecuencias no deseadas dependiendo del instrumento.

23. Ecualizador EQ7

¹¹⁷ Captura de pantalla por Stalin Arévalo del medidor *loudness*.



Imagen 23¹¹⁸

4.3.2.4.2 Compresión

Teniendo en consideración que las tomas de audio de la interpretación instrumental y vocal en el proceso de grabación fueron desarrolladas con la mayor calidad posible, se aplicó una compresión sutil con un ratio de 3:1, un threshold de -3dB , un ataque medio entre 45 ms y un release medio entre 30 ms logrando de cierta manera que los instrumentos y la voz tengan su protagonismo de acuerdo a la composición. Para este proceso se utilizó el plugin *Dyn3 Compressor-Limiter* que brinda el propio *DAW Protools*.

24. Compresor Dyn3



Imagen 24¹¹⁹

4.3.2.4.3 Ecuación aditiva

Este proceso se realizó en los folders estéreo de cada sección instrumental. En la batería denominado =Drums se usó el *plugin* de la marca *waves AR TG Mastering chain* añadiendo frecuencias graves entre 50 a 250 Hz así también, frecuencias agudas entre 3 a 10 KHz, finalmente se añadió color de emulación analógica, obteniendo así una batería compacta y con punch.

25. Ecuación AR TG Mastering

¹¹⁸ Captura de pantalla por Stalin Arévalo del ecualizador *EQ7*.

¹¹⁹ Captura de pantalla por Stalin Arévalo del compresor *Dyn3*.



Imagen 25¹²⁰

El kick, el snere, guitarra acústica y charango llevan insertados el *plugin* de emulación analógica de la marca *waves Puig Tec* añadiendo color de emulación analógica y con diferentes parámetros y cortes entre 200 a 500 Hz, así también se añadió brillos entre 4 a 12 KHz, en el caso de la guitarra y bandolín se buscó brillos más que cuerpo, ya que dentro del género planteado, una de las prioridades es lograr acercar a la música tradicional, ya que los instrumentos de cuerda en este estilo tiene sonoridades agudas y con mucho aire.

26. Ecuador puig tec



Imagen 26¹²¹

Al final del bandolín se insertó el CLA Mix Down únicamente para darle el color analógico y bajando levemente las frecuencias graves, así también una compresión *glue* para tener mejor control sobre el procesamiento general. Luego se insertó un *oneknob brighter de waves* realzando los agudos del bandolín y levemente las frecuencias medias. La combinación de estos *plugins* hace que los arreglos del bandolín se empasten de manera homogénea dentro de la mezcla.

27. Ecuador CLA Mix Down & oneknob

¹²⁰ Captura de pantalla por Stalin Arévalo del ecualizador AR TG Mastering.

¹²¹ Captura de pantalla por Stalin Arévalo del ecualizador Puig tec.



Imagen 27¹²²

Las guitarras eléctricas se las trabajó sobre el folder estéreo denominado =*Elc Gtr* insertando un ecualizador de la fábrica *waves Scheps 73*, ya que este emula a un preamplificador analógico *Neve 1073* y brinda cierta cantidad de armónicos. Con manipulación del drive entre 1 a 2 dB permitió saturar levemente la señal directa y dándole mayor presencia y definición.

28. Ecualizador scheps 73



Imagen 28¹²³

4.3.2.4.4 Excitador de armónicos

Este proceso se utilizó en el bajo eléctrico. Primero se hizo una inserción de manera directa al bajo con el plugin *waves Gtr Amp* simulando el color de amplificador *bass thunder* para lograr así un sonido cálido y redondo. Segundo se hizo un envío *post fader* a través de un auxiliar en el cual se insertó un plugin de *waves multimod rack* lo cual nos permitió añadir armónicos en el rango de frecuencias bajas a través de la distorsión brindada por el plugin, logrando así que el bajo eléctrico tenga más presencia en el low end.

29. Gtr amp & multimod rack

¹²² Captura de pantalla por Stalin Arévalo del ecualizador *CLA Mix Down & oneknob*.

¹²³ Captura de pantalla por Stalin Arévalo del ecualizador *Scheps 76*.



Imagen 29¹²⁴

4.3.2.4.5 Dinámica

Como último procesamiento de audio de forma directa se insertó en el file estéreo del bajo eléctrico un *bass rider* de waves y en el file de las voces un *vocal rider* como un proceso de control de nivel de manera automática logrando así a que estos sonidos se entiendan y tengan dinámica dentro de la mezcla.

30. Bass Rider & Vocal Rider



Imagen 30¹²⁵

4.3.2.5 Procesamiento de señal en paralelo

4.3.2.5.1 Compresión paralela

Este proceso permitió mezclar la señal original con la copia de la misma señal para así obtener un sonido con mayor balance y definición, en el caso de la batería un sonido más agresivo y con mayor punch y en el caso de los instrumentos y voces mayor inteligibilidad interpretativa y de texto respectivamente. La compresión paralela se realizó mediante un

¹²⁴ Captura de pantalla por Stalin Arévalo de *Gtr amp & multimod rack*.

¹²⁵ Captura de pantalla por Stalin Arévalo de *bass rider & vocal rider*.

envío pre fader a un auxiliar en el cual, se insertó un compresor *waves CLA – 76*, brindando de cierta manera una emulación de un compresor analógico.

31. Compresor CLA 76



Imagen 31¹²⁶

4.3.2.5.2 Side Chain

El side chain ayudó a controlar cierto rango de frecuencias similares que comparten el bajo eléctrico y el bombo, logrando así un sonido más uniforme y con low end controlado. El procesador que se usó mediante envío a un bus denominado *Side Chain* es *TrackSpacer* by *waves factory plugin Boutique*, del cual se hizo un corte en frecuencias agudas entre 5 KHz.

32. TrackSpacer



Imagen 32¹²⁷

4.3.2.5.3 Duobler

Este proceso fue utilizado únicamente en las voces de manera paralela mediante envío pre fader a un auxiliar denominado *Doubler*, logrando así que las voces estén más envueltas y con cuerpo, por ende, estén más presentes en la mezcla. El plugin utilizado fue de la marca *waves* denominado *Doubler*.

