***Análisis Compositivo II.***

***Prof. Federico Sammartino.***

***Entrega n° 1 del Parcial.***

***Integrantes: Leonardo Besso Pianetto. Luz Pérez.***

***TEXTO***

**¿Cómo te encuentro en esta holográmica realidad?, desterrados de los ritos cotidianos, desgarrando nuestra animalidad social, hoy, ¿qué es lo que nos hace humanos?.**

**Vení a mi casa, te enlazo a mi 2D, te abro a mi mundo por esta ventana, acompañame, vamos a recorrernos y a limpiar lo que ya no hace falta.**

**Nos alcanzaron los tiempos, no hay mas donde correr, me entrego a lo indecible, imprescindible y ¿probamos trascender lo tangible?**

**Pues hoy, los sentidos en estos encuentros sin piel y buceamos nuestras sombras para abrazar lo que es.**

**En este hábitat de dimensiones borradas, los cuerpos planos pierden sus miradas y solo las voces amadas nos rescatan del encierro, sabiéndonos ciertos… durar no es estar despiertos…**

**¿Seguir la búsqueda o darse por muerto?**

Para empezar a poner en palabras nuestra bitácora creativa/analítica, queremos partir de algunas preguntas que nos permitieron reflexionar sobre el estado actual de nuestro hip hop en diálogo con los textos y autores de la Unidad I:

*¿Cómo funciona esta música?*

*¿Hemos logrado llegar, en esta etapa, a una escucha analítica capaz diseccionar las partes y al mismo tiempo establecer relaciones a una escala más amplia entre estas y el todo?*

*¿Hemos alcanzado una racionalización sobre lo que estamos haciendo que suceda en nuestra composición?*

*¿Nos podremos servir del análisis para sustentar nuestras intenciones creativas?*

*¿Nos podemos servir de conceptos, técnicas y procedimientos analíticos “tradicionales” para analizar este hip hop?*

*¿Qué descubrimientos podemos hacer a través de este proceso sincrónico de creación/análisis?*

*¿Nuestras intenciones creativas se han visto concretadas luego en el resultado sonoro, es decir, hemos logrado coherencia entre nuestras “impulsos creativos” y nuestra escucha y comprensión técnica/ analítica?*

*¿Nos sirven las reflexiones analíticas a las que arribamos para abordar caminos desconocidos que cambien nuestra perspectiva de escucha y enriquezcan nuestro proceso creativo y nuestra interpretación en las próximas etapas del trabajo?*

*¿Podremos a partir de las investigaciones analíticas revelar la manera óptima en que este hip hop debe ser escuchado e interpretado?*

Nuestro proceso creativo estuvo atravesado, entre otras cosas, por supuesto, por el distanciamiento social que vivimos. Traemos este comentario, no sólo como algo anecdótico y poético, sino porque nos ha llevado a hacer adaptaciones en nuestra dinámica de trabajo: el año pasado, la creación de nuestro hip hop, tuvo que ver mucho más con una experimentación/improvisación conjunta en ensayos.

Para poder abordar la composición, en este contexto, decidimos trabajar primero la base y luego el texto y rapping, siendo la tercera etapa la de reflexión sobre las formas en que queremos relacionar ambas (rítmica, armónica, textural, tímbrica, poéticamente, etc.).

Esto que compartimos en la primera entrega, se encuentra en este estadío de reflexiones y modificaciones y corresponde a la primera sección de nuestro hip hop (hasta el minuto 1´35”). La base continúa luego sin el rapping, en una sección transitiva a B, y la primera versión de B, que aun no tiene final, es decir, la forma tampoco está acabada, aunque tenemos perspectivas de lo que queremos lograr. En esta bitácora nos detendremos particularmente en la primera sección, que es la más avanzada.

Yendo directamente a compartir nuestro proceso en relación a las preguntas antes planteadas, podemos adelantar en cuanto a cómo funciona nuestro hip hop, que el eje principal sobre el que gira esta música, son las formas en que se interrelacionan base y rappings.

Para dar cuenta de lo antes dicho, vamos a hacer una descripción técnica paso a paso del proceso creativo de la base y del rapping previo a exponer las relaciones y descubrimientos de nuestra escucha analítica:

1-Creamos un ritmo de batería, buscando un groove que nos permitiera improvisar y nos diera una base cíclica sobre la cual hacer el rapping.

