

Bitácora de Análisis

Parcial: Entrega Final

“Universo Hambriento (Lo que vos Pensás)”

Integrantes: Jara, Matías

Sabatino, Juan Ignacio

Análisis Compositivo II

Lic. en Composición Musical

Facultad de Artes

U.N.C.

Sección introductoria (0:00 a 0:40)

La sección introductoria al *beat* propiamente dicho, fue pensada en una estética *jazz rock* que se concibe a partir de decisiones sobre los timbres utilizados, el comportamiento rítmico de algunos instrumentos y el repertorio de alturas que se emplea. Comenzando por el análisis de la armonía, podemos decir que el instrumento que más aporta a la definición del campo armónico es el Sintetizador. Como podremos ver en el Gráfico A, los acordes utilizados entre los cc. 1-10 (0:00 - 0:30) responden a dos tétradas sin relación funcional. Posteriormente, el conglomerado armónico por 5tas que se presenta en el c.11, actúa como una armonía de paso hacia el acorde final (0:36). En este pasaje, la sintaxis armónica se caracteriza por utilización casi completa del total cromático (exceptuando al La^b) lo cual imposibilita establecer una relación tonal-funcional entre los acordes o percibir un centro tonal, acometiendo así uno de los objetivos que nos planteamos para esta primera sección.

cc.1-15

Sinte.

Mi7/9 Mib7/#9 Mi7/9 Mib7/#9

Mi7/9 Mib7/#9 Si m 7/11

Gráfico A

Por otro lado, el material armónico que emplea la melodía principal de la sección, a cargo del Órgano (0:00 - 0:24), tiene sus propias particularidades. La misma busca captar el carácter rapsódico propio de muchas melodías de jazz y jazz rock, canalizado a partir del empleo de un material rítmico y armónico muy variado. En cuanto al aspecto fraseológico, esta melodía se organiza en frases de dos compases de 4/4, en coincidencia con el ritmo armónico. La frase 1, coincidente con la armonía de Mi 7/9, se caracteriza por su sonoridad diatónica, derivando su material armónico de una Pentatónica mayor de Mi con el añadido de la cuarta aumentada

(conocida como escala de blues), que le confiere el sonido *jazzero* que buscamos. En el aspecto rítmico, esta frase presenta una subdivisión en tresillos y se articula en dos motivos, el primero de comportamiento anapéstico y el segundo yámbico.

Frase 1

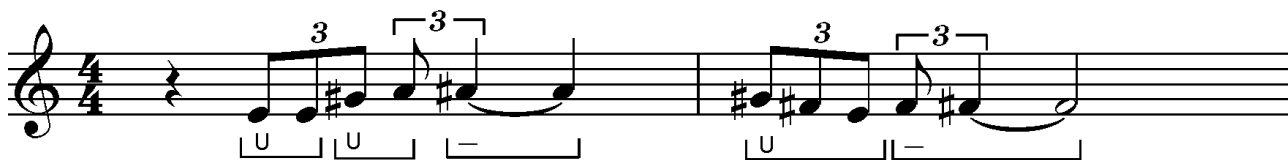


Gráfico B

Por su parte, la Frase 2, emplazada sobre la armonía de Mib 7/#9 representa un fuerte contraste con respecto a su predecesora. Ésta, se compone principalmente de una extensa bajada cromática, de la cual se exceptúan únicamente las notas Mib y Fa# (pertenecientes a la armonía subyacente) al comienzo y al final de la frase, respectivamente. En cuanto a la configuración rítmica, se diferencia de la frase precedente por su subdivisión binaria y una densidad cronométrica mucho mayor, a la vez que puede entenderse en dos motivos, uno de agrupamiento trocaico y otro yámbico, con una parte débil compartida.

Frase 2



Gráfico C

La Frase 3, la primera de las dos restantes, presenta algunas correspondencias con respecto a la Frase 1, sobre todo en lo correspondiente al perfil melódico y el repertorio de alturas del primer motivo; aunque la situación cambia considerablemente en el segundo. El repertorio de alturas presentado por la F1, se amplía incorporando Do^b y Re#, aunque sigue conservando la sonoridad diatónica. Ahora, al abordar la configuración rítmica, notamos que la acentuación se complejiza con respecto a la Frase 1 por el agregado de unas breves anacrusas (recuadradas en el Gráfico D). Por lo tanto, decidimos comprender la agrupación en dos niveles: en el inferior percibimos la presencia de cuatro agrupaciones de pie yámbico, mientras que en el superior, la estructura yámbica se replica en la constitución de dos motivos.