33. Doubler

¹²⁶ Captura de pantalla por Stalin Arévalo de compresor *CLA 76*.

¹²⁷ Captura de pantalla por Stalin Arévalo del *TrackSpace*.



Imagen 33¹²⁸

4.3.2.6 Procesamiento de efecto en paralelo

4.3.2.6.1 Reverb

En un auxiliar estéreo se insertó una *reverb* de la fábrica *waves r-verb* a lo cual, mediante envíos pre fader llegan señal de instrumentos como la voz, el snare, platillos, bandolín, charango, guitarra acústica, guitarra eléctrica, violín, melódica y armónica dando espacialidad y profundidad en el plano sonoro de la mezcla general.

34. Rverb



Imagen 34¹²⁹

4.3.2.6.2 Delay

Se utilizó el *manny marroquin delay waves* como proceso creativo de efecto insertado en un auxiliar estéreo, lo cual recoge señales de audio de las voces, bandolines y charango mediante un envío *pre fader*. Este proceso nos ayudó a que las voces e instrumentos sobresalgan y se expanda en el campo estéreo.

35. Manny Marroquian Delay

¹²⁸ Captura de pantalla por Stalin Arévalo del *Doubler*.

¹²⁹ Captura de pantalla por Stalin Arévalo del *Rverb*.



Imagen 35¹³⁰

4.3.2.7 Imagen Estéreo

Si bien es cierto que mediante el paneo se logró situar y expandir a cada instrumento en el campo estéreo, se enfatizó en la imagen estéreo de la batería, para lo cual se insertó en el bus =Drums el *ozone imager* de la empresa *izotope*, trabajando sobre tres bandas de frecuencia low, mid y high. Primero, la banda frecuencial low entre 20 Hz a 200 Hz está completamente en el centro, segundo la banda de frecuencia mid entre 200 Hz a 2400 Hz solamente tiene dos puntos al centro y por último en la banda de frecuencia high entre 2400Hz a 20 KHz esta dirigido al estéreo con 3 puntos aproximadamente.

36. Ozone Imager

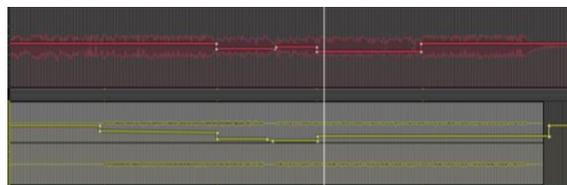


Imagen 36¹³¹

4.3.2.8 Automatización

La automatización manual ayudó a que los arreglos, interpretación instrumental y vocal tengan protagonismo y espacio en todo el tema.

37. Automatización de audio



¹³⁰ Captura de pantalla por Stalin Arévalo del *Manny Marroquian Delay*.

¹³¹ Captura de pantalla por Stalin Arévalo del *Ozone Imager*.

Imagen 37¹³²

4.3.2.9 Impresión de audio

Una vez ya procesado los tracks de audio y dándole una sonoridad correspondiente al tema se procedió a la escucha crítica por el autor para así definir pequeños detalles posteriores a ello realizar la impresión de audio.

38. Impresión de audio



Imagen 38¹³³

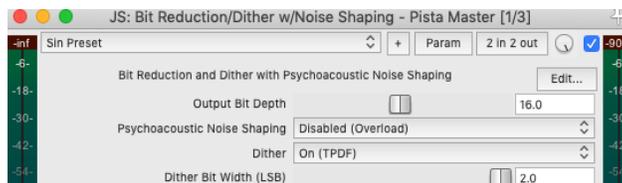
4.3.3 Mastering

Este fue el último proceso técnico y creativo para potenciar el impacto emocional del EP de 4 canciones. El proceso de mastering fue realizado por el autor Stalin Arévalo lo cual, permitió obtener un producto final con buen balance dinámico y espectral.

4.3.3.1 Preparación

En primera instancia se trabajó sobre un templete de audio en el *DAW*. La misma que fue organizado por el autor para AR Studios con el objetivo de tener mayor fluidez de trabajo y así también, economizar el tiempo. El templete se compone de la siguiente manera: cinco archivos de audio estéreo denominados *mix* para referenciar la mezcla original – *master* en el cual se va a trabajar – *parallel-print* para grabar la señal de audio ya procesada y luego pos procesar (editar) – *edit* para editar los audios grabados con *fade in* y *fade out* con una misma resolución de bits, adicional a ello un *master fader* al cual fue insertado primero un *JS bit reduction/ditherw/noise shaping* a 16 para poder monitorear a una resolución de bits de punto fijo con calidad de un CD, segundo *bitter* para medir la profundidad de bits, y por último *TR5 metering* para medir *LUFs & True pick*.

39. Dither



¹³² Captura de pantalla por Stalin Arévalo de automatización de audio.

¹³³ Captura de pantalla por Stalin Arévalo de la impresión de audio.

Imagn 39¹³⁴

40. Bitter



Imagen 40¹³⁵

41. TG Metering



Imagen 41¹³⁶

4.3.3.1.1 DAW

Se utilizó *Reaper*

4.3.3.1.2 Frecuencia de sampleo

Se trabajó con la misma frecuencia de muestreo de la mezcla equivalente a de 48 KHz.

4.3.3.1.3 Profundidad de bits

Se trabajó con 32 *bits floutin point* (punto flotante), la misma que permitió llevar el audio a un render para diferentes formatos en este caso 24 y 16 bits tanto para plataformas de streaming y CD respectivamente sin pérdida de información.

¹³⁴ Captura de pantalla por Stalin Arévalo del vst bit reduction dither.

¹³⁵ Captura de pantalla por Stalin Arévalo del plugin bitter.

¹³⁶ Captura de pantalla por Stalin Arévalo del plugin tr5 metering.

