

**COMPOSICIÓN Y PRODUCCIÓN DE NUEVE CANCIONES
EXPERIMENTALES CON INFLUENCIAS FOLK**

ANDRÉS GUALDRÓN RAMÍREZ

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
BOGOTÁ D.C
2010**

**COMPOSICIÓN Y PRODUCCIÓN DE NUEVE CANCIONES
EXPERIMENTALES CON INFLUENCIAS FOLK**

ANDRÉS GUALDRÓN RAMÍREZ

**Proyecto de grado para optar al título de
Maestro en Música con Énfasis en Composición Comercial**

**Director
Gilberto Andrés Martínez
Maestro en Música con Énfasis en Composición y Producción**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
BOGOTÁ D.C
2010**

Contenido

	Pág.
Equipo de trabajo	6
1. Introducción	7
2. Objetivos	8
2.1. Objetivos generales	8
2.2. Objetivos específicos	8
3. Justificación	9
4. Marco referencial	10
4.1. Música experimental	10
4.1.1. La estética expresionista y los inicios del siglo XX	10
4.1.2. La escuela de New York: Cage, Feldman, Brown y Wolff	12
4.1. 3. La música concreta	14
4.2. Del folk y la canción de autor	15
4.2.1. Raíces e historia de la canción folk en Norteamérica	15
4.2.2. El rock y la tradición folk	17
4.2.3. La canción folk en español	18
4.2.4. Indie-folk	19
4.3. ¿Dónde se anudan el folk, la música popular y la música contemporánea?	20
5. Aspectos de grabación	25
6. Canciones del álbum: detalles de composición y mezcla	29
6.1. Carcaj de Flechas Blancas	29
6.1.1. Introducción	29
6.1.2. Aspectos compositivos	30
6.1.3. Ficha técnica	31
6.1.4. Mezcla	31
6.2. Downtown	33
6.2.1. Introducción	33
6.2.2. Aspectos compositivos	33
6.2.3. Ficha técnica	35

6.2.4. Mezcla	36
6.3. Mantarraya	38
6.3.1. Introducción y aspectos compositivos	38
6.3.2. Ficha técnica	38
6.3.3. Mezcla	38
6.4. Nudo	39
6.4.1. Introducción	39
6.4.2. Forma	39
6.4.3. Ficha técnica	40
6.4.4. Mezcla	41
6.5. Fashion Week	42
6.5.1. Introducción	42
6.5.2. Aspectos compositivos	42
6.5.3. Ficha técnica	43
6.5.4. Mezcla	43
6.6. Pielés Verdes	50
6.6.1. Introducción	50
6.6.2. Aspectos compositivos	50
6.6.3. Ficha técnica	51
6.6.4. Mezcla	51
6.7. Mazandarán	
6.7.1. Introducción	54
6.7.2. Aspectos compositivos	54
6.7.3. Ficha técnica	54
6.7.4. Mezcla	56
6.8. Niño Zombie	57
6.8.1. Introducción	57
6.8.2. Aspectos compositivos	57
6.8.3. Ficha técnica	58
6.8.4. Mezcla	59
6.9. Café Café	61
6.9.1. Introducción	61

6.9.2. Aspectos compositivos	61
6.9.3. Ficha técnica	62
6.9.4. Mezcla	63
7. Procesamiento general del disco	62
8. Conclusiones	65
9. Bibliografía	66
9. Discografía	70
10. Samples del disco	
11. Imágenes del texto	
ANEXOS (Partituras)	
MATERIAL ACOMPAÑANTE	

Con cariño para mi hermano Miguel, quien me enseñó a nadar.

Equipo de trabajo

Composición y producción general: Andrés Gualdrón

Co-producción en *Mantarraya*, *Nodo* y *Café Café*: Juan Pablo Bermúdez

Asistentes de grabación: Daniel Montoya, Daniela Gaviria, Julián Mayorga

Mezcla en *Fashion Week*, *Downtown* y *Mazandarán*: Jorge Humberto Pinilla

Mezcla en *Mantarraya*: Juan Pablo Bermúdez

Percusiones: Oscar Mora

Bajos: Daniel Montoya

Guitarras, Voces, Teclados, Programaciones y Armonio: Andrés Gualdrón

Guitarras en *Mantarraya* y *Nodo*: Juan Pablo Bermúdez

Programaciones y teclados en *Mantarraya* y *Nodo*: Juan Pablo Bermúdez

Voces en *Mantarraya* y *Nodo*: Juan Pablo Bermúdez.

Agradecimientos especiales a Jagad Vasu Das por su asistencia en la elaboración del disco, a Juan Pablo Bermúdez y Jorge Pinilla por sus guías y aportes y a Miguel Gualdrón por su ayuda en las últimas etapas de la preparación de este trabajo.

1. INTRODUCCIÓN

The quest is to be liberated from the negative, which is really our own will to nothingness. And, once having said yes to the instant, the affirmation is contagious. It bursts into a chain of affirmations that knows no limit. To say yes to one instant, is to say yes to all of existence.
(Linklater, *Waking Life*, 2001)

La industria discográfica como la conocimos tradicionalmente se encuentra en un profundo proceso de transformación del cual se desprenden incertidumbres y dudas, pero también posibilidades y retos. Situados en el contexto de la quiebra de un modelo empresarial obsoleto que ha sido desestabilizado por las nuevas y poderosas posibilidades de difusión y transmisión de la información, nos encontramos parados en una etapa de transición que afecta absolutamente a todos los aspectos del quehacer musical y sus derivados. Todos los músicos nos enfrentamos –bien sea desde los procesos que engloban a la producción musical o bien desde los que se relacionan con la difusión e inserción dentro del mercado del producto mismo– a una serie de realidades cambiantes que obligan a una nueva reflexión sobre la música y sobre su valor en la sociedad.

Tomando como punto de partida lo musical, este trabajo busca ser una respuesta personal a ese nuevo *statu quo* y a todas las preguntas que genera: se hace con la firme convicción de que la desestabilización de la industria tradicional es también la desestabilización de las formas hegemónicas de pensar la música popular y se presenta como el momento perfecto de arranque para empezar una búsqueda artística libre y ecléctica. Detrás del disco está la idea de que la fuerza con la que hasta hace no mucho se imponían ciertos modelos de lo “comercial” empieza a ceder, mientras el pensamiento alternativo se filtra cada vez con mayor vigor en las prácticas de los artistas. Se hace, también, observando cómo en el mundo actual crece la posibilidad de un accionar independiente en el que las barreras tradicionales entre los géneros populares y académicos se rompen y en el que tanto músicos como espectadores se encuentran expuestos a una marea enorme de creaciones que enriquecen su criterio y diversifican su experiencia de lo sonoro. En resumen: un mundo en el que la diversidad es la bandera y en el que el compositor tiene todo por aprender, conocer e interiorizar, generando un lenguaje personal cada vez más rico y nutrido por un mayor espectro de influencias.

Así pues, recogiendo las distintas herramientas aprendidas durante la carrera, se intenta darle forma a un trabajo musical incluyente que acoge las diferentes músicas y que expresa, como en la cita que abre este texto, un rotundo sí contagioso; uno que celebra la experimentación, la sorpresa constante ante la música y la convicción por la búsqueda de nuevos lenguajes.

2. OBJETIVOS

2.1 Objetivos generales

El objetivo general del trabajo es la producción de un álbum en el cual se mezcla el género de la canción pop y, en especial, la estética del folk norteamericano y británico con tendencias distintas no comúnmente asociadas al género, entre ellas, la música contemporánea, la música electrónica, las estéticas asociadas al *noise*, la manipulación experimental del audio y el uso de instrumentaciones inusuales. El trabajo busca desarrollar desde los aspectos tanto artísticos como técnicos un enfoque experimental a través de aproximaciones no convencionales a la composición y los arreglos.

2.2. Objetivos específicos

- Composición de 8 canciones relacionadas con el género del folk desde una perspectiva experimental en cuanto a los arreglos y los recursos de producción.
- Producción adicional de un tema de otro autor encaminado hacia el mismo sonido general que busca el disco.
- Evidenciar en el trabajo el desarrollo de un lenguaje individual en cuanto a la lírica, la composición y la producción. Esto se hace a partir de la inclusión de distintas tradiciones y estéticas heterogéneas dentro del arreglo de las canciones (música experimental, música concreta, *noise*, instrumentos de percusión de la tradición árabe, instrumentos hindúes e instrumentos comunes del pop).
- Para el año 2010, lanzar y promocionar un álbum con los temas aquí incluidos y empezar la gestión de una gira nacional que muestre el trabajo en distintos lugares.

3. JUSTIFICACIÓN

3.1 Escogencia del género y la línea de trabajo

El contenido de este trabajo busca reconciliar distintas referencias tanto de la música popular como de la música académica que en ocasiones pueden parecer difíciles de poner en un mismo lugar. La selección de los temas pretende mostrar que existe en la composición una interiorización y un gusto por la armonía popular, pero también un interés marcado por estéticas más radicales, entre ellas, las de la música electrónica o el *noise*. En este punto cabe nombrar como referentes importantes la escuela de la música concreta en Francia, la tradición experimental norteamericana o las estéticas expresionistas de inicios del siglo XX, así como las estéticas cercanas a la psicodelia y el free jazz de los años 60 como una influencia. Esta selección de temas busca también mostrar la apropiación de un fuerte componente de experimentación rítmica y un gran énfasis en el desarrollo de un lenguaje individual lírico, que toma como puntos de referencia la obra de grandes cantautores, como Bob Dylan o Luis Alberto Spinetta, entre otros.

Retomando lo aprendido durante la carrera musical, podemos observar cómo dentro del pensum los estudiantes están expuestos a todo tipo de herramientas: éstas les permiten entender la música desde la orilla puramente técnica, pero también desde la orilla histórica y filosófica. Un aspecto que, sin embargo, se encuentra ausente de nuestras reflexiones alrededor de la música es el de los componentes textuales y líricos al interior de la música de todas las épocas.

El enfoque artístico de este disco nace tanto de las influencias citadas en el primer párrafo como de la de los distintos cantautores y escritores que desde su orilla de creación han narrado realidades indispensables para la comprensión de los tiempos. Esta búsqueda por los contenidos líricos, que han visto un renacer importante con las estéticas de la música urbana (como el rap y el hip-hop) atañe a una concepción profundamente humana y social del hecho musical, toda vez que ponen un énfasis en nuestro método primordial de comunicación: el habla.

De esta manera la música comprendida no sólo como hecho sonoro sino también como discurso –en ocasiones político, en ocasiones poético y en ocasiones de manera conjunta– resulta una fuente de inspiración enorme para el autor de este trabajo. La posibilidad de asociar el sonido y la literatura termina por convertirse para él en uno de sus objetivos primordiales como compositor y, junto a la experimentación sonora, en la otra columna vertebral que recorre el disco.

4. MARCO REFERENCIAL

El siguiente marco referencial busca establecer las bases históricas y musicales de dos de los géneros relacionados con la propuesta que presenta esta tesis de grado: por un lado, el folk y la música de autor (particularmente desde el punto de vista norteamericano, británico y latinoamericano) y, por otro, tres escuelas de composición experimental: el *expresionismo* de inicios del siglo XX, la generación de los compositores norteamericanos avant-garde y la escuela de la música concreta en Francia. Finalmente se hará un breve repaso de algunos referentes discográficos que permiten dar cuenta de la interacción entre música experimental y música folk a lo largo de la historia y que sirven como base artística, musical y técnica para la elaboración del disco que se presenta en la tesis.

La relación entre estos referentes musicales y el trabajo discográfico que se presenta será analizada con más detalle en la sección de *Conclusiones*.

4.1. Música experimental

4.1.1. La estética expresionista y los inicios del siglo XX

¿Cuándo comienza el siglo XX como periodo historiográfico? Un historiador podría responder que con la Primera Guerra Mundial, un psicólogo probablemente tomaría como referencia el psicoanálisis freudiano, mientras que un físico consideraría que con la publicación de la Teoría de la relatividad. Pero, ¿qué dicen los musicólogos? Algunas obras son claves en la definición de lo que llamamos “música del siglo XX”: la Consagración de la Primavera, el Op. 33 de Schoenberg... Pero el despegue de la modernidad musical se remonta a la última década del siglo XIX, en la que se produce lo que Dahlhaus llama una “discontinuidad histórica” representada por Debussy, Mahler y Strauss. (Sánchez, 2009, Prélude à l’après-midi d’un faune).

Los nuevos rumbos que tomó la música del siglo XX en su afán por extender las posibilidades técnicas y expresivas del romanticismo tardío del siglo XIX pueden ser rastreados desde distintos ángulos, teniendo en cuenta los diferentes aportes que se hicieron a la comprensión rítmica, tímbrica, melódica y armónica de la música en los albores del siglo pasado. Se destacan entre estos aspectos el enorme énfasis que se hizo en la ruptura de la tonalidad y lo que característicamente se denominó como la *emancipación de los 12 tonos*. (Sánchez, 2009, Prélude à l’après-midi d’un faune)

Si bien en la música de compositores como Aleksandr Skriabin, Franz List y Richard Wagner se encuentran ya algunos fragmentos que pueden ser considerados atonales, es en la música de Claude

Debussy y particularmente en su preludio a la *Siesta de un Fauno - Le prélude à l'après-midi d'un faune* (1884), en el que distintos teóricos establecen un precedente claro con respecto a la ruptura de la lógica melódico-armónica que caracterizaría desde entonces a la tradición del siglo XX (Ross, *The rest is noise*, 2007). Aun así, es el *Segundo cuarteto de cuerdas* (1908) del compositor Austriaco Arnold Schönberg con el que se inicia la estética del atonalismo libre de manera más clara (Kennedy. Oxford Music Online, 2007), puesto que funda las exploraciones que le permitirán al autor indagar, desde entonces y hasta 1914, acerca de las posibilidades del uso *libre* de la atonalidad en el marco del espíritu expresionista de la época. Como estética, el *atonalismo libre* comporta las siguientes características:

a) Ausencia de un sistema formal estricto en favor de los impulsos subconscientes: ampliamente influido por la escuela del Psicoanálisis de Sigmund Freud, Schönberg se inscribe dentro de la tradición expresionista que busca hacer del arte una suerte de sismógrafo de los impulsos inconscientes. La composición se convierte así en un ejercicio que permite la manifestación de las fuerzas escondidas de la psiquis: un espacio donde se materializan los flujos e impulsos internos del autor.