Frase 3



Gráfico D

Para concluir este apartado sobre la melodía, la Frase 4, se plantea, al igual que la Frase 2, como una frase contrastante con la antecedente, sobre todo por el aumento de la densidad cronométrica y un considerable cambio en el repertorio de alturas. En esta frase final, los dos motivos iniciales presentan un perfil ascendente-descendente por grado conjunto, que emplea la escala por Tonos Enteros. Por su parte, el motivo final se diferencia del resto por un abrupto salto descendente de amplio registro. En cuanto a las agrupaciones rítmicas percibimos, en los dos primeros motivos un troqueo y un yambo, cuyas parte débiles son compartidas. En el último motivo, la agrupación es claramente yámbica, donde la acentuación sobre las últimas figuras se ve claramente determinada por el cambio de registro.

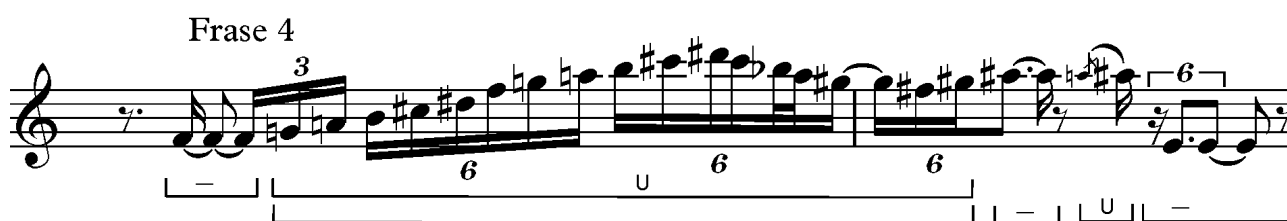


Gráfico E

Dedicándonos ahora a analizar el tratamiento del ritmo, podemos dividir la sección en dos fragmentos: uno comprendido entre los cc. 1-8 (0:00 - 0:24) y otro entre los cc. 9-14 (0:24 - 0:42). En el primero de los fragmentos, podemos decir que la percepción del metro se comprende en torno a un compás de 8/4, determinado por el ritmo armónico y el fraseo que delinea la melodía del Órgano. En cuanto a la determinación del pulso, es notorio que la Guitarra actúa como la referencia más explícita al ejecutar un patrón rítmico en negras similar al acompañamiento básico del jazz.

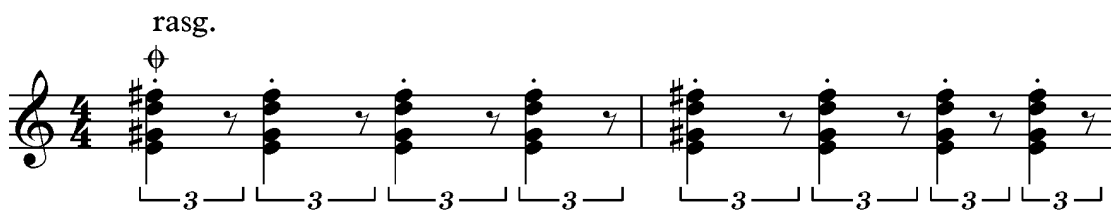


Gráfico F

En el proceso compositivo, luego de conformar esta base, otros elementos fueron añadidos para enriquecer la música a nivel tímbrico a la vez que para generar un impulso rítmico más enfático hacia los cambios de acordes. Uno de estos elementos está constituido por un tubo metálico percutido, sobre el cual se aplicó un filtro de *Reverse* para retrogradar el desarrollo de su envolvente, a la vez que se empleó un *Pitch Shifter* para ir variando su altura a cada una de sus repeticiones. El otro de estos elementos añadidos fue un *glissando* de guitarra, sobre el cual se

aplicó *Chorus* y un *Reverb* muy notorio que destaca por su componente “100% wet” y su extensa fase de *sustain*. A continuación, en el Gráfico G, vemos la integración de estos elementos en el entramado textural.

Frase 1

Órgano

Guitarra acústica

Guitarra gnñissando

Percusión

Sinte.

Frase 2

Org.

Guit. ac.

Guit.

Perc.

Sinte.

Detailed description: The image shows two musical staves, 'Frase 1' and 'Frase 2'. Frase 1 features five staves: Órgano (organ) with a melodic line of eighth notes and triplets; Guitarra acústica (acoustic guitar) with a rhythmic accompaniment of chords and triplets, marked 'rasg.' (riscado); Guitarra gnñissando (glissando guitar) with a single note and a glissando effect; Percusión (percussion) with a single note and a glissando effect; and Sint. (synthesizer) with sustained chords. Frase 2 features five staves: Org. (organ) with a more complex melodic line; Guit. ac. (acoustic guitar) with a rhythmic accompaniment of chords and triplets; Guit. (guitar) with a glissando effect and a triplet; Perc. (percussion) with a single note and a glissando effect; and Sint. (synthesizer) with sustained chords.

Gráfico G

Otros elementos que participarán en conjunción con los antes mencionados en el énfasis acentual sobre el ritmo armónico serán el hi-hat y los clips de audio insertados (risa, alarma, copas

rompiéndose, mugido) que delimitarán cambios en la armonía y en la micro-forma de esta sección introductoria.