4.3.3.3 Procesamiento de señal directa

4.3.3.3.1 Nivel Óptimo

En este punto se trabajó sobre la señal de audio directamente insertando el primer plugin *utility venn* en la cadena para tomar el nivel de entrada *gain stage* y nivelar a -0 vu o -18 dB y así los procesadores siguientes a insertar funcionen de la manera correcta, ya que algunos procesadores no son lineales por lo que requieren ese nivel de -18 dB de entrada.

42. Utility



Imagen 42¹³⁷

4.3.3.3.2 Ecualización correctiva

Para este proceso se utilizó un ecualizador dinámico *Pro Q3 Fab Filter*. Primero se manipuló el *HPF* con filtro de -96 dB por octava con corte entre 28 a 30 Hz y *LPF* con corte entre 18 a 20 KHz considerando que aquellas frecuencias no son audibles para el oído humano y así también los temas que comparten el EP no necesitan de esas frecuencias, ya que contiene información no útil, así se obtuvo un sonido más limpio. Segundo se trabajó de manera sutil por rangos de frecuencia entre 40 a 60 Hz, 100 a 250, 250 Hz a 2 KHz, 2 a 4 KHz, 9 a 12 KHz, 12 a 16 KHz con reducción de -1 dB según el requerimiento de las canciones. Este proceso ayudó a que las canciones tengan mayor definición frecuencial entre instrumentos y voz.

43. Pro Q3

¹³⁷ Captura de pantalla por Stalin Arévalo del plugin utility.



Imagen 43¹³⁸

4.3.3.3.3 Compresión

Para este proceso se usó el compresor *Pro C2 Fab Filter* muy sutilmente y controlado. Primero se utilizó un *HPF* interno del compresor con corte entre 70 a 86 Hz a manera de side chain para no matar las transientes de forma excesiva en frecuencias bajas que se quiere preservar en este género y haciendo que actúe más en frecuencias medias y altas. Así también, se manipuló los parámetros del compresor de la siguiente manera: *threshold* entre -1 a -2 dB, *ratio* menor a 1.5:1, *attack* entre 25 a 35 ms, *release* por debajo de 100 ms haciendo que la pista de audio se compacte y empaste a manera de una compresor *glu*.

44. Pro C2



Imagen 44¹³⁹

4.3.3.3.5 Ecuación aditiva

Se trabajó con un ecualizador *soneq sonimus* agregando graves y agudos según el tema requerido y así la señal de audio quede balanceada con un buen low end y un brillo agradable en el espectro frecuencial.

45. Soneq

¹³⁸ Captura de pantalla por Stalin Arévalo del plugin pro q3.

¹³⁹ Captura de pantalla por Stalin Arévalo del plugin pro c2.



Imagen 45¹⁴⁰

4.3.3.3.6 Distorción armónica

Este proceso se realizó de manera muy sutil sobre el rango de las frecuencias medias con el plugin *IVGI2 klangheim* obteniendo así, un sonido cálido con mayor nivel e información frecuencial.

46. IVGI2



Imagen 46¹⁴¹

4.3.3.3.7 Ecualización mid side

Este proceso se realizó de manera correctiva para ello se usó el ecualizador *F6 waves*. En el canal side se utilizó un HPF de fase lineal con corte en 80 Hz porque no contiene información por debajo de esa frecuencia. En el canal mid se corrigió las guitarras estridentes en el rango de frecuencia entre 2 a 4 KHz.

47. F6

¹⁴⁰ Captura de pantalla por Stalin Arévalo del plugin soneq.

¹⁴¹ Captura de pantalla por Stalin Arévalo del plugin ivgi2.



Imagen 47¹⁴²

4.3.3.3.8 Imagen estéreo

Para darle una mayor espacialidad estéreo y una percepción tridimensional se usó el plugin *ozone imager*, ya que este trabaja sobre distintos rangos de frecuencia. En este caso se trabajó entre 240 Hz por debajo con apertura de 20 a 30% mono, 2400 Hz por debajo con apertura de 10 a 15% estéreo, 8 KHz por debajo con apertura de 10 a 15% estéreo y 10KHz por encima con apertura de 5 a 10% mono. El uso de este proceso ayudó a enriquecer la imagen estéreo.

48. Ozone imager



Imagen 48¹⁴³

4.3.3.3.9 Limitación

Si bien es cierto que la limitación es el último inserto en la cadena de mastering. El autor decidió usar la limitación como primer inserto, pero al final de la cadena para tener mayor control sobre el true pick entre -1 a -1.5 dB y así no preocuparse por los saltos de nivel y que no sobrepase el valor en función al formato a entregar. Cabe aclarar que este proceso fue utilizado a manera de control de nivel más no es un inserto que sería usado a la hora de realizar el print.

¹⁴² Captura de pantalla por Stalin Arévalo del plugin f6.

¹⁴³ Captura de pantalla por Stalin Arévalo del plugin ozone imager.

49. Limitador



Imagen 49¹⁴⁴

4.3.3.4 Procesamiento de señal en paralelo

4.3.3.4.1 Compresión en paralelo

Este proceso se utilizó para darle mayor nivel y mejor rigidez al audio. Los pasos realizados fueron: se duplicó la señal original del mix y se insertó un compresor *CLA 76* con parámetros de compresión paralela y así también se insertó un expander *Pro G Fab Filter* con un *threshold* medianamente baja. Por último, se bajó de nivel entre -18 a -16 dB y se mezcló con la señal ya procesada.

50. CLA 76



Imagen 50¹⁴⁵

51. Pro g



¹⁴⁴ Captura de pantalla por Stalin Arévalo del plugin pro l2.

¹⁴⁵ Captura de pantalla por Stalin Arévalo del plugin cla76.

Imagen 51¹⁴⁶

4.3.3.5 Print

Se procedió a grabar la señal de audio de las 4 canciones ya procesadas sin ninguna limitación.