El autor Alan Lessem afirma con respecto a este punto que los procedimientos musicales que presenta el expresionismo se muestran como manifestaciones de una intuición *sonámbula*, toda vez que alejan los procedimientos tradicionales de la razón para permitir la manifestación de los impulsos escondidos del inconsciente. Las relaciones formales que se generan en la música tras este proceso, serán, con dificultad, de inmediato reconocibles, y se harán patentes exclusivamente tras un análisis profundo de los *tejidos* interiores de la música – los cuales están moldeados por una fuerza escondida al interior del individuo mismo (Lessem, Schoenberg and the crisis of expressionism, 1974). Así pues, y en contraste con el rigor estricto de lo que sería su música más tarde al fundar la escuela dodecafonista, la música de este periodo puede difícilmente ser encasillada dentro de un sistema lógico-compositivo esquematizable.

b) Disolución del centro tonal y el pulso rítmico: la estética expresionista es también la estética de los extremos y de las expresiones más contrastantes de la interioridad humana (Ross, *Op. cit.*). La tonalidad, a través de 5 siglos de desarrollos insertos en el periodo de práctica común, planteó una fenomenología de la música que permitió la generación de ambientes, discursos y percepciones psicológicas del sonido, inmediatamente reconocibles por el escucha y anclados profundamente en esta tradición. Al buscar recursos compositivos que replantearan la expresión interna como se

entendía hasta el romanticismo, el expresionismo musical de Schönberg y sus discípulos (Alban Berg y Anton Webern) repensó el recurso tonal como *molde* formal (puesto que como vimos, la música había dejado de estar asociada a un formalismo racional) y también como paradigma estético: su abandono es también el abandono de una manera de comprender la subjetividad en la música para dar paso a una nueva búsqueda en el interior del hombre. Al respecto, Lessem afirma:

The music of the nineteenth century, as it developed from the classical art, was shaped by the urge towards representation, a corporealization of the process of feeling. But here lies the chasm. Schonberg's music does not illustrate, it does not represent. It lives in a strange, unknown dimension of feeling, in which the corporeal, the firm outline of the artistic object, no longer exists.

La ruptura con la tonalidad como modelo discursivo de la música y la necesidad de esta estética de encontrar nuevos mecanismos de expresión y abandonar las categorías tradicionales de la belleza obligaron también al compositor a replantearse la comprensión rítmica de la música que hasta entonces prevalecía en la tradición occidental. La articulación de esta *dimensión extraña de los sentimientos* que describe Lessem pasa por quebrar y en momentos anular la idea del pulso estable que había implantado Occidente hasta ese momento, toda vez que ésta conduce perceptivamente a una reacción corporal a la música que resultaba contraria al espíritu expresionista.

4.1.2. La escuela de New York: Cage, Feldman, Brown y Wolff

El periodo del atonalismo libre resultó ser un pasaje “efímero” dentro del pensamiento musical inaugurado por Schönberg y sus discípulos. Con la publicación en 1923 de su *método de composición con 12 sonidos*, el compositor austriaco sistematizó rigurosamente a través del uso de series dodecafónicas el material musical atonal que en un primer momento, durante su periodo expresionista, carecía de moldes formales rígidos (Ross, *Op. cit.*).

La revolución que esta nueva estética generó dentro de los círculos de la música académica dio pie a dos formas de comprensión musical que resultaron contrastantes y que terminaron por fundar dos centros paralelos en la música de la posguerra: Europa y Norteamérica. Si bien compositores franceses y alemanes, como Pierre Boulez (1925) o Karlheinz Stockhausen (1928-2007), indagaron y profundizaron en la estética matemática de la música fundada por el serialismo, expandiéndola no únicamente al ámbito de la lógica de las alturas sino al de todos los demás parámetros que conforman la composición –timbre, ritmo, etc.–, en Norteamérica la escuela de New York intentó indagar por nuevas formas de comprender la música y de asumir el fenómeno de lo sonoro como un todo (Nyman, 1974, *Experimental Music – Cage and Beyond*).

Fuertemente ligada al movimiento pictórico del expresionismo abstracto y producto de las interacciones entre artistas plásticos, como Jackson Pollock, Willem de Kooning o Mark Rothko, y compositores, como John Cage (1912, 1992), Morton Feldman (1926, 1987) Earle Brown (1926-2002) y Christian Wolff (1934), ésta reunión de artistas se encontró ampliamente inspirada en el pensamiento dadaísta y las aproximaciones a la comprensión *conceptual* de lo estético de pintores como Marcel Duchamp (Johnson – Mattis, 2007, Grove Music Online). Sin embargo, de acuerdo con Nyman, sería erróneo hablar de una escuela: se trata más bien de un clima general, geográfico e intelectual, que permitió establecer nexos comunes entre músicos de una misma generación, aun cuando todos sostuvieron posiciones y técnicas de trabajo individuales (Nyman, *Op. cit.*).

¿En qué consistía, entonces, el contraste de pensamiento que la generación norteamericana de los 50 mostraba con respecto a la Escuela del serialismo total en Europa? Los compositores anteriormente citados (Cage, Feldman, Brown, Wolff) compartían todos una visión común de la composición: permitir a los sonidos *ser*. Intentando alejarse de lo que denunciarían como una comprensión *totalitarista* de la creación musical, la estética de este periodo partía de la base de que el ordenamiento de la música a través de fundamentos teóricos abstractos era una forma errónea de acercarse a ella. Como artistas, se entregaron a una comprensión de la música que abandonaba las pretensiones de control completo en favor de la creación de una serie de condiciones específicas que permitieran la aparición del sonido en su estado puro.

Dentro de este enfoque, el compositor Morton Feldman fue el primero en escribir piezas con notaciones alternativas que abrían el campo a decisiones libres de interpretación y que empleaban una lógica completamente intuitiva en cuanto a la estructuración de los sonidos (como la de dividir la partitura en regiones agudas, graves y medias sin determinar específicamente las alturas). El autor rompía así con la concatenación lógica de las alturas reinante en los sistemas propios de la tradición musical occidental como el tonal o el dodecafónico. De la misma forma, en sus obras para piano los acordes saltaban de uno a otro sin que existiera una lógica que conectara las apariciones y los sonidos resonaban lo suficiente como para que el espectador pudiese comprender su naturaleza, extasiarse en ella y rápidamente escuchar uno nuevo (Nyman, *Op. cit.*). En este punto, los conceptos sobre el zen aportados por Cage se tocan con la música de Feldman: no existe valor abstracto alguno que permita jerarquizar un sonido como peor o mejor que otro: los sonidos sencillamente son, y aceptar el mundo de lo sonoro es aceptar el mundo tal y como viene, dejando atrás las pretensiones críticas del ego.

Este mismo enfoque de apertura llevó a compositores como Earle Bown a desarrollar sistemas móviles en cuanto a la forma, en los cuales las piezas no seguían una estructura lineal sino que podían ser cada vez interpretadas en órdenes distintos. Así mismo, la lógica de desestructuración de los sistemas llevó a autores como Christian Wolff a escribir piezas anotándolas verticalmente para ser leídas de la manera tradicional (de izquierda a derecha), o a compositores como Cage a escribir la música de acuerdo a las imperfecciones y manchas que encontraba en el papel donde componía.

4.1. 3 La música concreta

Con los nuevos avances tecnológicos que desarrollaban las técnicas de la guerra en Europa, nació también el interés de los músicos de la posguerra por experimentar y asociar este tipo de herramientas a la composición musical. En Francia, gracias al apoyo de la *Radiodiffusion-Télévision Française*, los compositores Pierre Schaeffer y Pierre Henry empezaron a estructurar, con las herramientas emergentes de cintas y magnetófonos, una nueva forma de acercarse al fenómeno de lo sonoro en la composición, experimentando con grabaciones de elementos audibles de la vida diaria no tradicionalmente asociados a la música. Esta ampliación de criterios en cuanto a lo que en sonido se considera como musical encuentra su germen en las estéticas del futurismo italiano a inicios del siglo XX, pero es llevada por estos compositores –desde lo compositivo y desde las posibilidades técnicas para llevar a cabo los procesos– a un nivel de desarrollo tal, que les permitió solidificar su enfoque al nivel de una escuela de composición establecida.

Dentro de la tecnología temprana empleada para las composiciones se encuentra la cinta magnética, cuyos desarrollos a lo largo de los 40 y 50 legaron a los compositores la posibilidad de variar la velocidad de interpretación de un sonido grabado, de cortar y pegar fragmentos e, incluso, de llegar a manipularlos a un nivel micro, donde la edición conjunta de fracciones de milésimas de segundo les permitía generar sonidos nuevos.

Schaeffer, en conjunto con su equipo, desarrolló instrumentos como el fonógeno cromático, un teclado que permitía interpretar fragmentos de sonido alterando con los dedos la velocidad de reproducción de la cinta. Así mismo, crearon sistemas de espacialización sonora y dispositivos como el morfófono, que permitía la generación constante de un sonido al que se le podían añadir distintas capas y con el que experimentaron alrededor de las posibilidades de la retroalimentación (*feedback*).

Dentro de las obras cumbres de la estética concreta se encuentran los *Cinq études de bruits* y los *Etude aux chemins de fer* (estrenados en 1948), en los que por primera vez se incorporan al interior de la composición sonidos de respiraciones, ferrocarriles, pasos y puertas.

4.2. Del folk y la canción de autor

4.2.1 Raíces e historia de la canción folk en Norteamérica

*I'm out here a thousand miles from my home/
Walking a road other men have gone down/
I'm seeing a new world of people and things/
Hear paupers and peasants and princes and kings./*

*Hey hey Woody Guthrie I wrote you a song/
About a funny old world that's coming along/
Seems sick and it's hungry, it's tired and it's torn/
It looks like it's dying and it's hardly been born./*

*Hey Woody Guthrie but I know that you know/
All the things that I'm saying and a many times more/
I'm singing you the song but I can't you sing enough/
'Cause there's not many men that've done the things that you've done./*

*Here's to Cisco and Sonny and Leadbelly too/
And to all the good people that travelled with you/
Here's to the hearts and the hands of the men/
That come with the dust and are gone with the wind./*

*I'm leaving tomorrow but I could leave today/
Somewhere down the road someday/
The very last thing that I'd want to do/
Is to say I've been hitting some hard travelling too.
(Song to Woody, Bob Dylan, 1961)*

Publicada en su álbum debut *Bob Dylan*, de 1961, *Song to Woody* es una canción escrita como homenaje a Woody Guthrie –uno de los autores fundamentales de la tradición de la canción *folk* norteamericana–. Es, también, una importante declaración estética sobre el valor del género de la canción en la cultura de este país (que luego adquiriría gracias a la labor de Dylan, entre otros, su lugar en la cultura occidental). Esta canción es citada porque anuda dos momentos muy importantes del género de la canción folk: sus raíces y el *boom* folk que estalló durante los años 60 y que hasta hoy sigue presente en la cultura musical global.

Al analizar su letra encontramos una celebración de la actitud más *vivencial* a la hora de escribir

música: el autor de canciones es también el retratista del mundo en el que vive, la persona que gana su autoridad en el mundo de las palabras a través de su experiencia directa de la vida. La relación entre los viajes del autor y la profundidad de su trabajo se plantea aquí como directamente proporcional.

El mundo que retrataron Guthrie, Lead Belly, Joe Hill y otros autores tempranos de esta tradición es el de la opresión, la falta de oportunidades y el de la vida dura de la clase obrera en Norteamérica. El valor de esta música como retrato de la realidad y como generador de conciencia está ligado a que surge como forma de reflexión y resistencia en los momentos de crisis social y política: funciona, al igual que muchos otros géneros de música popular en el mundo, como una reacción artística, personal y vital a las afujías que impone la vida diaria.

Las raíces musicales del género tienen que ver con la tradición oral, y muchas de las semillas melódicas y rítmicas que lo componen provienen de los cantos de trabajo que ancestralmente entonaban los esclavos en los campos de plantación (cabe notar que la esclavitud en Norteamérica fue oficialmente abolida apenas el 9 de Junio de 1862). Asociado a las distintas luchas políticas del momento, el siglo XX trajo un resurgimiento en distintas etapas de esta estética:

El siglo XX trajo a la música folk de vuelta a la psiquis norteamericana mientras los trabajadores lucharon por las leyes reguladoras del trabajo infantil y la jornada laboral de ocho horas. Los obreros y los cantantes de folk se agruparon en las iglesias, salones y sindicatos, aprendiendo canciones que les ayudaban a sobrevivir con su difícil ambiente de trabajo. Joe Hill fue un cantautor temprano de folk y sindicalista. Sus canciones se adaptaban de los himnos de la iglesia bautista, remplazando las letras por versos de las luchas sociales que se llevaban a cabo. Estas canciones se cantan, desde entonces, en las huelgas de trabajadores y en los sindicatos. (Ruehl, 2010, web, traducción del autor).

Así mismo, la caída de la bolsa en los años 30 y la denominada *Gran Depresión* acarrearón consigo desplazamientos masivos de los trabajadores de las áreas rurales a los grandes centros urbanos de California y Nueva York. Woody Guthrie, de quién se habló arriba, perteneció a esta generación y fue uno de los grandes cronistas de los viajes emprendidos por la clase obrera y de las dificultades de la vida en esta época particular.

Hacia los años 60, con la aparición de las luchas por los derechos civiles y la reacción de los

jóvenes a la guerra de Vietnam, una nueva generación de cantautores se concentró en dos sitios particulares: San Francisco y el *downtown* neoyorkino. De esta generación, de la que provienen figuras como Joni Mitchell, Joan Baez o Bob Dylan, surgió una diversificación del género hacia horizontes más amplios. Fue Dylan quien empezó a abordar en sus canciones líricas no únicamente relacionadas con lo social, sino reflexiones sobre el amor y, muy especialmente, un estilo de escritura que rayaba con el surrealismo, las técnicas “automáticas” y las imágenes absurdas, como herederas de la tradición *beatnik* a la que estaba asociado también el movimiento. El caso de Dylan es muy especial, pues su estilo fue mutando de la guitarra y la voz a un género más relacionado con el blues eléctrico y el rock and roll, que si bien le mereció críticas por parte del establecimiento le granjeó también el éxito global. El aspecto comercial que legó la década de los 60 al folk permitió su inserción definitiva en el mercado durante los 70. De esta siguiente generación, menos combativa socialmente, salieron figuras como Cat Stevens y James Taylor, quienes centraron su producción en asuntos relacionados con el amor y la religión. Se destaca la producción de un autor que en su momento fue completamente ignorado pero que con los años adquirió un enorme valor: el cantautor británico Nick Drake, quien inauguró una nueva vertiente más etérea, poética e introspectiva en el estilo.