2- Buscamos una secuencia de acordes para repetirla a modo de loop, usando un sonido de piano rhodes con un efecto de autopaneo. La resultante fue una progresión de cuatro acordes: B- +7, C#-7, D+5/+7, F+5/+7, que nos pareció con potencial para poder desarrollar el rapping.

3-Con el objetivo de reforzar la base y el groove del ritmo, añadimos un bajo con un sintetizador. En este punto realizamos varias pruebas con el timbre del bajo, utilizando distintos filtros y formas de ondas. Hasta lograr el resultado final, quedaron descartadas varias grabaciones.

4-Pusimos un acorde de E +5/9, con el fin de interrumpir la progresión y lograr un momento de suspensión en 00´56” (luego de 6 repeticiones de la base armónica que dura dos compases) y en 1´36” donde nos sirve inicio de la transición a B.

5-Después grabamos el B que comienza en los 2´21”, en donde se acelera el ritmo armónico, y hay una sonoridad de escala por tonos y acordes por cuartas. También se evidencian los tresillos en la base del piano y los seisillos de la batería.

6-Una vez armada la estructura general de estas secciones, le agregamos una melodía con sintetizador, que le aportó más referencias para seguir la base, y otros sonidos utilizando un generador de ruido pasado por filtros y efectos de delay.

7-En este punto vino el trabajo poético y del rapping, que emergió de una comprensión expresiva de lo que nos evoca sonoramente la base: oscuridad, densidad, introspección, automatismo, suspensión, etc. (todas estas impresiones, son en este caso, perfectamente traducibles en parámetros musicales).

8-Improvisamos con estas impresiones como premisas, sobre la base y así fuimos ajustando texto y rapping, simultáneamente. Es decir, el texto no es previo al rapping, sino que los compusimos en simultáneo.

9-En este proceso de lograr una conjunción pertinente del rapping con la base, realizamos varias pruebas y modificaciones tímbricas (antes incluso de agregar autotune y reverb), rítmicas y de las rimas hasta llegar al resultado de la entrega.

10- Continuando con la experimentación en la voz, luego de grabarla, duplicamos la pista y a una de ellas la pasamos por el autotune, mientras que decidimos dejar la otra sin procesar y así llegamos a este resultado.

Después de todo este trabajo compositivo, vino el análisis, en el que hemos encontrado, entre otras cosas, respuestas posibles a decisiones intuitivas que nos llevaron a elegir ciertas alternativas y descartar otras. Aquí, es donde nos dimos cuenta de que el eje del funcionamiento de esta música gira en torno a las relaciones entre base y rappings: esta relación se desarrolla en aparentes desencuentros que siempre culminan en una sincronía. Los desencuentros radican en que hay una relación rítmica sumamente irregular entre los versos respecto a la secuencia armónica: si bien arrancan prácticamente juntos en 00´22”, el comienzo del rapping es acéfalo, mientras que la secuencia es tética. La primera frase del rapping, termina en el tercer tiempo del último compás de la secuencia, comenzando la siguiente frase ( 00´35”) de forma anacrúsica y terminando en 00´46” yuxtapuesta al inicio de la siguiente, es decir, hasta acá pareciera que el rapping prácticamente ignora el ritmo de la secuencia armónica. Sin embargo, en 00´58”, aparece el quinto acorde (E +5/9), que marca una suspensión en la música, y el rapping también se detiene, en una pregunta del texto. Luego de dos compases, la base armónica vuelve a arrancar (en 1´01”) y de nuevo percibimos esta relación en que la base se mantiene regular, fija, prácticamente invariable (las variaciones en la base son por sumatoria de planos texturales), mientras que el rapping cambiando su naturaleza frase a frase, pareciera contraponerse a la base por su imprevisibilidad. Sin embargo, de nuevo llegan al acorde E +5/9, se suspende la armonía y se suspende el rapping (otra vez en una pregunta del texto en 1´34”).

Es decir, las sincronías se dan en las dos cadencias que articulan microformalmente la primera parte. Lo otro que les dá coherencia como unidad temporal orgánica, es, por supuesto, el pulso que rige todos los planos de la textura. Solo que la relación de la secuencia armónica con el pulso, está gobernada claramente por el metro 4/4 (si bien el acento del tercer tiempo está camuflado por una síncopa), mientras que la relación entre el pulso y el rapping no está tan fuertemente atenida al mismo porque sus síncopas (como podemos escuchar en el comienzo desde 00´22”) y contratiempos (en 00´35”), no sólo “borran” los acentos internos del compás, sino que se extienden de compás a compás, difuminando por momentos la relevancia métrica del 4/4 en el fraseo.