52. Print de audio

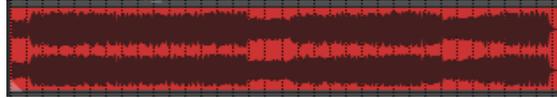


Imagen 52¹⁴⁷

4.3.3.6 Edición de audio

Este proceso permitió editar el audio ya grabado, en este caso el uso de fade in y fade out según el requerimiento y así dar la continuidad y transición de cada canción del EP.

53. Edición de audio

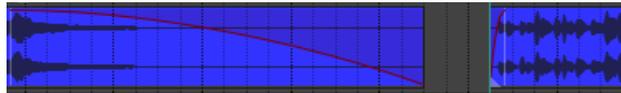


Imagen 53¹⁴⁸

4.3.3.7 Bounce final

En la pista *edit* se insertó un limitador con parámetros diferentes para realizar el bounce final de las 4 canciones del EP que serían dirigidas a formato de CD y plataformas de streaming.

4.3.3.7.1 CD

Los parámetros aplicados para la entrega final fueron los siguientes:

- Frecuencia de muestreo: 44100 Hz
- Profundidad de bits: 16
- LUFS: -11 a -8
- True pick: - 0.2

Es importante mencionar que para bajar la frecuencia de muestreo y resolución de bits se usó un dither interno propio del *DAW*. Así también se nombró cada canción (nombre/autor/resolución). Ejemplo: 01 Herencia Vital_ Stalin Arévalo_4416.

4.3.3.7.2. Plataformas digitales

¹⁴⁶ Captura de pantalla por Stalin Arévalo del plugin pro g.

¹⁴⁷ Captura de pantalla por Stalin Arévalo de la impresión de audio.

¹⁴⁸ Captura de pantalla por Stalin Arévalo de la edición de audio.

Los parámetros aplicados para la entrega final fueron los siguientes:

- Frecuencia de muestreo: 48000 Hz
- Profundidad de bits: 24
- LUFS: -13 a -10
- True pick: - 1.5

Es relevante mencionar que para bajar la frecuencia de muestreo y resolución de bits se usó un dither interno propio del *DAW*. De esta manera se nombró cada canción (nombre/autor/resolución). Ejemplo: 01 Herencia Vital_ Stalin Arévalo_4824.

Capítulo 5

5.1 Diseño Gráfico

El diseño gráfico del EP estuvo a cargo de Alexis Baños artista independiente de la ciudad de Guaranda. El artista gráfico se inspiró en el concepto del EP tras una breve reseña descrita por el autor. Dos conceptos fueron parte fundamental en el diseño, por lo cual se trabajó con *faja cawiña* (parte de la vestimenta de la mujer indígena), *cosmovisión andina* (el buen vivir, ritos y creencias indígenas). Tras el análisis de dichos conceptos y visualizaciones de ejemplos, el artista realizó tres bocetos gráficos, de los cuales uno se asemejaba a la idea principal que era envolver a la cultura indígena y su cosmovisión mediante una imagen, para finalmente trabajar sobre ello y concluir con el diseño gráfico del EP *Illak rap andino*.

5.1.1 Portada

La portada presenta una simbología textil similar a la vestimenta de la mujer *faja cawiña* con figuras entrelazadas y con diferentes colores. El color rojo representa la lucha del día a día, el color verde representa los campos verdes, el color amarillo representa el sol, el color negro y blanco representa la luna nueva o un nuevo ciclo de vida, el color café oscuro y sus figuras representan el universo o el cosmos ancestral. Toda esta simbología representa la igualdad y pensamiento equitativo, ya que se envuelve con un contorno negro asimilando que las costumbres, tradiciones, vivencias, ritos y creencias son parte de una misma cultura que debe seguir intacta con el pasar de los tiempos.

54. Portada del EP

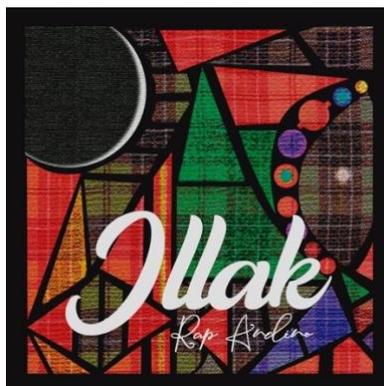


Imagen 54¹⁴⁹

¹⁴⁹ Diseño gráfico por Alexis Baños.

5.1.2 CD

El diseño del estampado del disco representa la noche que cubre las montañas de la región interandina representada con líneas blancas y figuras triangulares a modo de escritura incaica.

55. Estampado del disco



Imagen 55¹⁵⁰

5.1.3 Contraportada

La contraportada es una representación de la vía láctea o el cosmos ancestral, ya que los indígenas lo contemplan como un río en el cielo lo cual, es sinónimo de fuente de vida y emblema natural. Con letras en cursiva se escribió los nombres de las canciones del EP y el nombre del autor.

56. Contraportada del EP



Imagen 56¹⁵¹

¹⁵⁰ Diseño gráfico por Alexis Baños.

¹⁵¹ Diseño gráfico por Alexis Baños.

Capítulo 6

6.1 Conclusiones

El investigar sobre la historia, orígenes y las raíces musicales de los géneros que fueron parte de la fusión del EP, permitieron al autor adentrarse en un concepto musical claro y preciso, lo cual fortaleció los antecedentes históricos con la fusión musical, de lo cual se puede concluir que el sanjuanito y la tonada vienen de otros géneros tradicionales como el carnaval, las tonadillas, el danzante y el yaraví. Así también, el hip hop es un ritmo que proviene de la mezcla de sonoridades anglosajonas que nacen del funk. Así se puede concluir que estos géneros musicales comparten una transición y desarrollo social y cultural, ya que estaban inmersas en la conquista y la esclavitud que fueron momentos difíciles en el desarrollo poblacional, pero de cierta manera ha permitido desarrollar estas expresiones artísticas.

El componer música desde cero permitió expresar y plasmar a través de la composición los sentimientos de la población *Waranka*, al autor al pertenecer a esta comunidad se pudo concluir que es importante el desarrollo de este proyecto musical que fusiona dos ritmos tradicionales de la provincia de Bolívar con el hip hop, de este modo llevar a que las nuevas generaciones revaloricen las raíces musicales y culturales del pueblo *Waranka*.