4.2.2 El rock y la tradición folk

La llegada de los Beatles a Norteamérica en 1964, y en general todo el movimiento de la “invasión británica” de inicios de los 60, tendría un impacto enorme sobre el desarrollo de la música popular en Norteamérica, teniendo en cuenta que permitió la popularización de géneros norteamericanos ampliamente desconocidos o en el momento olvidados por el público general de su propio país como el rock and roll, el blues y el R&B.

Este hecho estuvo acompañado de un aspecto muy importante que permitiría la vinculación de los Beatles con la tradición folk: siendo un show de pop, se inscribían dentro de la corriente de música de autor al ser ellos mismos los compositores de sus temas y al emprender con sus innovaciones melódicas y armónicas una revolución en la manera de componer dentro de la música *mainstream*. Este hecho no era en absoluto común ni entre los cantantes de la industria en Norteamérica ni en el mundo de la música comercial en general.

El impacto que tuvieron los Beatles inspiró a muchos músicos que venían de la tradición folk (entre ellos Dylan, The Byrds y The Animals) a electrizar su sonido y a incluir en los arreglos de sus

canciones el nuevo formato rock que traía consigo la invasión británica. De esta mezcla surge el género que más adelante se denominaría folk rock y que probaría ser una fórmula comercialmente exitosa hasta el día de hoy. Entre algunos exponentes de este género se encuentran a través de los años diferentes autores y agrupaciones, tales como Crosby, Stills and Nash, Bruce Springsteen, Neil Young, Dire Straits, Hootie and the Blowfish o Pearl Jam.

Desde la orilla del punk y la música alternativa, bandas del rock independiente norteamericano de los años 80 como Hüsker Dü dicen haber incluido el sentido lírico de esta música para sus propios trabajos. Cantantes como Joe Strummer de The Clash, pertenecientes a la primera ola punk, manifiestan haberse sentido inspirados por la tradición del folk y por su sentido político y de denuncia social.

4.2.3 La canción folk en español

En Latinoamérica existe también una tradición enorme de autores de canción folk, ligada al género de la protesta, en la misma vertiente políticamente activa del *boom* de la canción en la Norteamérica de los 60. En cada país de Latinoamérica, pero en particular en los del Cono Sur, recogiendo la tradición particular de cada área, se dio una explosión importante de músicos de autor –nótese por ejemplo los casos de Mercedes Sosa o Atahualpa Yupanqui en Argentina y de Víctor Jara en Chile–, quienes estuvieron siempre asociados políticamente a la izquierda, a las luchas populares y a los movimientos antidictatoriales y de resistencia civil. De igual importancia es el movimiento de la Nueva Trova Cubana, que encontró en figuras como Silvio Rodríguez y Pablo Milanés una renovación para el género de la canción en Latinoamérica desde lo lírico y lo musical.

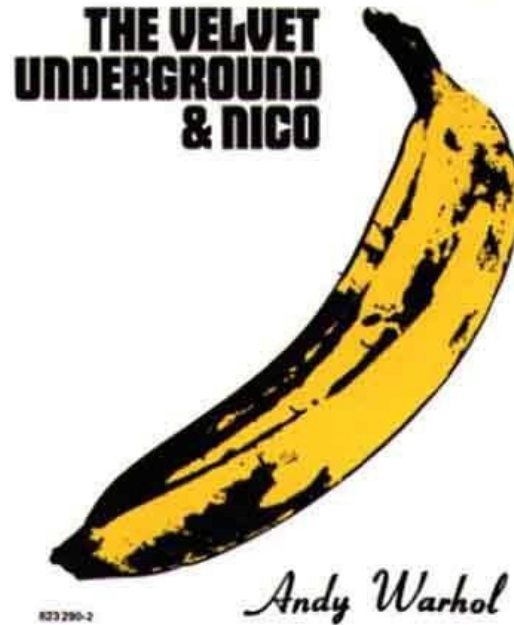
Capítulo especial merece el género de la canción y el rock en Latinoamérica. El sonido de los Beatles representó también una revolución en cada país del continente, lo que en el caso de Argentina llevó a la aparición del rock de autor en español por primera vez en agrupaciones como Manal, Los Gatos y Almendra a finales de los 60. Compositores como Luis Alberto Spinetta (perteneciente a este último grupo) o Charly García llevaron el rock lírico y de autor por distintos territorios a lo largo de las siguientes décadas, lo cual incluyó en el caso del segundo un desplazamiento gradual de la música de protesta al rock progresivo y finalmente al pop electrónico, mientras que la producción de Spinetta estuvo siempre marcada por un lenguaje individual y surrealista que mezcló con el jazz-rock, entre otros géneros.

4.2.4. Indie-folk

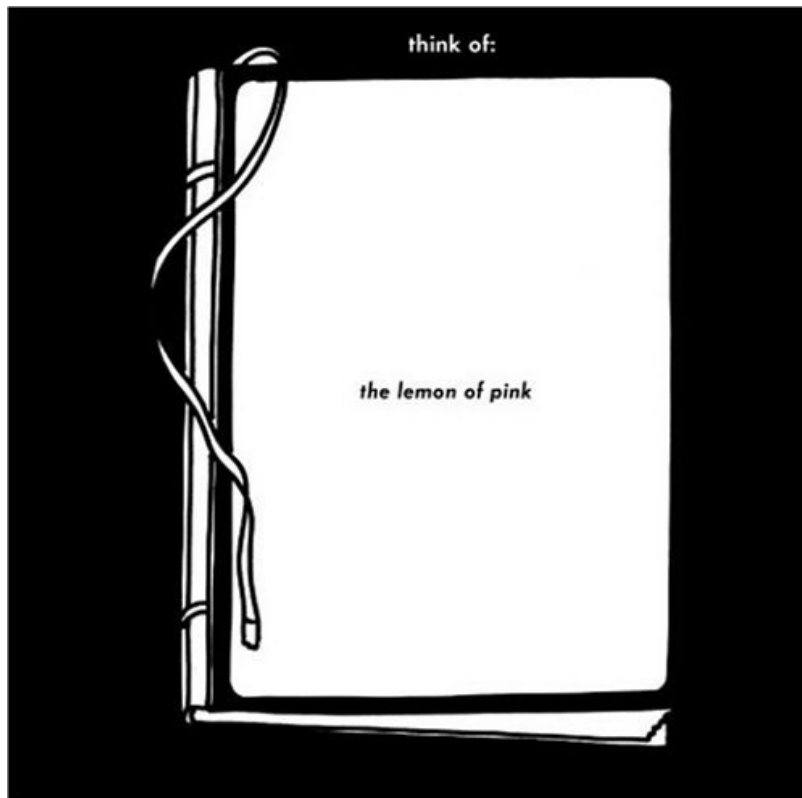
Un resurgimiento de la estética folk de los 60 y 70 se ha venido presentando desde los inicios de los 90 con la aparición de músicos como Beck, Jeff Buckley, Neutral Milk Hotel o Annie Di Franco, quienes han empleado maneras distintas de aproximarse al género conservando elementos tradicionales del mismo, como la experimentación lírica, la expresión marcadamente individual y el empleo de instrumentos tradicionales del blue grass o el country. Desde hace 20 años, y a través del apoyo más reciente de disqueras independientes, como Hush, Barsuk o Sub Pop (establecidas casi todas en la costa oeste de Norteamérica), el movimiento del indie pop ha crecido y se ha establecido como una de las corrientes más importantes del movimiento musical alternativo estadounidense actual. Algunos de sus artistas más importantes son The Decemberists, Fleet Foxes, Bon Iver, Sufjan Stevens, Iron and Wine, José Gonzales, Tallest Man on Earth o Devendra Banhart, entre otros. La tendencia de varios de estos músicos a emplear técnicas básicas e incluso precarias de grabación, a utilizar equipos obsoletos y, en general, a limitar al máximo el uso de la tecnología en la producción ha llevado a que el género sea conocido también como *lo-fi indie*. (Ruehl, 2010, web).

4.3. ¿Dónde se anudan el folk, la música popular y la música contemporánea?

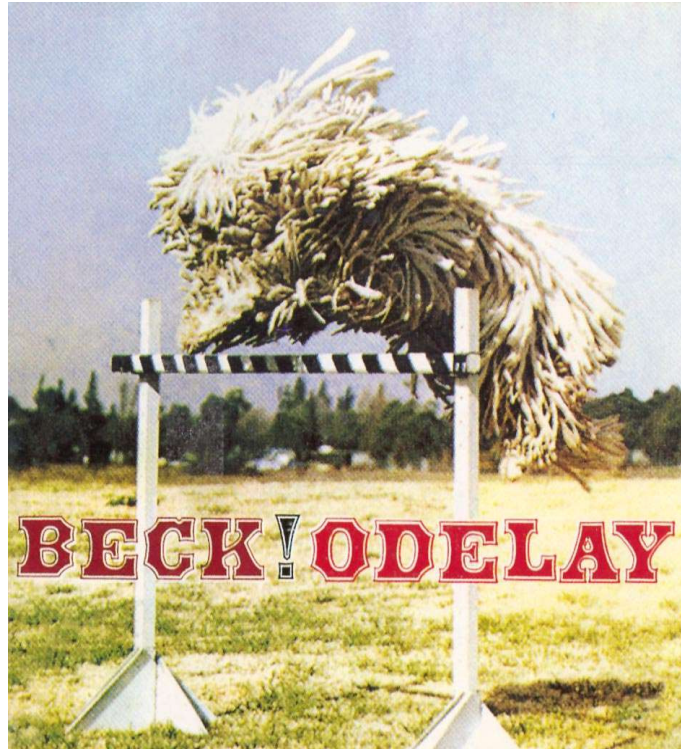
Como referentes de este trabajo discográfico, encontramos diferentes propuestas musicales que enlazan entre sí algunas de las músicas abordadas previamente en este marco referencial:



El álbum *The Velvet Underground and Nico* (1967) del grupo del mismo nombre es uno de los ejemplos más tempranos de interacción entre la estética folk y la música contemporánea. Temas como *Black Angel's Death Song* exploran las posibilidades sonoras de instrumentos inéditos dentro de la música popular, como la viola, mientras que otros, como *All tomorrow's parties*, incluyen las ideas de estatismo y composición por capas que compositores como La Monte Young exploraban en otros ámbitos. John Cale, violista del grupo, provenía de la escena del *downtown* de New York, donde realizó conciertos junto a compositores como John Cage. Por encima de todo se encuentra la lírica y el estilo temprano de Lou Reed para la composición de canciones.



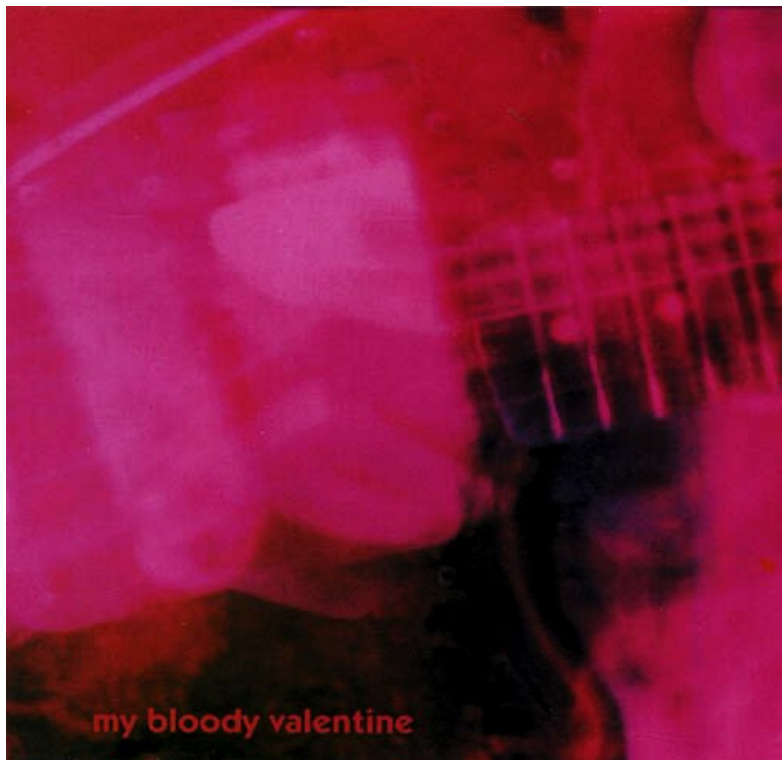
El disco *The Lemon of pink* (2003) de la agrupación Norteamericana The Books es uno de los trabajos que mejor ejemplifica la rigurosa labor que los músicos Nick Zamutto y Paul de Jong han adelantando al recoger y clasificar distintos sonidos procedentes de la vida diaria, los medios de comunicación, la calle e infinidad de otras fuentes. Los procesos de *sampleo*, edición, fragmentación y composición que hacen de estos audios son combinados con instrumentos acústicos usualmente asociados a la tradición del folk, tales como las guitarras acústicas, los banjos y los *samples* de música blue-grass. Por este motivo son usualmente denominados dentro del género *folktronica*.



Odelay (1996) es uno de los discos más celebrados del músico de Los Ángeles Beck Hansen (1970), quien a lo largo de su carrera ha mezclado los elementos de la tradición del blue grass con la música urbana, las líricas surrealistas que expresan un flujo de conciencia imparables –en la línea de Bob Dylan– y el empleo de *samples* y diferentes referencias culturales yuxtapuestas. Su música se presenta como una suerte de *collage*, en el que el sentido no se concibe como una construcción unívoca, sino que deja espacio para la ironía, el humor y el azar.



Dentro del ámbito local, el álbum *El advenimiento del castillo-mujer* (2006) de la agrupación colombiana Meridian Brothers muestra una forma de acercar los lenguajes tradicionales del país a un estilo de composición que juega con la incoherencia y la ausencia de sentido en las letras, así como con las técnicas de procesamiento de señal y programación presentes en la música electroacústica contemporánea.



Proclamado por la crítica como uno de los mejores discos de la década de los 90, *Loveless* (1991) de My Bloody Valentine fue un ambicioso proyecto que mezcló los lenguajes del pop con diferentes experimentaciones sonoras que incluían las superposiciones masivas de capas de guitarras y sonidos de cinta distorsionados, *feedbacks* y reverberaciones. Los timbres alcanzados en el álbum y su textura general abrieron un camino inexplorado en la música popular y redefinieron la estética del *shoegaze*.