Con lo expuesto hasta aquí, nos aventuramos a afirmar que esta escucha analítica, herramienta esencial de un buen análisis según Roger, Cone y Sammartino realmente está operando en esta composición, no solo en este análisis anacrónico, sino que nos viene rigiendo de forma sincrónica en las decisiones, por ejemplo las que acabamos de exponer respecto al ritmo, es decir al manejo del tiempo y de la organización del mismo, y a sus relaciones duracionales internas (ritmo armónico, longitudes de las frases y el ritmo compuesto –tal como nombra Lester a las duraciones de todas las partes de la textura).

Respecto al objetivo de hacer relaciones a mayor escala, seguiremos aspirando a él en simultáneo a avanzar con la composición.

Otra afirmación que nos animamos a hacer a esta altura es que sí nos está siendo útil valernos de procedimientos analíticos propios de la música tonal para mostrar las conexiones que dan sentido al flujo de esta música. Este es un punto que está problematizado en los textos de Roger, Cone e inclusive Lester en sus comparaciones entre la música tonal y no tonal, pero sobre todo nos detendremos en un punto que nos brinda el texto de Cone, y que nos ha sido útil para ciertas comprensiones analíticas respecto de este hip hop. Cone habla de la importancia del ritmo en el establecimiento de la tonalidad, considerando a la cadencia como el momento de la frase donde coinciden el énfasis rítmico y la función armónica. Dice que si podemos identificar el acento estructural (es decir el punto donde hay un acorde cadencial en una frase), entonces podemos proceder con los conceptos analíticos análogos a los de un análisis tradicional. También afirma que si escuchamos una cadencia, es imposible escuchar la música como totalmente atonal, aún cuando unx no sea capaz de definir la tonalidad en términos convencionales.

Esto se percibe con total claridad en nuestro hip hop: si bien no consideramos que entre en la categoría “tonal funcional”, podemos detectar al Si (que es el primer acorde de la secuencia armónica), como altura focal (término de Lester). Esta focalización en el Si, lo ubica como reposo y tiene que ver con su aparición métrica en el tiempo fuerte junto con que esta tríada menor, si bien tiene una séptima mayor, en este contexto armónico en el que prevalecen las tríadas aumentadas, se torna consonante y estable. En esta polaridad del Si, juegan un papel importante los planos melódicos: por un lado el bajo donde prevalecen notas de las escala de Sim. También el plano melódico del sintetizador que aparece en 00´45” tiene La#, que acentúa esa tendencia hacia el Si, si bien ese La# convive con el La becuadro de la melodía del bajo, esta ambigüedad de la escala está presente también en las tríadas donde aparecen ambos La.

Entonces, esto nos lleva a escuchar los acordes restantes de la secuencia en relación a Si, por lo cual, el F+5/+7, funciona como tensión respecto a este, a modo de dominante, aunque no sea un grado de la escala de Sim, y aunque no contenga su sensible tonal. Es decir, escuchamos a la secuencia armónica como una constante semicadencia (cada dos compases) que queda suspendida sobre una dominante.







En cuanto a la concreción de nuestras intenciones compositivas, luego de detenernos más profundamente en el análisis, creemos que esta va por buen camino, dado que las relaciones que hemos podido establecer hasta aquí, son absolutamente coherentes con las intenciones poético/musicales que motivaron esta composición.

Para concluir, citamos nuevamente un par de las preguntas que nos hicimos al comenzar esta bitácora analítica: *¿Nos sirven las reflexiones analíticas a las que arribamos para abordar caminos desconocidos que cambien nuestra perspectiva de escucha y enriquezcan nuestro proceso creativo y nuestra interpretación en las próximas etapas del trabajo?*

*¿Podremos a partir de estas investigaciones analíticas revelar la manera óptima en que este hip hop debe ser escuchado e interpretado?.* No tenemos una respuesta acabada para estas preguntas, pero podemos decir que en esta etapa del trabajo, el análisis sí nos ha aportado claridad de lo que venimos componiendo y nos ha abierto horizontes de nuevas posibilidades para continuar. También nos ha sumado para reflexionar sobre la interpretación que pudimos lograr para esta entrega, y cómo podríamos hacerla más adecuada para clarificar mejor la forma en que esta música funciona.