Se puede concluir que la grabación del EP necesitó de la aplicación de conocimientos adquiridos durante toda la carrera junto con la creatividad, lo cual permitió al autor tener un registro sonoro exitoso de las cuatro canciones planteadas en un inicio, las cuales llegaron a fusionar el hip hop con el sanjuanito y la tonada. Revalorizando así la música de los antepasados indígenas a través de una nueva propuesta sonora.

El mezclar distintos instrumentos tradicionales acústicos y eléctricos con beats ha hecho que la música encuentre un sentido y valor propio dentro de la provincia de Bolívar, ya que este proceso creativo y técnico ayudó a potenciar el impacto emocional de la música. Así también, es importante tener en cuenta que la posproducción fue un proceso largo e importante para lograr un sonido de calidad.

Se puede concluir que estos procesos creativos permiten realizar nuevas propuestas musicales que fusionan lo etno con lo anglosajón y de esta manera brindar un aporte a proyectos musicales e investigativos que se han realizado anteriormente.

6.2 Recomendaciones

Se recomienda seguir articulando investigaciones sobre la música tradicional del Ecuador específicamente en la provincia de Bolívar, en donde resaltan ritmos andinos como el sanjuanito y la tonada para así tener mayor entendimiento sobre su rítmica y forma de interpretación musical. Es necesario considerar que cada zona de la ciudad de Guaranda tiene diferentes maneras interpretativas por el mismo hecho de estar situadas en zonas aledañas a la ciudad.

Así también, se recomienda experimentar la música autóctona llevando a fusionarse con otras sonoridades musicales, para de esta manera lograr una mezcla de sonidos tradicionales y anglosajonas que tengan gran relevancia dentro y fuera de la ciudad inclusive esparcirse en todo el mundo.

Illak rap andino queda como un aporte musical de fusión entre el hip hop, el sanjuanito y la tonada, logrando de esta manera que los oyentes del EP de cuatro canciones puedan experimentar la mezcla de sonidos, líricas en idioma kichwa-español y que finalmente logren una conexión con las raíces culturales indígenas.

Referencias

- Abanto María. “*Análisis del ecosistema musical El Funk*”. 2019.
https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/portfoliodc/archivos/29998_92919_6458.
Pdf
- Barros María. “*Vengo, activismo, descolonización y feminismo*”. Revista *Humanidades*. 13 de mayo de 2019.
<https://www.redalyc.org/journal/3212/321262129002/html/>
- Bejarano Daniela. “*Sound system: el rescate de una narrativa del pueblo jamaicano en las calles de Bogotá*”.
<https://repository.usta.edu.co/bitstream/handle/11634/23781/capitulo3soundsystem2017danielabejarano.pdf?sequence=1>
- Carrillo Cinthia, Raúl Alarcón. “*Identificación del patrimonio intangible realizado por las reinas y sus carnavales para la revalorización de la cultura del canton Guaranda del periodo 2009 al 2019*”, Universidad estatal de Bolívar, 2020.
<http://190.15.128.206/bitstream/123456789/3485/1/TESIS-FINAL-ALARCON%20RAÚL%20Y-CARRILLO%20CINTHIA%20%20%281%29.pdf>
- Casanova Dana. “*Ska: Historia de una música contra el racismo*”, Revista *Bittakora*. 8 de junio de 2001. https://www.lahaine.org/musica/ska_1.htm
- Chicaiza David. “*Composición suite ecuatoriana (Danzante, Yumbo, albazo, tonada, aire típico, sanjuanito): Análisis y descripción de obras populares y académicas como base para la composición*”. Universidad de los Hemisferios.
<http://dspace.uhemisferios.edu.ec:8080/jspui/handle/123456789/278>
- Consuegra Michael Consuegra. “*El Funk, Eje temático en los procesos de arreglos y adaptación*”. Universidad Autónoma de Bucaramang. 2011.
<https://repository.unab.edu.co/handle/20.500.12749/1114>
- Dorado Augusto. “*Música Ska: Prince Buster pionero del ska: un paso mas allá hacia la eternidad*”. Diario *La Izquierda*. Septiembre de 2016.
<https://www.laizquierdadiario.com/Prince-Buster-pionero-del-ska-un-paso-mas-alla-hacia-la-eternidad>
- Guaranda Alcaldía. “*El carnaval y la cultura popular*”.
<http://www.guaranda.gob.ec/newsiteCMT/carnaval-de-guaranda/>

- Gorgot Emilio. “*Sly Stone: gloria y debacle del Mozart de la música negra*”. Página web *Jot Down*. <https://www.jotdown.es/2011/05/angeles-con-alas-rotas/>
- Izaguirre Jessica, Hazzei Lopez, Isus Moreno. “*Música popular jamaicana*”. *Dokument*. Marzo de 2015. <https://dokumen.tips/education/musica-popular-jamaica-republica-dominicana-y-cuba.html>
- Miranda Ricardo, Aurelio Tello. “*La música en Latinoamérica*”, México: 2011, *Printed in Mexico*. https://acervo.sre.gob.mx/images/libros/cultura/4_musica.pdf
- Moral Selene “*Disco infierno: 40 años del fin de la música disco*”. Blog *Los 40*. 30 de julio de 2019. https://los40.com/los40/2019/07/29/los40classic/1564392545_472554.html
- Muñoz Xavier. “*Estudio semántico y sociológico del San Juanito*”, *Red depositarios Latinoamericanos*. <https://repositorioslatinoamericanos.uchile.cl/handle/2250/1110283>
- “*Música disco: La fiebre no se apaga*”. Agosto de 2007. <https://escritosprofanos.tripod.com/Archivos/MusicaDisco-EP.pdf>
- Página web *EcuRed*. “Funk”. <https://www.ecured.cu/Funk>
- Página web *Busca Biografías*. “James, Brown”. <https://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/3374/James%20Brown>
- Revista digital *El Comercio*. “Los Nin llaman a la juventud con su disco”. 21 de marzo de 2017. <https://www.elcomercio.com/tendencias/rap-kichwa-disco-losnin-intercultural/>
- Revista digital *Extra.ec*. “Inmortal Kultura, el desahogo que se hizo canción”. 26 de septiembre de 2019. <https://www.extra.ec/noticia/buena-vida/inmortal-kultura-kichwa-musica-hiphop-rap-identidad-3153412.html>
- Rochina Laura, Elvia Manobanda. “*Fortalecimiento de las raíces socio- culturales del carnaval indígena para el desarrollo del potencial turístico del cantón Guaranda durante el periodo 2009-2010*”. UEB. 2012. <https://www.dspace.ueb.edu.ec/bitstream/123456789/1450/1/TESIS.pdf>
- Rodríguez Victoria. “*Influencias musicales africanas: Su impacto en la música popular del Caribe*”. Universidad Complutense de Madrid.