5. ASPECTOS DE GRABACIÓN

Las capturas del disco se hicieron para casi todas las voces, guitarras y bajos en el estudio de grabación Musitek Records, y la grabación adicional de algunas voces y las percusiones se hicieron en dos habitaciones en Bogotá y Toronto, Canadá. Los datos específicos de cada entorno son los siguientes:

Musitek Records

- Micrófono empleado: AKG 414.
- Preamplificador de tubos marca ART MPA Gold
- Interfaz DigiDesign Digi 02 conectada a Protools LE 8.0
- Amplificador Gallien Kruger RB 1001

El micrófono generalmente se empleó en figura de cardioide para la grabación de voces y guitarras. Para las tomas acústicas de éstas, se microfoneó el instrumento a la altura del traste 12, de frente al instrumento. Todas las guitarras, bajos y voces grabadas en el estudio tuvieron un calentamiento de señal a través del AR MPA Gold y en el caso de los bajos se empleó también el amplificador Gallien Kruger.

Grabaciones adicionales en Bogotá

- Micrófonos Shure Sm57, Sm58 y AKG C 3000
- Mixer Mackie 1202 - VLZ3
- Interfaz M-Audio Fast *Track* Ultra 8x8
- Ableton Live 7.0

En este espacio adicional tuvieron lugar las grabaciones de percusiones, coros y armonio. En el caso de la grabación del daff (instrumento que se muestra más adelante) se tuvo en cuenta la acústica del espacio, grabando el instrumento contra los vértices de la pared para resaltar sus bajos. Los instrumentos aquí grabados pasaron todos por un calentamiento de señal de los preamplificadores XDR2 (extended dynamic range) insertos en el Mackie 1202 - VLZ3, los cuales ofrecen un incremento considerable en la ganancia con una buena respuesta en cuanto a reducción de ruido.

Grabaciones adicionales en Toronto

- Micrófonos Apex 415, Shure SM58 y micrófono Build In de un computador MacBook.
- Interfaz M-Audio Fast *Track* Ultra 8x8
- Ableton Live 8.0

En este entorno se grabaron algunas guitarras y voces adicionales y se hicieron varias de las preproducciones del disco, que en determinados casos, por sus cualidades sonoras o por ciertos detalles irrepetibles de interpretación, terminaron apareciendo en las mezclas finales.

Algunos de los instrumentos empleados para la grabación

Riq y Daff



Especie de pandereta árabe con cuero de cabra y cascabeles hechos de cobre. Para el caso de esta grabación se emplearon dos de la misma familia: el daff, hecho con cuero de cabra, de forma rectangular y sin cascabeles y uno similar al de la imagen hecho de aluminio y de piel sintética, que fue introducido al mercado en los años 80. Fue grabado tanto por un micrófono de condensador como por un SM58, en busca de diferencias en la captura de su ataque y sus armónicos.

Djembe



Instrumento perteneciente a distintas tradiciones musicales del Oeste de África hecho de madera y con un parche de piel. Para esta grabación se microfoneó con un SM57 por la parte del parche y un micrófono SM58 por la parte de la caja. Aunque se probaron otras combinaciones que incluían micrófonos de condensador, ésta probó ser la más adecuada para capturar las características del instrumento, particularmente las que intensifican sus bajos.

Krakebs



Instrumento de metal usado particularmente en Marruecos y Argelia y que funciona como el

componente primario de la música gnawa. Similar a las castañuelas, fueron grabados con un micrófono de condensador a una distancia considerable del micrófono para capturar el ambiente del cuarto y tener un registro “lejano” del instrumento.

Armonio



Instrumento típico de la música devocional de la India y Asia. Funciona como un organillo de piso que suena al serle bombeado aire con una de las dos manos. Fue microfoneado tanto por encima, sobre la tapa, (intentando capturar el enorme espectro de armónicos que genera y que por momentos llega a difuminar la percepción de las notas originales que están siendo interpretadas), como por la parte del fuelle (buscando grabar los sonidos adicionales del mecanismo que surgen de la interpretación del mismo y de su sistema de fuelles).

Otros instrumentos.

- Bajo Custom Robledo de 5 cuerdas
- Bajo Fretless Robledo de 5 cuerdas
- Bajo acústico Fender Victor Bailey de 5 cuerdas
- Guitarra española Admira, modelo *Dolores*
- Guitarra electroacústica Washburn EA16N
- Guitarra electroacústica Gretsch Electromatic.

6. CANCIONES DEL ÁLBUM: DETALLES DE COMPOSICIÓN Y MEZCLA

En géneros relacionados con la música electrónica y la manipulación digital del sonido, encontramos que los aspectos de composición tienden a no poder percibirse separadamente de los aspectos de producción. Teniendo en cuenta que esta música se aproxima a la manipulación de la superficie tímbrica del sonido y que la modulación de estos parámetros generalmente es un aspecto a destacar dentro de la dimensión compositiva de la música, se hace necesario analizar de cerca los aspectos de escritura y producción de los temas, estableciendo los momentos en los que existe un vínculo entre ambos.

6.1. *Carcaj de Flechas Blancas*

6.1.1. Introducción

Escrita en 2009, *Carcaj de Flechas Blancas* es una de las dos canciones del disco que explora las características rítmicas de la música andina colombiana, sin estar inscrita directamente en ningún género particular. Nace, así, inspirada en las fusiones entre música popular alternativa y folclor que hace el grupo colombiano Velandia y la Tigra.

La letra surge de un ejercicio de escritura automática, en el que se intentó al máximo no emplear criterios racionales en la elección de las palabras. Inconscientemente, sin embargo, la canción termina por parecer una plegaria a un dios y al mismo tiempo un canto de batalla.

Al no ser la guitarra el instrumento principal del autor, la canción fue compuesta con las limitaciones que el instrumento le impuso. Este ejercicio se repite a lo largo del disco, intentando potenciar la recursividad del músico por territorios que le son técnicamente ajenos.

Todos los instrumentos de la canción pueden ser percibidos y transcritos de distintas formas teniendo en cuenta que la canción superpone ambientes binarios con ambientes ternarios y los modifica todo el tiempo. Así, pues, se eligió transcribir la canción en $\frac{3}{4}$ puesto que esto permitía una ubicación más lógica en la partitura de su ritmo armónico. Sin embargo, los distintos juegos que el tema establece en este ámbito serán descritos a continuación.

6.1.2. Aspectos compositivos

- *Intro*
- A: Primera Estrofa
- B: Coro
- A: Segunda Estrofa
- B: Coro
- C: Coda

Introducción

Para la introducción de la canción se reincorporó el audio de una introducción anterior hecha en programaciones digitales (Reason), enmascarándola completamente a través del procesamiento de la misma con distintos efectos (dos procesos de *delay* granular y dos reverberaciones). De los dos primeros se modificaron los parámetros de frecuencia y de los dos segundos los parámetros de *dry / wet* y *diffuse*.

Estrofa y Coros

El aspecto “folclórico” de la canción nace de la bimetría que presenta puesto que en distintos momentos superpone métricas ternarias y binarias.

En el compás 33, la canción inicia con un ritmo de bombo interpretando lo que inicialmente puede percibirse como negras regulares. Sin embargo, con la entrada de la voz en el compás 57 vemos como se superpone a este ambiente métrico binario la subdivisión de tresillos en la voz, que acaba por establecer una superposición de 4 contra 3 constante. En este punto, el bombo bien puede ser comprendido como una negra, si se piensa la voz como una sucesión de tresillos, o como una negra con puntillo, si se piensa la voz como una sucesión de corcheas.

El tema repite este mismo procedimiento para la segunda estrofa y para el segundo coro.

Coda

Para el final de la canción se modificó el sonido de unas campanas orquestales mediante procesos de *flanger*, *reverberación*, *compresión* y *chorus*. Así mismo se incluyó una capa con el sonido de la guitarra en reversa, al cual se le cambió el *pitch* y se le agregó una reverberación exagerada de iglesia.

6.1.3. Ficha técnica

Letra y música: Andrés Gualdrón

Producción general y arreglo: Andrés Gualdrón

Voz: Andrés Gualdrón

Guitarras: Andrés Gualdrón

Teclados y programaciones: Andrés Gualdrón

Bajo eléctrico: Daniel Montoya

Mezcla: Andrés Gualdrón

Masterización: Jorge Humberto Pinilla

6.1.4. Mezcla

La mezcla de la canción cuenta con 21 canales, distribuidos entre:

- Programaciones digitales (12 canales)
- Voces (4 canales)
- Guitarras (2)
- Bajo (1)
- *Layers* adicionales de ruido (2)

Programaciones digitales

En las programaciones se usó el programa Reason y se emplearon sonidos que directamente emulan percusiones acústicas. Uno de las máquinas empleadas, que suena durante toda la canción, tiene un incremento en ganancia alrededor de los 4kHz y está doblada mediante un proceso de *unísono* para darle mayor presencia en la mezcla.

Con la entrada del primer coro se modifica la segunda de estas máquinas de batería mediante otro proceso de *unísono*. A lo largo de la canción el *dry/wet* de esta máquina se va incrementando, lo que inicialmente le da una mayor presencia en la canción y finalmente termina por modificar del todo su timbre.

Voces

La estrofa de la canción presenta tanto un material melódico como uno recitado (rap). Así mismo el coro es completamente hablado. De acuerdo a esta lógica, se abrió un canal con una serie de procesos para la parte hablada y otro diferente con procesos distintos para la parte cantada, y cada uno fue replicado a manera de *overdub* con un desfase milimétrico con respecto a la señal original. Para la parte cantada se incluyó una ecualización con un *low cut a 90k* y se empleó un *preset* que calienta la voz mediante compresión y un ajuste estereofónico de la señal doblada que la distribuye en *delay* por el espectro estéreo.

Para la parte rap se usó un ecualizador *low cut* de 800hz con un *hi shelf* alrededor de los 10kHz y se le añadió un proceso fuerte de compresión. Así, la voz quedó reducida a una suerte de sonido radiofónico que contrasta con la sección melódica.

Guitarras

Las guitarras electroacústicas fueron capturadas al mismo tiempo por línea y por micrófono. La guitarra por micrófono se dejó natural, sin ningún proceso, mientras que a la de línea se le aplicaron procesos de compresión y saturación que permitieron resaltar las frecuencias medias de la guitarra, particularmente entre los 200 y los 1K hz. El realce de esta zona del espectro permitió una mejor inserción del instrumento dentro de la mezcla general.

Bajo

Fue grabado con las especificaciones habituales descritas en la sección *Grabación* y fue dejado sin ningún proceso en la mezcla.

Layers adicionales de ruido

Estos consistieron del procesamiento de dos canales particulares (uno con un reprocesamiento de una introducción previa de la canción y otro con una sección de la guitarra original en reversa). Sus procesos fueron descritos en la parte de *Aspectos compositivos*, en las secciones de *Introducción* y *Coda*.

6.2. *Downtown*

6.2.1. Introducción

Downtown es la segunda canción del disco que junto a *Carcaj de Flechas Blancas* muestra un aire folclórico cercano al de la música andina tradicional de Colombia. Sin pertenecer específicamente a ningún género de la región, la instrumentación acústica, la posibilidad que tiene de ser pensada simultáneamente en 6/8 o 3/4 y la rítmica sincopada que presenta insistentemente tanto en voz como en bajo la acercan a algunos de estos estilos.

La canción se inscribe dentro de una estética urbana, teniendo en cuenta que no es propiamente melódica sino que presenta un texto recitado al estilo del rap y aborda también temáticas relacionadas con la ciudad de Bogotá. Busca reflejar una visión particular sobre la identidad de la ciudad y sus habitantes.

Al estar sobre un pedal armónico constante (salvo por dos puntos) y no presentar ninguna variación melódica, la canción se apoya en el texto, las texturas tímbricas y los juegos rítmicos que introduce para desarrollar su discurso. La “monotonía” general de la canción y su ausencia de recursos hace que las pequeñas sorpresas que presenta (como las amalgamas de 7/8 en el coro o el cambio de bajo en el puente) atrapen sobre sí un nivel especial de tensión y sorpresa, que termina por determinar el contenido dramático de la obra general.

6.2.2. Aspectos compositivos

- *Intro*
- *A: Coro*
- *B: Primera Estrofa*
- *A: Coro*
- *B: Segunda Estrofa*
- *A: Coro*
- *C: Instrumental*
- *A': Coro doble*

Introducción

Establece la métrica, en este caso transcrita como 6/8, la figuración base de la guitarra y el pedal armónico que mantendrá durante la mayor parte del tema. En esta sección se resaltan los distintos juegos tímbricos que hacen parte del mismo: el empleo de un *sample* con diferentes sonidos de la ciudad y las figuras puntillistas, sin relación con el pulso de la canción, que están repartidas entre los timbres de los teclados, como pianos, *leads* y *pads*. Ninguno de ellos, intencionalmente, llega a reiterarse o a extenderse lo suficiente como para generar una idea de melodía.

Coro

Se presenta por primera vez el coro de la canción que será reiterado a lo largo del tema 5 veces sin variaciones de texto o ritmo.

El coro cuenta con 12 compases y está dividido en dos partes simétricas de 6 compases (c.17 a c.23 y c.23 a c. 28). Estas, a su vez, están divididas en dos partes de 3 (que van en el caso de la primera parte del coro del c.17 al c. 20 y del c. 20 al c. 23 y que se estructuran de la misma forma en la segunda parte del coro). En este segundo nivel de subdivisión formal se rompe la simetría que venía presentando esta sección, puesto que el tercer compás del grupo está en 7/8, mientras que el tercero del siguiente grupo (o sea el sexto del coro) está en 6/8. La inclusión de esta corchea adicional rompe con la regularidad métrica del tema y desequilibra formalmente la sección, convirtiéndose en el eje de mayor recordación y sorpresa rítmica de la obra.

Estrofa

Se inicia con una pequeña cesura rítmica (silencio de dos tiempos de corchea) que articula y permite el inicio de esta nueva parte. Las estrofas, al igual que el coro, constan de dos partes generales, aunque estas no son simétricas sino que pueden pensarse como a. y b. En el caso de la primera estrofa, a. dura 16 compases y mantiene el pedal armónico alrededor de Bm, mientras que b. dura 18 compases (16 más dos compases extras para finalizar la estrofa y enlazarse con el coro) y funciona como un puente. En esta sección se presenta una alternancia de dos compases respectivamente entre el bajo Bb y el bajo B (sin alterar, sin embargo, el resto de la construcción del acorde). Este punto se constituye como la única sorpresa armónica del tema y gana una especial notoriedad en el contexto de la canción al brindar un nuevo impulso hacia la reiteración del coro. Las repeticiones de este puente irán acompañadas, en cuanto a instrumentación, de un golpe de cajón que simula el golpe de redoblante de batería en un *groove* de rock.

Coro, segunda estrofa y segundo coro

En la segunda repetición del coro, la canción emplea una reducción importante de elementos: cesa el *sample* con ruidos de la ciudad, y la participación de los pequeños gestos de los teclados, salvo por un órgano, es menor. Aparece el elemento del piano con efecto de reversa, que acentúa los primeros tiempos de cada una de los grupos de 3 compases que subdividen el coro.

La segunda estrofa se repite de la misma forma con algunos golpes adicionales del cajón. El tercer coro plantea la misma idea del piano en reversa, pero es desplazado para que sus apariciones no coincidan métricamente con la canción ni con los puntos que formalmente articulan la sección.

Sección instrumental (parte C)

Esta sección, armónica y formalmente cuenta con la misma extensión de las estrofas. Tanto la voz como las percusiones son retiradas de la mezcla y toman preeminencia los *samples* de la calle.

Coro

El último coro de la canción es doble y busca crear una especie de cumbre climática en el tema. Por esta razón se añade al conjunto un *layer* de ruido distorsionado y en cuanto a mezcla se intensifica la señal *mojada* de las reverberaciones. Así mismo se añade un nuevo *layer* con el ruido de la cuadra de Bogotá donde fue grabada la canción.

En la segunda repetición del coro se aísla y se repite rítmicamente una sección especial del *track* original de la ciudad, donde suena una frecuencia muy aguda con un sonido similar al de una onda sinusoidal.

6.2.3. Ficha técnica

Letra y música: Andrés Gualdrón

Producción general y arreglo: Andrés Gualdrón

Voz: Andrés Gualdrón

Guitarras: Andrés Gualdrón

Percusión: Oscar Mora

Teclados y programaciones: Andrés Gualdrón

Bajo Eléctrico: Daniel Montoya

Mezcla: Jorge Humberto Pinilla

6.2.4. Mezcla

En términos generales, el trabajo de mezcla aquí presentado se fundamenta en una interlocución constante entre un cantautor y una máquina. Estos conceptos son fundamentales para establecer de qué manera y bajo qué criterios se realizaron algunas de estas mezclas, dónde fue fundamental mantener la pureza de las voces y de los instrumentos acústicos y, a la vez, llevar al extremo el uso del procesamiento de audio que ofrecen los DAW y programas actuales.

En general, se pretende crear un gran espacio estéreo, donde los instrumentos y programaciones envuelven la voz principal. Como consigna, se busca crear capas sonoras combinando las programaciones y los instrumentos reales.

Los canales en la mezcla se distribuyeron de la siguiente forma:

- *4 canales de programaciones en Reason*
- *Cajón*
- *Riq*
- *Pianos*
- *2 guitarras*
- *2 tomas de ambientes callejeros*
- *2 voces*
- *Sintetizadores digitales*
- *Bajo*

Las programaciones creadas en Reason fueron exportadas individualmente como audio para ser mezcladas como canales individuales en el *mixer*, creando una situación de mezcla real.

Guitarras

Las guitarras fueron abiertas totalmente en el plano estéreo y ecualizadas en el espectro medio bajo con el fin de separarlas del bajo. Fueron agrupadas en un submaster y ecualizadas alrededor de 2k buscando resaltar su ataque y brillo.

Teclados

Los pianos se ubican en un lugar un poco más centrado del estéreo y los sintetizadores se encuentran repartidos dependiendo de su participación a lo largo del tema. Ocupan un plano menor dentro de la mezcla general.

Ruido

Las tomas callejeras se incluyeron sin ningún tipo de procesamiento. Contrario a lo que se podría esperar, se encuentran bastante adelante en el plano general de la mezcla, resaltando su importancia conceptual en la canción.

Voces

En las voces fueron usadas dos tomas iguales que difieren en cuanto a su intención: una susurra levemente y la otra recita con más fuerza la letra. Con el fin de recrear un ambiente profundo, las dos fueron combinadas dando mayor volumen a la susurrada. Se usaron cadenas de *de-esser* y ecualización alrededor de los 3K con el fin de darle una mayor claridad dentro de la mezcla.

La voz posee una reverberación con una alta cantidad de reflexiones tempranas, las cuales buscan crear una situación espacial particular. Además de esto se incluyó un *delay* paneado y ambos fueron automatizados para el final de la canción, aumentando su nivel considerablemente para enmascarse con el fuerte ruido procesado.

Bajo

Se buscó incrementar de manera importante su presencia dentro de la grabación. Para esto se usó una cadena de procesamiento que incluyó: una compresión que estabilizara su dinámica, una ecualización que eliminara las bolas de graves innecesarias en los 60hz, un amplificador virtual de bajo que aumentara su riqueza armónica y saturara su sonido, y una excitación armónica de los 190hz.

6.3. Mantarraya

6.3.1. Introducción y aspectos compositivos

Mantarraya fue compuesta en dos momentos. En el primero se realizó una versión básica de la pista más la letra y la armonía. En el segundo, con trabajo del compositor Juan Pablo Bermúdez, la pista fue extendida mediante una serie de procesos que permitieron la apertura de la forma y la experimentación alrededor de los elementos que planteaba la versión original.

Esta sección de la pieza fue posible a través de diversas exploraciones con *samplers* digitales. Queriendo lograr un efecto semejante al de *Telephasic Workshop* de Boards of Canada (tema en el cual diferentes *samples* de voces son divididas en sílabas, repetidas y alteradas por medio de *samplers* formando un patrón de ritmos y texturas) y buscando darle una forma abierta al estilo de los *tracks* de música electrónica de baile, fueron divididas las tomas originales de las voces en sílabas, que se enviaron cada una a un *sampler*. El resultado son patrones rítmicos de fragmentos de voz, que, por efectos de *delay* y de cambio de frecuencia, suenan como si se sumergieran en lo profundo y volvieran a salir a la superficie. A esto se añade un sonido de bombo que conduce el desarrollo dinámico de la canción.

6.3.2. Ficha técnica

Letra y música: Andrés Gualdrón

Producción general y arreglo: Andrés Gualdrón y Juan Pablo Bermúdez

Voz: Andrés Gualdrón y Juan Pablo Bermúdez

Guitarras: Juan Pablo Bermúdez

Teclados y programaciones: Andrés Gualdrón y Juan Pablo Bermúdez

Mezcla: Juan Pablo Bermúdez

Masterización: Jorge Humberto Pinilla

6.3.3. Mezcla

La mezcla de la canción cuenta con 29 canales, distribuidos entre:

- *Sample* de lluvia (1 canal)

- Programaciones digitales (11 canales)
- Bombo (5 canales)
- *Samplers* con fragmentos de voz (2 canales)
- Patrón rítmico formado con un *sample* de un televisor (2 canales)
- Bajo (2 canales)
- *Sample* de guitarra (1 canal)
- Voces (5 canales)
- Compresión general (1 canal)

Sample de lluvia

Se empleó una grabación de lluvia en Bogotá, realizada en el 2008. Se añade al canal un filtro *hi shelf* a 4KHz para resaltar la lluvia en esta zona de la mezcla. La lluvia entra intermitentemente al comienzo de la canción y luego está presente entre los compases 77 y 87 y después del 111 hasta el final.

Programaciones digitales

En las programaciones se usó el programa Reason y se emplearon diferentes bancos de sonidos. El primer grupo contiene pads que generan el arpegio con el que inicia la canción. Para constituir una textura rica en detalles, esta señal se procesa con un *vocoder*, un *delay*, un filtro pasabajos-pasaaltos y un LFO con varias automatizaciones.

Varios sintetizadores son empleados para generar texturas rítmicas que entran y crecen a lo largo de las estrofas de la canción. Estos sintetizadores son tratados, cada uno de forma particular, con compresores y ecualizadores que buscan darles un lugar específico en la mezcla y con *delays* y *frequency shifters* para enriquecer las texturas. Varios de los sintetizadores están conectados al bombo con un *sidechain compressor* para que el bombo esté siempre presente.

Bombo

Aunque el bombo proviene de un sintetizador de Reason, recibe un tratamiento especial dado el papel central que juega en el desarrollo dinámico de la canción. En cada canal la señal entrante de Reason recibe niveles diversos de compresión y de aumento de ganancia en la zona baja del registro. Se añade un filtro corta-altos, que conduce hacia los clímax rítmicos de la canción

(compases 97 y 121) con una automatización. En uno de los canales se añade un efecto de *bit reduction* que reduce la profundidad de bits del *sample* para añadir ataque.

Samplers con fragmentos de voz

Se empleó el programa Sampler de Ableton. Un canal contiene fragmentos de la toma de voz del primer cantante (paneado 60% a la derecha); el otro contiene los de la voz del segundo cantante (paneado 60% a la izquierda). Ambos canales tienen el mismo proceso: una combinación entre un *delay*, un *frequency shifter* con LFO, y un *wah*. Todos estos efectos están automatizados y varían múltiples veces a lo largo de la canción para explorar las posibilidades de textura de los fragmentos.

Patrón rítmico formado con un sample de un televisor

En 2008 fue realizada una grabación del proceso de encendido de un televisor. Cuando esta grabación se reproduce a una velocidad mucho más lenta que la original, lo que inicialmente se percibe como un ruido muy agudo se transforma en un patrón rítmico homogéneo acompañado de un sonido agudo intermitente. Se emplea este *sample* (desde el compás 100 hasta el 142) a una velocidad baja en la que su patrón rítmico coincide casi exactamente con el tempo de la canción; se panea el mismo *sample* 50% a cada lado y se añade en cada canal un filtro corta-altos automatizado de modo diferente en cada canal para generar contrastes entre las frecuencias agudas enfatizadas en cada uno.

Bajo

El bajo de *Mantarraya* está formado por un *sample* de voz transpuesto y procesado con el programa Sampler de Ableton. En Sampler se modifica la envolvente de volumen, se añade un filtro que enfatiza las frecuencias bajas, un oscilador, un saturador ligero y un ecualizador que resalta las frecuencias alrededor de los 161Hz. Cuando entra el bombo en el tema, se añade al bajo un *sidechain compressor* que cierra la salida del canal mientras el bombo está sonando con mayor volumen.

Sample de guitarra

Se emplea una grabación de *power chord* de guitarra distorsionada para marcar los tiempos 2 y 4 (casi cumpliendo así la función del redoblante) desde el compás 61. La guitarra se panea completamente alternando entre la izquierda y la derecha en cada repetición. Se añade un ecualizador con corta-bajos y un pico en la zona de los 1.1KHz.

Voces

La canción presenta material recitado (rap) y entrelaza cuatro tomas diferentes de voz (dos del primer cantante, dos del segundo). Las voces reciben compresión y un *low cut* a 90Hz, junto con un *preset* que añade pequeños niveles de *delay* (-44dB) y reverberación (-45dB). Cada canal tiene un nivel de panning diferente.

Entre los compases 77 y 87 hay una nota sostenida en dos de los canales. A ellos se añade un *chorus* automatizado para generar una sensación de dilución. En la introducción, estos canales también incluyen un pequeño *sample* de inhalación.

Compresión general

Las salidas de todos los canales anteriores son enviadas a éste, donde reciben una compresión general. Este canal contiene tres compresores multibandas, cada uno a 33%. El primero comprime frecuencias altas (1.66KHz y superiores) y bajas (269Hz en inferiores); el segundo comprime frecuencias medias (136Hz-4.4KHz); el tercero comprime un sector más pequeño de las medias (175Hz-1.47KHz) para resaltar los fragmentos de las voces.

6.4. *Nodo*

6.4.1. Introducción

La canción *Nodo* fue escrita en 2010 por el compositor Juan Pablo Bermúdez, quien colabora junto al autor de este trabajo en distintos proyectos musicales. Fue elegida para esta grabación puesto que líricamente entra en el estilo del disco y permite ejercitar al autor de la tesis la producción no desde la óptica del autor sino desde la de una persona externa, siendo el único tema del disco en el que se realiza este proceso.

La combinación de programaciones electrónicas con instrumentos acústicos es también un factor que permite incluir al tema dentro de la estética general del álbum

6.4.2. Forma

- *Intro*
- A: Primera Estrofa
- Puente melódico
- A: Segunda estrofa
- Puente instrumental
- C: Parte C

Introducción

La introducción cuenta con dos partes, una primera en la que se juega con los parámetros de *feedback* y *dry/wet* de un *delay* simple en la guitarra, decreciéndolos constantemente hasta que en el compás 6 se hace evidente el *riff* principal del tema de allí hasta el compás 12. El mismo procedimiento sucede con la altura de un *ride* procesado, que hasta el compás 12 decrece de agudo a grave mientras es afectado por un *delay*. A partir del compás 13 se presenta el riff de la canción hasta el 20.

Primera estrofa, puente melódico y segunda estrofa

A partir de este punto, la canción introduce las dos estrofas principales divididas por un interludio melódico de guitarra que hace distintas agrupaciones ternarias alrededor de arpeggios diatónicos descendentes sobre la escala de Fa sostenido menor. El riff principal desaparece del conjunto

durante la segunda estrofa.

Puente instrumental

En el compás 47 se introducen dos juegos de *samplers* simultáneos: uno muestra sonidos del aparato digestivo y el otro juega con una grabación previa de la voz de la parte C de la canción, manipulando a través de un efecto de reducción de frecuencia de muestreo y profundidad de bits ambos parámetros.

Parte C

Esta parte añade un juego rítmico y lírico alrededor de la idea de la palabra nodo, mostrando cómo distintos elementos de la cultura y la naturaleza son nodos o puntos de encuentro entre sistemas más grandes que los contienen. En la sección se emplean los siguientes términos, que son al mismo tiempo el final de una oración y el inicio de otra, a la manera de una elisión:

Sistema Solar, Humanidad, Sexo, Historia, Digestión, Tierra

Estas palabras, dentro del sistema lógico de la canción, pueden entenderse también como nodos, toda vez que cumplen la función de conectar en un punto preciso distintas partes de la letra, concatenando los significados particulares de cada oración. Las duraciones variables de estas frases y sus elisiones generan diferentes desplazamientos rítmicos dentro del tema.