- <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/download/61146/4564456547822/>
- Sahuquillo Eduardo. “*Historia de la música popular jamaicana*”. Basado en el texto de la *BBC*. <https://radiopnasho.webcindario.com/historiamusicajamaica.htm>
- Serbin Andrés “*Los rastafaris: entre mesianismo y revolución*”. Marzo – abril de 1986. https://static.nuso.org/media/articles/downloads/1384_1.pdf
- Stewart. “*Funky Drumme: New Orleans, James Brown and the rhythmic transformation of American popular music*”, Cambridge University Press. Diciembre de 2000. <https://www.cambridge.org/core/journals/popular-music/article/abs/funky-drummer-new-orleans-james-brown-and-the-rhythmic-transformation-of-american-popular-music/685D54D222D418594D0772DD1AF825C6>
- Trash Horny. “*Dossier: sound systems y violencia rude boy*”, Blog personal *Honry Tash*. Julio de 2013. <http://hornytrash.blogspot.com/2013/07/dossier-sound-systems-y-violencia-rude.html>
- Vergara Almeida, Renato Gary. “*Ecuamerica: elaboración de un portafolio de análisis musical de seis diferentes estilos propios de música tradicional de Ecuador y Jamaica que fusionado crean tres nuevos estilos de música del mundo, basándose en las similitudes de su contexto cultural, social y musical*”. Quito Universidad de las Américas. 2016. <http://dspace.udla.edu.ec/handle/33000/6551>
- Zaruma Oswaldo. “*Expresión Simbólica de la Cultura Indígena en la Provincia Bolívar*”, Guaranda: Pedagógica Freire: 2014
- Zuker Laura, Fernando Toth. “*La génesis del Hip Hop: Raíces culturales y contexto socio histórico*”. Universidad Nacional de Misiones, Posadas, 2008. <https://cdsa.aacademica.org/000-080/454.pdf>

Anexo 1

Herencia Vital

I

No somos indios somos indígenas
Producto de tu desigualdad nos quieren dominar
Somos el pueblo luchando por el pueblo
No nos paran y no nos pararán
Apunte bala reprimes a la sociedad
Marchamos por la libertad y nos quieres matar
Donde quedó el Respeto Hermanos
Donde quedó el amor entre paisanos
Salimos de la misma tierra luchemos por ella
Saquemos a las ratas de la esfera con ellos no hay tregua
Se burlaron de mi madre de mi padre y de mi abuela con eso no se juega

II

Tengo fe en mi pueblo vivo con orgullo de ello
Avergonzado de los que te ponen la soga en el cuello
Un país honesto paga los platos rotos de un gobierno
No es soberano es un infierno sus promesas se las lleva el viento
Digo lo que siento no, no miento
No queremos nada que no sea cierto
Queremos ser libres como el viento
Por culpa de tu avaricia no queremos lamentos
Vivimos en un paraíso cuidemos lo que Dios con amor lo hizo

Coro

Yupaychani Sinchi Warmi Kikinpa kishpiri (Gracias mujer fuerte por tu valentía)
makanakuymantami kaypi kani (Por tus luchas estoy aquí)
Mana sakirishachu (No me detendré)
waranka runa sinchi katiyarashami (Seguiré como un fuerte Guarandeño que soy)

III

Nuestra mejor arma hoy es la música
Mis versos volando van libres como pájaros
Estilo hostil ante su circo fácil
La tierra no nos necesita necesitamos de ella
No es cuestión de dinero es más bien el respeto
Representamos los 4 elementos yo soy fuego cuando cantó
Abrazo la tierra como el viento y alimento todo este templo
Con mi líquido vital y es que como un río
No paramos de hacer ruido unidos fluyendo en cualquier sentido
Y si es necesario destruiremos su cemento
Para levantar y construir un imperio completo

Coro B

Katarichi, tukuy wambrakuna Llankay pacha chayamurka (Sígueme todos los jóvenes,
llego el tiempo de trabajar)
Tarpuna, allpa allichina, pallanaTukuy wambrakuna (Sembrar, arar la tierra, recoger todos
juntos)

Chart

(Rap Andino)	Herencia Vital	Stalin Arévalo
$\frac{4}{4}$ E- G	∕ E- G	∕
A { E-	∕ A-	∕
E-	∕ A-	∕ }
B A-	∕ G	∕
A-	∕ E-7	∕
C { E- G	∕ A-	∕ }
A { E-	∕ A-	∕
E-	∕ A-	∕ }
B A-	∕ G	∕
A-	∕ E-7	∕
B { E- G	∕ E- G	∕ }
D { G D E-	∕ G D E-	∕ }

Anexo 2

Lucha Eterna

I

529 años han pasado
Y a nuestros taitas siempre lo han pisado
Nuestras tierras, nuestras semillas se han robado
Pero gracias a la lucha eterna hemos regresado
En toda batalla jamás nos ganarán
Por cada hermano muerto Miles volverán
Aquí estamos y aquí estaremos siempre
Hay mi pueblo amado que siempre pisa fuerte
Guardianes del agua, guardianes de la tierra
Defendiendo todo lo que nuestras mamás nos hereda.
Levantó el poncho rojo mi única bandera
Siempre preparado para gritar así me duela
Esto es lucha eterna de nuestros abuelos
por visibilizar y defender nuestros derechos
Con todo esto hacemos un reconocimiento
a nuestras Hatun mamas, a sus manos, rostros, cuerpos.