6.4.3. Ficha técnica

Letra y música: Juan Pablo Bermúdez

Producción y arreglos: Andrés Gualdrón y Juan Pablo Bermúdez

Guitarras: Juan Pablo Bermúdez

Teclados y programaciones: Andrés Gualdrón y Juan Pablo Bermúdez

Bajo: Daniel Montoya

Mezcla: Andrés Gualdrón

Masterización: Jorge Humberto Pinilla

6.4.4. Mezcla

El tema cuenta con 19 canales distribuidos de la siguiente manera:

- *Sintetizadores de Reason: 3*
- *Guitarras: 2*
- *Percusiones: 6*
- *Voces: 6*
- *Bajo: 1*
- *Ruidos: 1*

Sintetizadores de Reason

Consta de tres máquinas: un sonido de órgano, dos *samplers* con sonidos industriales que hacen las veces de percusiones y un *sampler* con el sonido de un vibráfono. Los segundos fueron dejados sin efectos, ubicados espacialmente en la mezcla. El primero fue paneado totalmente a la izquierda y tiene un fuerte componente de automatización en la rata de su LFO, que está presente durante todo el tema.

Guitarras

Aunque se intentaron grabar algunas versiones de la guitarra con el sistema de grabación empleado para el resto de los temas, se decidió utilizar finalmente las guitarras grabadas para el demo de la canción con el micrófono Build In de un computador MacBook puesto que de todos mostró el mejor ataque y los mejores bajos. Tanto para la guitarra principal como para la que hace distintos arpeggios se usó un *low cut* alrededor de los 150hz y un saturador que excitó las frecuencias alrededor de los 1khz. Se emplearon también varios procesos de *delay*.

Percusiones

Para la programación de las baterías se usó el instrumento virtual Addictive Drums y se alternó con bancos de percusión de Reason. Todos los procesos de percusión fueron distribuidos en el rango estéreo, pero no se usó para ellos ningún proceso adicional, buscando al máximo resaltar su sonoridad acústica.

Voces

De la voz principal se hicieron tres tomas simultáneas: una con un micrófono de condensador, otra con un micrófono Sm58 y otra que incluía ambas. La voz capturada a través del condensador fue procesada a través de un sistema de compresión medio y las demás fueron dejadas limpias, al frente

en la mezcla, obteniéndose así un sonido real y una presencia importante dentro del conjunto.

Para las voces del segundo cantante, que entran en la Parte C del tema, se emplearon dos canales simultáneos que incluyen una toma estéreo tanto del micrófono de condensador como el Sm58. Fueron procesados con *de-essers* y para corregir ciertas opacidades de la toma original tienen una leve campana alrededor de los 9khz.

Bajo

En esta canción se empleó un bajo acústico Fender Victor Bailey. En la ecualización se resaltaron levemente los 300 y los 3k, lo que mejoró el sonido general del ataque del instrumento y permitió una mejor inserción del mismo en el conjunto.

Layers de Ruido

Corresponde al ruido del sistema digestivo que es recortado y resampleado en el puente de la canción. Es dejado al frente, sin ningún efecto.

6.5. *Fashion Week*

6.5.1. Introducción

Fashion Week es una canción en la que la música funciona sobre todo como un soporte para el discurso recitado. En ausencia de melodía, la canción muestra distintas imágenes inconexas entre sí, que por momentos parecen relatar una historia. Tiene un toque surrealista y aleatorio en su composición y letra.

Desde lo musical hace uso de amalgamas rítmicas, y se articula, al igual que *Pieles Verdes*, empleando el recurso de las capas de ruidos y percusiones que aparecen y desaparecen, modulando distintas densidades a lo largo del tema y generando una sensación de continuidad y ambiente que busca envolver al escucha. Musicalmente se trata de un tema que establece ciertas ambigüedades modales y que puede ser percibido por momentos en Bm o haciendo algunos tránsitos armónicos alrededor del modo de D eólico.

6.5.2. Aspectos compositivos

Intro

A: Coro

B: Estrofa 1

A: Coro

B: Estrofa 2

C

A: Coro

B: Estrofa 3

C

A: Coro

Coda

Introducción

Fashion Week abre estableciendo Bm como tónica y con el bajo alternando entre las notas D y B. Presenta desde el inicio lo que será su figuración de guitarra más importante y las distintas capas de procesamiento de guitarra y percusión que la caracterizarán.

Coro

El coro de la canción se compone de dos partes casi simétricas salvo por la multimetría que introduce al incluir la frase “Fashion Week en Paraguay”. Mantiene en este punto el pedal armónico de la introducción.

Estrofa 1 y Coro

En un movimiento abrupto, la canción hace un acorde menor una tercera arriba del acorde anterior, contradiciendo el ambiente modal en Bm que ya había planteado la guitarra. Este hecho está acompañado de un cambio métrico iniciado por el último compás del coro: la estrofa permanece recurrentemente en 4/4. Tras el final de esta sección, la canción retorna al ambiente modal y ternario con el que inicia.

Estrofa 2 y parte C

La estrofa 2 introduce de nuevo la métrica binaria, pero esta vez no la rompe para entrar al coro sino que avanza en 4/4 a la parte C mediante un pequeño reposo rítmico en melodía y guitarra. Esta parte se inscribe más naturalmente en el ámbito de Dm, toda vez que el bajo desciende por los grados de VIIb y VIb en esta tonalidad. Sin embargo, lo que aparentemente sería una tónica de la sección (Dm6) contiene una sexta mayor (Si) y no una sexta menor (Sib) como correspondería al modo eólico, lo que acaba por generar una nueva ambigüedad en la sección.

Coro, estrofa 3 y parte C

La canción hace una nueva presentación del coro y de la estrofa preservando sus multimetrías. Para la siguiente parte C, sin embargo, hace una cesura de los ambientes, generando un *anticlímax* que se convierte en un foco importante de atención a lo largo del tema.

Coro y Coda

La canción termina con un coro y una coda en las cuales se da un ascenso del bajo por medianas, iniciando un nuevo ambiente modal con cada aparición. Al final, los distintos ambientes terminan desintegrándose desordenadamente.

6.5.3. Ficha técnica

Letra y música: Andrés Gualdrón

Arreglos y producción general: Andrés Gualdrón

Guitarras: Andrés Gualdrón

Voz: Andrés Gualdrón

Percusiones: Oscar Mora

Programaciones: Andrés Gualdrón

Armonio: Andrés Gualdrón

Bajo: Daniel Montoya

Mezcla: Jorge Humberto Pinilla

Masterización: Jorge Humberto Pinilla

6.5.4. Mezcla

Programaciones

Fueron exportadas individualmente como audio desde Reason. No fueron retocadas salvo casos particulares donde se requirió compresión. Se preservó así el sonido original propuesto por el compositor.

Dada la cantidad de percusiones que construyen la base rítmica de este tema, se repartieron ampliamente por el espacio estéreo, creando la sensación de capas sonoras percusivas, en las que se combinan las reales con las programadas. Además, la mayoría de éstas se encuentran procesadas con *delays ping pong*, que se mueven ampliamente entre L y R.

Bajos

Los dos bajos fueron comprimidos para regular su dinámica, además fueron resaltados armónicamente en la zona medio baja de los 250hz. El bajo *fretless* es usado como un instrumento melódico dentro del arreglo.

Guitarras acústicas

Fueron comprimidas suavemente y abiertas totalmente en el espacio estéreo, ecualizadas para resaltar su brillo y separarlas de la voz puesto que comparte con ella una parte importante del espectro de frecuencias.

Armonio

Se utilizaron filtros *hi pass* para eliminar frecuencias propias de su funcionamiento, pero no de su

sonido.

Ruidos

Se empleó un *layer* de la voz original octavado hacia arriba, el cual entra y sale por distintos momentos en la mezcla. Así mismo, se incluyeron un canal de guitarras completamente procesado, en el que se alteró el Pitch, los parámetros de frecuencia de un *delay* granular y la señal mojada de una reverberación de iglesia.

Percusiones reales

Representaron un reto de grabación por sus características sonoras (poco volumen, alto rango dinámico) y así mismo requirieron de una cadena de procesos que permitieran incluirlos dentro de la mezcla. Fueron usados compresores para modular levemente su fuerte ataque, así como reductores de ruido y ecualizadores para buscar su ubicación espectral junto con las demás percusiones.

Voces

Todas las voces fueron procesadas para eliminar el efecto de proximidad propio de su grabación. Corregido este problema se procedió a la aplicación de compresores de suave respuesta. La voz principal fue ecualizada agregando ganancia desde 1k y fue agregado un efecto de *flanger* con poca velocidad de oscilación. El doblaje de la voz principal fue ecualizado de la misma manera, pero el efecto agregado fue una distorsión digital con un alto feedback. El doblaje del bajo fue ecualizado en la zona de medios bajos para diferenciarlo del bajo eléctrico. La cuarta voz procesada fue incluida en un plano menor, como complemento sonoro.

6.6. *Pieles Verdes*

6.6.1. Introducción

Compuesta en 2010, *Pieles Verdes* es una canción que gira en torno a distintas imágenes de la masacre de My Lai perpetrada en 1968 por el ejército norteamericano durante la guerra de Vietnam.

Se vale de una instrumentación acústica con sonidos de la tradición árabe y latinoamericana, pero tiene también un fuerte componente de ruidos electrónicos. El concepto general de la composición alude no tanto a la variación armónica o melódica, que es en general bastante limitada durante la canción, sino a la estructuración formal de la pieza de acuerdo a la entrada y salida de los distintos planos sonoros que la componen. De esta manera la canción juega con la idea de la modulación de ambientes sonoros densos y ricos en detalles, que pretenden invocar un estado de atención y contemplación sonora.

6.6.2. Aspectos compositivos

Intro

A: estrofa 1

A: estrofa 2

B

A: estrofa 3

A': Coda

Introducción

De los compases 2 al 13 se muestra lo que será la figuración principal de la canción, alrededor de los acordes de Bm y Bbmaj7, así como los principales elementos del esquema de percusiones del tema y los ambientes electrónicos.

Estrofas 1 y 2

Muestra el material melódico de la canción sin variación melódica o armónica alguna entre la estrofa 1 y la 2. Están separadas por un pequeño interludio de 4 compases con la misma secuencia armónica.

Parte B

Un pequeño interludio de 4 compases en 7/8 de la guitarra contra 4/4 de la percusión digital lleva a la parte B, donde el Bbmaj7 de la armonía es reemplazado por un acorde de C9. Las capas de ruidos digitales van dejando progresivamente el conjunto instrumental.

Estrofa 3

La tercera estrofa vuelve a la armonía normal de la canción. Esta vez, sin embargo, es interpretada completamente en guitarra y voz, generando un contraste importante con la textura de las otras estrofas del tema. Queda en ese punto desnuda de cualquier otro elemento, remitiendo a su versión original de cantautor.

Coda

Al final una sección de 30 compases sobre la misma armonía combina recitado el texto de la parte C, mientras mantiene estáticos los distintos *layers* de ruido.

6.6.3. Ficha técnica

Letra y música: Andrés Gualdrón

Producción y arreglos: Andrés Gualdrón

Guitarras: Andrés Gualdrón

Voz: Andrés Gualdrón

Percusiones: Oscar Mora

Teclados y programaciones: Andrés Gualdrón

Bajo: Daniel Montoya

Mezcla: Andrés Gualdrón

Masterización: Jorge Humberto Pinilla

6.6.4. Mezcla

El tema está constituido por 20 canales que se distribuyen de la siguiente forma:

- *Reason: 9*
- *Bajo: 1*

- *Guitarras: 2*
- *Voces: 2*
- *Percusiones: 6*

Reason

Los canales de Reason proveen la mayor parte de los ruidos digitales de la canción. En él se encuentran a) un órgano conectado a una distorsión digital, con una automatización que varía el cuerpo de la misma, b) un sintetizador granular que simula un gesto de caída, c) un sintetizador granular que simula un gesto de explosión, c) un sintetizador granular que simula un platillo (*crash*), d) un sintetizador granular que simula un ambiente similar a una respiración con una automatización que lo ecualiza de tres formas distintas para generarle tres alturas diferenciables, e) una batería con bancos del programa y f) un *tom*.

Ninguno de los instrumentos es tratado con un efecto posterior en la mezcla. Sin embargo, todos los sonidos de la batería son relegados a un segundo plano puesto que son replicados por sonidos de percusión reales.

Se busca una distribución amplia de todos estos elementos en la estereofonía para mejorar la sensación espacial de los ambientes. El órgano distorsionado fluctúa a lo largo de la canción entre L y R.

Bajo

Se empleó un ecualizador para eliminar graves innecesarios alrededor de los 60-70hz y un efecto de Chorus.

Guitarras

La guitarra 1, grabada por línea, incluye una cadena de compresiones que disparan algunas frecuencias sobre el rango de los 10khz y así mismo algunos *delays*. Esto acentúa el sonido metálico de las cuerdas y vuelve artificial el instrumento (lo cual se busca intencionalmente). La segunda guitarra, grabada por micrófono, tiene una cadena de compresiones, saturaciones y *delays* que realzan el cuerpo del instrumento en las frecuencias medias y le otorgan un sonido natural, en contraste con el sonido logrado con la guitarra de línea.

Voz

Para las voces se practicó la técnica del *overdub*, grabando dos tomas distintas de la misma voz al unísono. Para la primera toma se emplearon dos *presets* que cuadriplicaron la señal original y las desfasaron entre sí, se empleó un *delay*, se usó una compresión leve en las tres y se le agregó un *gain* alrededor de los 5khz. El resultado es una línea melódica con una fuerte presencia pop. La segunda toma del *overdub* se dejó sin ningún efecto, aunque resulta perceptible y efectiva aún al ser mezclada con la primera.

Percusiones

Para esta canción se emplearon distintas percusiones de distintas tradiciones musicales e incluso objetos cotidianos: cajones peruanos, *djembes*, guaches, *riqs* y la base metálica de un teclado percutida con un esfero. Se buscó la mejor ecualización posible para cada caso indagando en las propiedades sonoras de cada instrumento y dándole algo de ganancia en las frecuencias que le son más propias.

El cajón fue microfoneado desde dos ángulos: por atrás para capturar los bajos y por delante para capturar el ataque. Al frente se le agregó un EQ sobre los 12khz y un *preset* de reverberación para redoblante. Al canal del bajo del cajón se le agregó un *gain* en el EQ sobre los 110k y un *low cut*. Así mismo, se empleó para él una compresión básica de bombo que enfatiza su ataque.