Coro

Shuk Taki ñukanchik rikcharinkapak (Para despertar en una canción)
Ñukanchik yawar chawsirinapak (Y sacudir nuestra sangre)
Tukuy shunkuwan, Kay takipi killkashka sakirin (Con todo el corazón queda escrito en esta
canción)

Ñukanchik yuyaykuna (Nuestros pensamientos)
Ñukanchik tayta-mamapak (Y la de nuestros ancestros)

II

Pero todo eso ya pasó, todo eso acabó
La nueva generación de runas llegó
A defender su propia historia con pensamiento y corazón
Todas nuestras luchas queda plasmado en esta canción
Hoy aquí, mañana, más lejos;
Todas nuestras vidas guiadas
por nuestrós abuelos
lágrimas besadas por estos fuertes vientos
alegrías surcando siempre los altos cielos,
Seguiré hablando por aquellos que no pueden hablar
si me ven cantando únense a mi voz y no callar
Abráseme muy fuerte ama que salgo a protestar
Por nuestros taitas, mamás, wawas siempre a luchar.
Y que suenen, retumben los instrumentales
Que despierten y levanten las comunidades
Siempre defendiendo empuñando los aciales
palabras paridas en el valle de todos los volcanes.

Coro B

Shuk Taki ñukanchik rikcharinkapak
Ñukanchik yawar chawsirinapak

Tukuy shunkuwan Kay takipi killkashka sakirin
Ñukanchik yuyaykuna,
Ñukanchik tayta-mamapak

Verso Mujer

Si me quitan el agua me quitan la vida
Si me quitan la tierra me quitan mis semillas
Ñukanchik Hatun mamas alzando voz de Guerra
Sinchí Warmikuna fecundaron nuestra tierra
Somos la quinua de Dolores Cacuango
Hoy nos levantamos con todos mis hermanos
Pisando fuerte alzando nuestras manos
Hoy más que nunca hemos regresado.

II

Yo utilizo mi voz en vez de armas y espadas
Mi misión luchar por los que no tienen nada
más que invisibles, las mujeres somos invencibles
Alcemos nuestras voces y nunca nos olviden
Hoy derribaremos todas las fronteras,
Persiguiendo los caminos de mis abuelas
Siempre firme siguiendo todas sus huellas
Cantando, templando el tambor de mis venas.

Chart

(Rap Andino)	Lucha Eterna		Stalin Arévalo
A 4/4 { C# G# C#	C# G# C#	B A _{Δ9}	∕
C#	∕	A _{Δ9}	∕
C#	∕	C B	C#
B	C#	} N.C.	B E
∕	C#	∕	C 2/4 G#
∕	C#	∕	G#
∕	C#	C# G#	C# 4/4
B E	∕	C#	∕ }
A C# G# C#	∕	C# G# C#	∕ }

Anexo3

Ñawpa

I

Sembraron desde la cuna nuestras tradiciones
Cultura, amor y todas las concepciones
Caminando por el campo contemplamos esos colores
Somos vida, somos tierra esto es Ecuador señores.
El legado de los taitas nos dejó visionarios
Somos ayllus somos Kichwa Pueblo milenario
Luchando desde la conquista contra los colonos
Seguimos firmes a pesar de todo
Respeto a la pacha mama y la cosecha
Aquí hay equidad para que no exista brecha
En nuestras comunas la envidia no existe
La ritualidad y lo espiritual coexiste
La armonía de los pueblos representa igualdad
Esto es el sumak kawsay sinónimo de libertad.

Coro

Mujer: Nuestra identidad tiene voz y mando
La ancestralidad unifica el canto

Hombre: Yakuta sachata kámakunami kanchi (El agua y el bosque debemos cuidar)
Wañuchisha nikipishi Mana manchanchichu (Y si nos quieren matar no temeremos)
Sinchita shayarinchi Wangurinchi ñawpakman katikunchik (Nos levantamos fuertes, nos ayudamos y seguimos fuertes)

II

Kaipimy canchi, waukicuna panikuna (Hermanos y hermanas aquí estamos)
Sinchí Sinchí, hauata rikuna (Siempre siempre mirando hacia adelante)
Ñucanchi rimaita ama sakishun (No dejemos nunca nuestro idioma)
Ñucanchi llactata ama sakishun (No dejemos nunca nuestras tierras)
Wawuakunamanta, taitakunamanta (Esto es por los niños, por nuestros padres)
Mamakunamanta, wambrakunamanta (Por nuestras madres y los jóvenes)
Tukuikunamanta jatarishun (Levantémonos por todos)
Alli ñampi Sinchí purishun (Siempre andemos por el buen camino)
Maipi caspash Sumak kawsayshun (Dónde sea que estemos vivamos en armonía)
Ñawpa kawsayta tucuita rikuchishun (Enseñemos cómo vivían nuestros ancestros)
Ñucanchi kuyayta tukuikunapak apashun (Llevemos el amor por todos lados)
Ñucanchi yawuarta kaipimy sakishun (Nuestra sangre aquí dejaremos)

Coro B

Mujer:

Ñucanichik kawsay rimaytami charin (Nuestra identidad tiene voz y mando)
Shuklla tukushpa sinchimari Kanchik (La ancestralidad unifica el canto)
Hombre: Yakuta sachata kámakunami kanchi (El agua y el bosque debemos cuidar)
Wañuchisha nikipishi Mana manchanchichu (Y si nos quieren matar no temeremos)
Sinchita shayarinchi Wangurinchi ñawpakman katikunchik (Nos levantamos fuertes, nos ayudamos y seguimos fuertes)