El djembe fue también microfoneado desde dos ángulos: frontal (cuero) y trasero (bajo). La parte del cuero tiene un *low cut* alrededor de los 60hz y un *high cut* alrededor de los 10khz. Hay un incremento en la ganancia alrededor de los 500hz. Se empleó en él un *delay* para acentuar el *groove* de la canción. Por la parte del bajo, se le dio ganancia alrededor de los 70k y se empleó para él también un *delay*.

El guache, la base de teclado y el *riq* no están alterados por ningún proceso. Al primero se le ubicó completamente a la izquierda para diferenciarlo del *hi hat* digital que se encuentra en una frecuencia y con una rítmica similar a la derecha.

6.7. Mazandarán

6.7.1. Introducción

Mazandarán es la única composición para guitarra y voz del disco. La letra emplea distintas imágenes que aluden al viaje de un personaje a una tierra lejana, lo cual constituye también una metáfora sobre la transformación personal.

Musicalmente, en contraste con temas del disco como *Downtown*, presenta una variación constante de sus áreas tonales y sus métricas, lo que la acerca armónicamente al bossa-nova, el jazz y el rock en español de músicos como Charly García y Luis Alberto Spinetta. Pertenece también, por este cambio incesante de recursos, a una estética más *progresiva* de composición.

La canción, y el coro en particular, fluctúan constantemente entre los modos mayor y menor de la tonalidad de A, empleando mixturas de ambas todo el tiempo. Así mismo no se establece en ninguna métrica específica, empleando agrupaciones irregulares como $7/8$ y $5/8$ y métricas ternarias como $6/8$.

6.7.2. Aspectos compositivos

- *Intro*
- *A Primera Estrofa*
- *B Coro*
- *A Segunda Estrofa*
- *B Coro*
- *C Puente*
- *B Coro doble*
- *C Puente doble (Coda).*

Introducción

La canción abre con una introducción que plantea la métrica de $5/8$ y hace un pedal durante 8 compases sobre el acorde $Fmaj7$. Introduce la figuración que será característica del resto de la canción al mantener un motorritmo de corcheas constante.

Primera Estrofa

La primera estrofa consta de 16 compases divididos en dos agrupaciones de 8 compases idénticos en melodía, armonía y ritmo. Introduce un elemento sorpresa pues emplea de manera abrupta un La mayor en vez del Fa que venía presentando. Esta tonalidad, al encontrarse a una distancia de tercera mayor de la primera, sugiere, mediante la lógica de las medianas cromáticas, un cambio modal en la canción. Así mismo, la estrofa presenta una amalgama constante que, salvo por los dos últimos compases de cada conjunto de 8, intercala permanentemente la métrica de 5/8 con la de 6/8.

Coro

El coro se repite dos veces, variando su armonía en los dos últimos compases de la segunda repetición. Se establece más regularmente en la métrica de 5/8 aunque introduce un compás de 7/8 para ayudar a articular el final de las dos frases melódicas. Presenta el mismo movimiento armónico que la introducción pero en un lapso más abreviado: hace dos compases en Fmaj7 y luego 2 en Amaj7. Tras este movimiento de tercera mayor, el bajo vuelve a saltar una tercera menor, yendo de Amaj7 a Cmaj7. De esta manera el coro establece la ambigüedad modal característica de la canción, que se ve reforzado por el hecho de que presenta en su melodía inicialmente un arpeggio de La mayor para luego insistir sobre la nota Do natural, tercera de la paralela menor de La. Así, tanto en el coro como en la canción en general, resulta imposible determinar si en conjunto la música se encuentra en La mayor o menor.

Segunda estrofa y segundo coro

Son idénticos a la primera estrofa y al primer coro, salvo por la letra.

Parte C (Puente)

Esta parte establece directamente un pedal sobre tónica. Sus giros melódicos se encuentran en la armadura de La menor y nuevamente introduce otro cambio métrico, esta vez a 7/8. La sección es simétrica puesto que repite sin variación una estructura de 16 compases.

Coro doble y puente doble

Para finalizar, la canción presenta dos veces el coro y dos veces el puente, este último en disminuyendo. No varía la letra ni ningún parámetro musical en este final con respecto a sus apariciones originales.

6.7.3. Ficha técnica

Letra y música: Andrés Gualdrón

Producción y arreglos: Andrés Gualdrón

Guitarra: Andrés Gualdrón

Voz: Andrés Gualdrón

Mezcla: Jorge Humberto Pinilla

Masterización: Jorge Humberto Pinilla

6.7.4. Mezcla

Listado de canales

- Guitarra acústica con doblaje
- Voz

Guitarras

Se usó un compresor de respuesta suave con el objetivo de comprimir golpes importantes de la guitarra, pero manteniendo su intención original. Así mismo, se empleó una ecualización del espectro bajo (100-300hz) con el fin de evitar exceso de resonancias propias del instrumento y el lugar de la grabación. Esto además, le otorgó un carácter *lo-fi* y crudo a la impresión sonora del tema.

El *track* original de guitarra fue duplicado, y uno de los canales retrasado 35 ms con el fin de ampliar el uso del espacio estéreo.

Voces

La voz se trabajó ampliamente. Fueron usadas varias cadenas de *de-esser* con el fin de reducir en alguna medida la sibilancia original, se aplicaron ecualizaciones en el rango comprendido entre 100 y 400hz para que eliminaran el efecto de proximidad propio de la grabación y evitaran el enmascaramiento con ciertos pasajes de la guitarra acústica.

6.8. *Niño Zombie*

6.8.1. Introducción

Niño Zombie fue escrita en 2010 y es la canción más tradicionalmente *pop* del disco. Aunque melódica y armónicamente genera un ambiente emotivo y de conexión afectiva con el escucha, su letra por el contrario aborda imágenes oscuras y violentas, con temáticas cercanas a la estética *goth*. De esta manera puede entreverse en la canción un tipo de dramatismo más cinematográfico que romántico.

Su arreglo mantiene una textura no muy densa que sin embargo encuentra algunos otros referentes: a) se emplea un *sample* corto de una obra coral del compositor estonio Arvo Pärt y b) se utiliza una grabación de campo de algunos niños de la India interpretando una canción.

6.8.2. Aspectos compositivos

Intro

A: Estrofa

A: Estrofa

Interludio de *samples*

B: Coro

B: Coro

Coda

Introducción

La canción se encuentra en Eb y establece su tonalidad de entrada al repetir el acorde de tónica 4 veces con la figuración de guitarra característica del tema.

Estrofas 1 y 2

La canción repite una misma estrofa con el mismo material melódico y armónico pero con diferente letra. Transita por los grados de I, vi y V. Emplea un armonio sometido a diferentes procesos digitales. Este va desarrollando una melodía paralela a lo largo de la canción que crece en complejidad durante el transcurso del tema.

Interludio

Entre la estrofa 2 y el coro se presenta el *sample* mencionado de los niños hindúes.

Coro

El coro está constituido a partir de una sección A y una sección B. La sección A presenta una novedad dentro del recorrido tonal de la canción pues introduce un acorde de V_2/V_i (Eb/Db) que conduce a la sección B, sobre la relativa menor (Cm). La canción alcanza su clima dramático en este punto puesto que hace un giro melódico que insiste sobre un salto de 6ta menor sobre los grados V y III del acorde de Cm.

Las dos partes de la sección se repiten, acompañadas del *sample* coral de la obra de Pärt. Así mismo la contramelodía del armonio, el contrapunto y las nuevas subdivisiones rítmicas que plantea la segunda guitarra ayudan a orquestar el clímax dramático del tema.

Coda

La coda mantiene el clímax de las dos guitarras hasta que lentamente se deshace el pulso general de la canción en todos los instrumentos.

6.8.3. Ficha técnica

Letra y Música: Andrés Gualdrón

Producción y Arreglos: Andrés Gualdrón

Guitarra: Andrés Gualdrón

Voz: Andrés Gualdrón

Teclados y programaciones: Andrés Gualdrón

Armonio: Andrés Gualdrón

Bajo: Daniel Montoya

Mezcla: Andrés Gualdrón

Masterización: Jorge Humberto Pinilla

6.8.4. Mezcla

La canción consta de 17 canales, distribuidos de la siguiente manera:

- *Reason (1)*

- *Guitarras (6)*
- *Voz (2)*
- *Percusiones (4)*
- *Armonio (1)*
- *Bajo (1)*
- *Samples (2)*

Reason

El canal de *Reason* contiene un sintetizador que genera el sonido simple de una onda cuadrada. Esta es procesada a través de una reverberación, un *delay* y un *flanger*, lo que genera un sonido cristalino y sin pulso. Se emplea solo en los coros de la canción.

Guitarras

Se emplea la técnica del *overdub* de guitarras capturando la misma línea melódica en dos tomas diferentes. Cada una de estas es grabada a través de un micrófono y a través de una línea. En la sección del coro entran también dos nuevos canales de guitarras (capturando por línea y micrófono la misma toma) que introducen una nueva contramelodía.

La guitarra de línea de la primera toma contiene un efecto de *preset* para guitarras acústicas, que resalta sus frecuencias en el rango medio entre 100hz y 1khz y particularmente en 150hz. Este efecto le permite mayor regularidad dinámica y le da una presencia importante dentro de la mezcla.

La guitarra por micrófono de la segunda toma fue alterada con un *preset* para guitarra electroacústica limpia. Este añade un leve *delay* a la toma y da fuerza a las frecuencias medias del espectro, brindándole una sonoridad cercana a la del amplificador. Las demás guitarras permanecen sin alteración. El mismo efecto se usa en la guitarra de micrófono de la tercera toma adicional para el coro.

Voces

Las voces también se grabaron en *overdub*. Uno de los canales permanece limpio, mientras que el otro tiene un efecto que dobla la señal, más un *low cut* en 70k y una distribución de *delays* por el rango estereofónico.

Percusiones

Como observamos en la sección que describe los instrumentos, el riq es un instrumento similar a la pandereta que puede ser percutido en la zona de sus platillos (o cascabeles) y en la zona del parche. En este caso se emplearon ambos sonidos. En la zona del parche fue dejado libre de procesos y en la zona de los cascabeles fue alterado mediante un *chorus* y una reverberación que le permitió mayor presencia y que aportó a la generación de una sensación de mayor espacio en la mezcla. De la misma forma se empleó el cajón peruano (microfoneado exclusivamente por detrás) a manera de bombo. Esta señal fue doblada para mayor ganancia. A uno de los dos canales se le agregó un *delay* de filtro que enfatizó la zona media del *sample* para las repeticiones.

6.9. *Café Café*

6.9.1. Introducción

La canción fue escrita en 2009 y surge de un proceso diferente al habitual (que generalmente consiste en pensar la música para guitarra y voz). En este proceso compositivo se planteó inicialmente el gesto melódico del primer teclado y una base rítmica que permitió la aparición de la melodía en un momento posterior. Este método hizo que la canción permaneciera mayormente sobre un pedal armónico constante y tuviera una melodía pentatónica esquemática y repetitiva, sin mayores desarrollos.

La letra en general está hecha a manera de juego, contiene imágenes absurdas e introduce pequeñas historias que no encuentran conexión unas con otras. La naturaleza melódica y sin embargo electrónica (con referencias a géneros de baile) recuerda a la estética que en los 90 planteara Björk en discos como *Post* y *Homogenic*. Es importante también el trabajo alrededor de la fragmentación y reedición de algunas tomas de voz, el cual es una constante general del disco.

6.9.2. Aspectos compositivos

Intro

A: Estrofa 1

A: Estrofa 2

A: Estrofa 3

Falsa Coda

B: Sección de edición vocal

Puente

A': Solo el estribillo.

Introducción

La canción abre repasando el gesto inicial 4 veces. Éste no expresa la métrica de la canción y genera un desfase rítmico con la voz en la entrada de la letra.

Estrofas

Todas las estrofas están compuestas de una melodía que precede al estribillo “*Sírvale sírvale un*

café café...”. Así pues, cada estrofa tiene una parte A y B. Inicialmente esta estructura binaria se repite 3 veces hasta un interludio de 8 compases donde se introducen los primeros desarrollos rítmicos en las secuencias electrónicas.

Con la llegada de la tercera estructura binaria aparece el bajo. En la cuarta, el ritmo se va a la mitad de la subdivisión, y en el estribillo pierde del todo las secuencias electrónicas. Posteriormente la canción se va a una falsa coda de 16 compases donde se va incrementando progresivamente la textura, antes de pasar a la parte C.

Parte C

La parte C se plantea como un juego rítmico alrededor de la edición de pequeños fragmentos de la voz que generan palabras inexistentes al juntar sílabas reconocibles. Esta sección está construida alrededor de la repetición de un *loop* multimétrico: 12 compases en $\frac{3}{4}$, 3 en $\frac{4}{4}$ y uno en $\frac{3}{4}$ (aunque la segunda repetición incluye una ampliación de 6 compases en esta sección de $\frac{4}{4}$). Se generan así una serie de desplazamientos rítmicos sobre el ritmo constante de $\frac{4}{4}$, métrica que acaba imponiéndose en la sección con el aumento progresivo del *delay* sobre la edición principal de las voces.

Estribillo final

Aparece luego una sección de 8 compases (más uno extra de silencio) que enlaza con el último estribillo y en el que se muestra también un juego multimétrico entre las agrupaciones de $\frac{5}{8}$ que genera el sintetizador y el $\frac{4}{4}$ de la percusión.

Finalmente, aparece el estribillo completo (es decir, solo la parte B de la estructura binaria de las estrofas), más los dos primeros compases de la melodía de la canción. Este cierre permite completar la idea de un todo formal en la canción.

6.9.3. Ficha técnica

Letra y música: Andrés Gualdrón

Producción y arreglos: Andrés Gualdrón

Voz: Andrés Gualdrón

Teclados y programaciones: Andrés Gualdrón

Bajo: Daniel Montoya

Mezcla: Andrés Gualdrón

Masterización: Jorge Humberto Pinilla

6.9.4. Mezcla

La canción cuenta con 8 canales, distribuidos de la siguiente manera:

- Reason: 3
- Voz: 4
- Bajo: 1

Reason

El primer canal está destinado a las percusiones electrónicas del tema. Todos los sonidos empleados en este kit de percusión pasan por un efecto de *flanger* y por una compresión que permite la homogenización tanto de timbre como de volumen de cada uno.

El segundo canal de Reason está destinado al sintetizador que hace el gesto melódico inicial de la canción. Éste está procesado por efectos de saturación y *delays*.

El tercer canal corresponde a un sintetizador que genera un sonido primitivo de 8 bits. Éste es a su vez afectado mediante *delays* (cuya señal mojada está automatizada en distintos momentos de la canción) y un efecto de saturación cuya frecuencia está también regulada, haciendo por momento las veces de *hi-pass*.

Voces

Para las voces se practicó la técnica del *overdubbing*. El primer canal está afectado mediante una cadena de compresiones que también duplica la señal y le da ganancia en las frecuencias medias. Tiene también un efecto de reverberación que le añade presencia en el rango estéreo. La segunda voz es natural.

Para la primera presentación de la melodía se usó un *preset* de radio para la voz que limpia del todo las frecuencias bajas de la toma y la ajusta al rango medio de las frecuencias. Así mismo, se usa un canal con una toma de la voz alterada por un *pitch shift* de octava ascendente.

Bajo

El bajo de la canción fue procesado a través de un *chorus* y tiene un EQ que elimina las frecuencias alrededor de 60 y 70hz.

7. PROCESAMIENTO GENERAL DEL DISCO

La finalización de este disco contó con un procesamiento general que tuvo como objetivo emparejar el balance sonoro entre sus distintos temas. Se aclara de antemano que no constituye un proceso de *mastering* real. Sin embargo, fue de gran utilidad para colorear de manera similar las mezclas que fueron realizadas por distintas personas, en distintas salas y con condiciones técnicas diferentes.

Para este propósito se usaron compresores digitales multibanda que permitieron regular componentes altas del espectro de frecuencias, los cuales podrían llegar a ser molestas para el oyente. En algunos casos se aplicó compresión a la zona de graves 100hz a 50hz. Así mismo, se usó un procesamiento general para limitar picos específicos en las mezclas, lo que permitió incrementar en promedio 3db el volumen general.

8. CONCLUSIONES

Este apartado pretende resumir aquellos aspectos que:

- a) Relacionan la música presentada en este trabajo con aquella presentada en el marco referencial.
- b) Tras el análisis de los temas del disco, dan cuenta de las características particulares de la música y el lenguaje compositivo que es empleado.
- c) Tras la experiencia de composición y producción del disco sirven como una guía para reemprender proyectos de grabación en el futuro.

8.1. La relación de la música del disco con los estilos presentados en el marco referencial

Los distintos géneros presentados en el marco referencial, que incluyen influencias tanto de la música popular como de la música académica del siglo XX, fueron elegidos puesto que estuvieron presentes durante la formación musical del autor de este trabajo y sirvieron como base e inspiración para la creación y producción de sus temas. Algunos de los aspectos comunes a estas estéticas que el autor intenta asumir en su trabajo son:

i) *La composición de música popular con un énfasis estilístico puesto tanto en los aspectos musicales como en los aspectos líricos*

La música presentada en este trabajo se relaciona con una estética tan heterogénea como la del folk (que ha pasado por cientos de corrientes y que de por sí cuenta con muchísimas definiciones) sobre todo por el énfasis puesto en las líricas y en la búsqueda de una identidad en el lenguaje y los textos. La música del disco, en la vena de autores como Dylan, Luis Alberto Spinetta o Beck, intenta hacer un uso no convencional y poético del idioma, abierto a la aparición de manifestaciones lingüísticas inconscientes, donde la linealidad narrativa está rota y donde el uso de las imágenes y los adjetivos es libre y abierto a distintas interpretaciones.

ii) *La relación con el azar, el inconsciente y la búsqueda de formas de pensamiento distintas a la de la razón*

Al analizar las estéticas expresionistas y su relación con el inconsciente, la búsqueda de la Escuela de New York por alejarse de los paradigmas formalistas de la tradición musical europea o la poesía de compositores como Bob Dylan o Bon Iver, encontramos en común la necesidad de tomar ciertas decisiones musicales basadas en métodos intuitivos y no racionales de composición. En la música del disco, ello se refleja en la naturaleza azarosa de los textos y en los arreglos de las canciones como concreciones de impulsos primarios (por ejemplo, la introducción y salida de *Carcaj de Flechas Blancas*, el empleo del *sample* del sistema digestivo en *Nodo*, la coda de *Mantarraya* o la letra de *Fashion Week*, entre otros). La composición misma de los temas intenta expresar un flujo de pensamiento constante y sin mediación, hecho que resulta cada vez menos hermético y cada vez más común en la música popular alternativa.

iii) *La búsqueda por encontrar nuevos recursos sonoros*

Los compositores expresionistas (a través de sus disonancias y su música asistemática), los de la Escuela de New York (a través de sus ejercicios de reinterpretación de la naturaleza del sonido) y los concretos (a través del empleo de sonidos hallados en la vida diaria), intentaron expandir las cualidades compositivas y, particularmente, las cualidades tímbricas de la música. En la vena de estas investigaciones, compositores populares y cantautores que van desde Lou Reed hasta Bon Iver han intentado seguir un camino similar dentro del contexto de la música popular y más específicamente desde el contexto de la canción. En este trabajo se buscó seguir por una ruta conceptual similar.

8.2. Características distintivas del lenguaje musical del disco

A pesar de presentar una selección relativamente heterogénea (que serpentea entre un sonido completamente electrónico y un sonido completamente acústico), vemos que el trabajo presenta algunas reiteraciones estilísticas que le otorgan una identidad:

i) *Empleo de pedales armónicos*

En contraposición con el lenguaje tradicional del pop, en el que el discurso musical está soportado por un recorrido armónico que atraviesa distintos grados tonales y en ocasiones presenta elaboraciones diatónicas importantes en los bajos, en varios de los temas de este álbum (entre ellos *Mantarraya*, *Café Café*, *Downtown* o *Pieles Verdes*) existe muy poca o nula variación armónica.

Los temas, por el contrario, buscan establecer un bajo constante e intentan generar una sensación de estatismo y una economía de recursos armónicos que, sin embargo, en el momento de ser rota genera picos dramáticos particularmente altos. Esta elección estilística tiene que ver con la búsqueda de un aplanamiento afectivo y de una suerte de aridez en la música que, sin embargo, permite dar paso al flujo de consciencia que expresan las letras. La ausencia de armonía va en la misma línea que llevó al autor a prescindir de la melodía en varios temas, prefiriendo recitar o cantar como un rap los textos.

ii) *Experimentaciones rítmicas*

Ningún tema del disco, salvo *Niño Zombie*, permanece de inicio a fin en una sola métrica. La aridez melódica y armónica que plantean varios de los temas se contraponen a un interés particular del autor por generar experimentos alrededor de lo rítmico, que se expresan de dos maneras distintas:

a) *Superposiciones métricas*: en temas como *Carcaj de Flechas Blancas*, *Café Café*, *Nodo* o *Pieles Verdes* existe en mayor o menor medida el interés por generar un entramado rítmico en el que las distintas partes mantienen simultáneamente distintas agrupaciones métricas. La generación de nuevos e interesantes *grooves* a partir de esta técnica es también una herencia del interés del compositor por la música de la escuela minimalista y en particular, de la de Steve Reich.

b) *Uso de multimetrías*: en prácticamente todos los temas, pero en particular en *Mazandarán*, *Fashion Week*, *Carcaj de Flechas Blancas* y *Downtown*, se rompe la regularidad métrica constantemente y se insertan métricas distintas, generalmente irregulares (7/8 o 5/8) en lugares sorpresivos. Este hecho se debe en parte a la estructura irregular de los textos, que no son reacomodados al molde que plantean las métricas sino que las atraviesan y acaban por definir el planteamiento rítmico de los temas.

iii) *Apertura de la forma*

En temas como *Carcaj de Flechas Blancas*, *Mantarraya* o *Café Café* se percibe una necesidad por abrir las formas musicales, alargando las introducciones, rompiendo la simetría de las estrofas o generando interludios y codas más desarrolladas de las habituales. Estos espacios generalmente permiten poner en juego diferentes experimentos musicales que serían difíciles de lograr en un esquema formal de pop tradicional.

iv) *Indagaciones y experimentaciones tímbricas*

Existe en esta música la necesidad de incorporar en los arreglos experimentaciones tímbricas de todo tipo. Desde el empleo de *samples* de procedencias heterogéneas (la naturaleza, el cuerpo, la ciudad, la tecnología) hasta el procesamiento digital de masas de sonido que terminan resultando irreconocibles, el disco manifiesta una preocupación por este aspecto musical, tan relevante para su desarrollo como las búsquedas líricas y rítmicas.

8.3. Conclusiones sobre la experiencia de grabar un álbum

a) Tras terminar el disco y analizar algunos de sus aciertos y de sus errores, se concluye que a la hora de grabar lo más importante es encontrar una buena captura que funcione por sí misma y que no requiera de mayores ayudas adicionales. Una mala toma difícilmente podrá ser arreglada mediante procesos externos.

b) Al tratarse de un disco de autor, es muy posible que la actividad musical pueda resultar reclusiva y centrada en el yo. Por tanto, es de vital importancia escuchar los consejos y las perspectivas de músicos de procedencias diversas, así como recibir su ayuda en cuanto a la interpretación. La interacción con otros músicos es uno de los aspectos más enriquecedores de la labor de grabación y de la labor musical en general.

c) La labor del ingeniero de mezcla es casi más importante que la de cualquier otra persona que participe en el disco. La comunicación con el mismo debe ser tan fluida como sea posible. En términos generales, ha de crearse una comunión creativa y conceptual con todo el equipo de trabajo, que permita la creación de un ambiente idóneo para la creatividad y la experimentación.

d) La producción de música debe ser una labor constante y persistente. Generalmente el primer intento de un músico no es el mejor; sólo a través del trabajo continuado pueden irse mejorando las ideas y generándose los saberes que la experiencia permite.

9. BIBLIOGRAFÍA

- Alan Lessem “Schoenberg and the crisis of expressionism”, *Music and Letters*, vol. 55, Oct 1974.
- Johnson – Mattis, 2007, Grove Music Online [http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo].
- Michael Nyman, *Experimental Music: Cage and Beyond*, Cambridge University Press; 2 edition (August 28, 1999).
- Alex Ross, *The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century*, Farrar, Straus and Giroux; First Edition edition (October 16, 2007).
- Olga Sánchez Kisielewska, “Prélude à l’après-midi d’un faune: el despertar de la música moderna”, en *Sulponticello*, 2009 [<http://www.sulponticello.com/?p=1111>].
- Kim Ruehl, “The history of American folk Music”, en *About.com*, 2010. [http://folkmusic.about.com/od/historyoffolk/a/folk_History.htm]
- William Duckworth, *Talking Music: Conversations With John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson, And 5 Generations Of American Experimental Composers*, Da Capo Press; (May 7, 1999)

10. DISCOGRAFÍA

- Referencias discográficas adicionales:
- Bob Dylan. 1964. *The times they are-a-changing*. LP. USA: Columbia.
- Juana Molina. 2008. *Un día*. CD. USA: Domino.
- Café Tacuba. 1999. *Revés/Yo soy*. CD. México: Warner Bros / Wea.
- Boards of Canada. 2002. *Geogaddi*. CD. Europe: Warp Records.
- Velandia y la tигра. 2007. *Once Rasqas*. CD. Colombia: Cinechichera Reproducciones.
- Four Tet. 2003. *Rounds*. CD. USA: Domino.
- Björk. 1997. *Homogenic*. CD. Europe: One little Indian.
- Oval. 1995. *94 Diskont*. CD. Europe: Mille Plateaux.
- Luis Alberto Spinetta. 1991. *Pelusion of Milk*. CD. Argentina: EMI Argentina.
- The Books. 2003. *The Lemon of Pink*. CD. USA: Tomlab.
- Mahogany. 2001. *The Dream of a modern day*. CD. USA: Darla Records.
- Explosions in the Sky. 2003. *The earth is not a cold dead place*. CD. USA: Temporary Residence Limited
- Matmos. 1998. *Quasi-objects*. CD. USA: Vague Terrain.

- Maurizio Pollini. 1990. *Schoenberg: The Piano Music*. CD. USA: Deutsche Gramophone
- Maelstrom Percussion Ensemble conducted by Jan Williams. 2007. *John Cage: Imaginary Landscapes*. CD: Hat Art.
- Steffen Schleiermacher. 1995. *The New York School 2*. CD. USA: Hat Art
- Pierre Schaeffer. 2002. *L'œuvre Musical*. CD. France: INA GRM

11. SAMPLES DEL DISCO

- Ciudad de Tottenham en
Downtown: <http://www.freesound.org/samplesViewSingle.php?id=14604>, mp3
- Niños de la india en *Niño Zombie*
: <http://www.freesound.org/samplesViewSingle.php?id=31588>, wav
- Intestinos en *Nodo*: <http://www.freesound.org/samplesViewSingle.php?id=57167> wav

Uso autorizado bajo la licencia Sampling Plus 1.0 de Creative

Commons: <http://creativecommons.org/licenses/sampling+/1.0/>

En niño zombie se usa un fragmento de 5 segundos del *Magnificat* de Arvo Pärt en versión de la Orquesta filarmónica de estonia.

12. IMÁGENES DEL TEXTO

- My bloody valentine: http://ridunkulousexperiences.files.wordpress.com/2010/02/1_cvr-loveless.jpg
- Velvet Underground:
http://3.bp.blogspot.com/_58g2RaPjTjs/TB545OIuJcI/AAAAAAAAAB3c/Bs7z77exDqc/s1600/album-the-velvet-underground-the-velvet-underground-nico1.jpg
- Meridian
Brothers: [http://4.bp.blogspot.com/_j8OvSGmeeqs/S7_kJO9O1bI/AAAAAAAAAPM/ig3_82tmOHE/s1600/\(2006\)+Meridian+Brothers+-+El+Advenimiento+Del+Castillo+Mujer.jpg](http://4.bp.blogspot.com/_j8OvSGmeeqs/S7_kJO9O1bI/AAAAAAAAAPM/ig3_82tmOHE/s1600/(2006)+Meridian+Brothers+-+El+Advenimiento+Del+Castillo+Mujer.jpg)
- The Books: <http://cdn.pitchfork.com/media/855-the-lemon-of-pink.jpg>
- Beck: <http://www.tomamusica.com/caratulas/B/Beck-Odelay-Delantera.jpg>
- Djembe: <http://musiclabgranada.files.wordpress.com/2009/12/djembe.jpg>
- Krakebs: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c5/Qaraqib.jpg/800px-Qaraqib.jpg>
- Req: <http://www.maqamworld.com/images/instr/riq.jpg>