Chart

Ñawpa

(Rap Andino) Stalin Arévalo

6/8 { E^b_{add9} | /: | B^b | /: | D₋ | /: | G₋ | /: }

A | B^b | /: | B^b | G₋ | B^b | /: | B^b | G₋ }

B | B^b | /: | G₋ | /: | B^b | /: | G₋ | /: ||

C { G₆_F | /: | G₋ | /: | G₆_F | /: | G₋ | /: }

D { G₆_F | /: | G₋ | /: | G₆_F | /: | G₋ | /: }

A { C₋₇ | B^b₆ | /: | G₋ | C₋₇ | B^b₆ | /: | G₋ }

A { B^b | /: | B^b | G₋ | B^b | /: | B^b | G₋ }

Anexo 4

Visión Ideal

I

Acoplándome con la caja viviendo a flor de mi alma
Encantado con mi canto como los pájaros
No nos dominaron criados en el campo
Respetando el silencio y el canto de los páramos
Mirando las estrellas me siento uno de ellas
Flotando en el sistema sin perder mi esencia
Estamos de pie luchando codo a codo
Bailando a pesar de todo sacando chispas
Somos los wambras sin distinción ni raza
Como mi taita como mi mamá

II

De este lado del mapa tiembla la tierra
Cuando mi gente baila cuando los wambras saltan
Somos como fuegos artificiales iluminándolo todo
Que toque esa gran banda los 6pa están de vuelta a jornada completa
Que se sepan que no olvidamos la verdad
Aunque la lluvia ya limpio la sangre de mi tierra
Por las masacres el corazón me pide que incendie sus parques
No olvidamos la verdad hay heridas
Donde nadie sabe nos alegramos compartiendo penas
componiendo música corta venas
Sonreimos hasta el final Porque pueden haberse llevado todo
Pero no, nuestra felicidad ni lo bailado ni lo vivido
Ni lo puro del aire que respiro

Coro A

Seguiremos vivos sacando chispas
Zapateando levantando polvo
Bailando sobre mi llacta disfrutando de la pacha
como mi mamá, como taita

III

Sigo con los wuambras deleitando de sol a sol
En medio del páramo tomando el control
Los mismos locos del barrio que arman el fiestón
Si nos invitan explotamos como volador
Acá con música calmamos el dolor
Si danzamos a lo gris damos color
de la pacha somos protector somos el problema quién de ella abuso
Por qué no somos cojudos lo hacemos crudo
Rompe las reglas de quién las impuso
Permanecemos, camellamos mientras otros duermen
Vamos a vivir lo que soñamos siempre
Que lo bueno se quede que lo malo vuele
Deja en el pasado todo lo que duele

Coro B

Dolores Cacuangapak kinuami kanchik (Para Dolores Cacuango somos quinua)
 Trancito Amaguañapak ukshami kanchik (Para Trancito Amaguaña somos fuertes)
 Tupak Amarpak nishka junukunami kanchik (Para Tupak Amaru somos millones)
 Rumiñawypak warankakunami kanchik (Para Rumiñawi somos miles)

Chart

(Rap Andino)	Visión Ideal		Stalin Arévalo
$\frac{4}{4}$ B ₋	F [#] A ₆	B ₋	F [#] A ₆
A { B ₋	A ₆	B ₋	A ₆
B ₋	A ₆	B ₋	A ₆ }
B { B ₋	F [#] A ₆	B ₋	F [#] A ₆ }
A { B ₋	A ₆	B ₋	A ₆
B ₋	A ₆	B ₋	A ₆ }
C { B ₋	F [#]	B ₋	F [#] }
B { B ₋	F [#] A ₆	B ₋	F [#] A ₆ }
D { D A B ₋	∷	D A B ₋	∷ }

Anexo 5

Lista de micrófonos

Cantidad	Marca	Modelo	Patrón Polar	Respuesta en frecuencia
1	Audio Technica	AT2020	Cardioide	30 Hz – 20 KHz
1	Audio Technica	AT2021	Cardioide	20 Hz – 20 KHz
1	Behringer	B-5	Cardioide	20 Hz – 20 KHz

Lista de equipos de audio

Cantidad	Nombre	Marca	Modelo
1	Interface	Digidesign	Digi 003
2	Monitores	Presonus	Eris E5
1	Computadora	Apple	Mac mini
1	Teclado MIDI	M-Audio	Axiom AIR Mini 32
1	Audífonos	Shure	SRH 440

Anexo 6

Lista de micrófonos

Cantidad	Marca	Modelo	Patrón Polar	Respuesta en frecuencia
1	Audio Technica	AT2021	Cardioide	30 Hz – 20 KHz
1	Behringer	B-5	Omnidireccional/cardioide	20 Hz – 20 KHz
1	Neumann	U87	Cardioide	
1	Neumann	KM184	Cardioide	
1	AKG	C414	Cardioide/supercardioide	
1	Audio Technica	AT 4033	Cardioide	

Lista de equipos de audio

Cantidad	Nombre	Marca	Modelo
1	Consola	AUDEINT	ASP 8024-HE
4	Interface	Digidesign Presonus SSL+2 Mackie onix	Digi 003
3	Preamplificador	API Millenia Gallien krueguer plex ZOOM G7.1	
	Pedales de guitarra	Line 6 DL4 Delay Pedal OD-3 OverDrive Ironman-Clean Glass Joyo	

		Behringer – CS400 Compressor Sustainer Pedal de efecto Wah POD XT Live	
2	Monitores	Presonus Focal Genelec	Eris E5
1	Computadora	Apple	Mac mini
1	Teclado MIDI	M-Audio	Axiom AIR Mini 32
1	Audífonos	Shure	SRH 440

Backline

Cantidad	Instrumento	Modelo
	Bass	Custom Lara
3	Guitarra Eléctrica	Epiphone Les Paul classic & Es339 – Fender squier contemporary starcaster
1	Guitarra Acústica	Godin gran concert
1	Bandolín	Persi Guayta
1	Charango	Persi Guayta
1	Violín	
1	Armónica	Easttop 2401/Apun
1	Melódica	Melody 32