Por otra parte, en los cc. 9-14 notamos una considerable aceleración del ritmo armónico, a la vez que desaparece la línea de la guitarra rítmica, perdiéndose esa referencia explícita del pulso. Si bien ingresa la batería, esta se caracteriza por un estilo rapsódico y solista, discurriendo de forma independiente a la estructura métrica delimitada por la armonía. De esta manera, la percepción del *tactus* en este pasaje estará supeditada a la memoria del oyente.

Estrofa (0:40 - 1:35)

Esta nueva sección comienza con una transición, desde la introducción al *beat* propiamente dicho. El inicio de esta transición se dispara con el sonido de vidrio rompiéndose (0:39) que dará pie a una entrada por *fade in* de la Guitarra Eléctrica. Esta línea de guitarra realiza un arpeggio de las armonías de Mi sus2/7 y un Si 9/Re# que provienen de elaboraciones de los acordes iniciales de la introducción. Este patrón arpegiado en tresillos, que se mantendrá durante toda la estrofa, establece una polimetría con respecto al compás de 4/4, donde la corchea de tresillo se constituye en un pulso alternativo al de negra. Cabe destacar que, a su vez, este estrato métrico establecido por la guitarra cambiará constantemente de compás sin seguir un patrón determinado.

Guitarra eléctrica

c.14

Mi sus2/7

Si 9

16

Mi sus 2/7

18

Si 9

estrofa (c.20)

Mi sus 2/7

Si 9

22
Mi sus 2/7

24
Mi sus 2/7

26
Si 9
Mi sus 2/7

Gráfico H

La batería, en esta micro-sección transitiva que transcurre entre el min. 0:40 y el 0:57, irá marcando corcheas en contratiempo golpeando en la campana del *ride*, mientras los *toms* y el redoblante acentuarán eventualmente las corcheas de tresillo, en coincidencia con el pulso marcado por la guitarra. Finalmente, en el min. 0:55, un *fade in* del *hi-hat* marcando corcheas dará inicio a la Estrofa.

Al comienzo de la estrofa, la batería abandonará las corcheas en contratiempo que golpeaba sobre *ride*. En su lugar, la base rítmica básica del *beat* estará compuesta por el bombo sobre el primer tiempo, el *tom* marcando una figura en contratiempo sobre la segunda semi-corchea, el redoblante en la segunda y en la última negra del compás, y el *hi-hat* marcando corcheas constantemente.

hi-hat cerrado

bombo tom redoblante

Gráfico I

Esta base irá incorporando ligeras modificaciones en el transcurso de la canción y reforzando brevemente la rítmica de la voz en algunos pasajes de la estrofa.

Un instrumento que se reincorpora al discurso al comienzo de la estrofa será el sintetizador. Ya que su principal función será aportar sustento armónico y rellenar el espacio acústico irá, siguiendo el ritmo de la guitarra, demarcando los cambios de armonía y reforzando este estrato métrico.

c.20

c.24

Gráfico J

Por su parte, el Contrabajo hará su primera aparición en el discurso. En cuanto al aspecto métrico, este instrumento estará más circunscripto al compás de 4/4: si bien el repertorio de alturas que incorpore se irá modificando de acuerdo a los cambios de la armonía, no marcará la subdivisión en tresillos que gobierna la parte de la guitarra.

c. 20

23

25

Gráfico K

En su lugar, empleará una subdivisión binaria y acentuará sobre el segundo y el cuarto tiempo, en coincidencia con el redoblante. A su vez, se añadirá también un Bajo Eléctrico cuyo rol

será simplemente reforzar la acentuación sobre el primer tiempo de cada compás en coincidencia con el bombo.

Tenor solista

Guitarra de jazz

Contrabajo

Conjunto de batería

Es do - min go al me - dio di - a y ya la em - pie - zo a fla - shar en o -
tra di - men - sión co - mo en o - tro lu - gar Un des -
te - llo en tu pu - pi - la em - pe - zó a ti - ti - lar se volvió un hu - ra - cán que me qui - so lle var o - tra
vez me con - fun - dí de sen - ti - mien - to con fun -

Gráfico L

Observando ahora la interacción de los elementos en la textura general y la determinación de distintos planos métricos, aplicamos el análisis de la estructura rítmica a un nivel arquitectónico más elevado, buscando rastrear la formación de estructuras hipermétricas en los distintos instrumentos. Así notamos, como se puede apreciar en el Gráfico L, una gran divergencia acentual entre los diferentes planos. De estas divergencias, la que se percibe con más fuerza es la que se manifiesta entre la guitarra y el sintetizador, por un lado, y la batería y la voz, por otro. Esto, a su vez, se evidencia en la gran divergencia acentual existente entre el *beat* y el ritmo armónico, la cual dificulta una percepción unificada del acento métrico.

Ahora, pasaremos a analizar la línea vocal:

A

c.19

Es do-min - go al me-dio-dí-a y ya la em-pie - zo a fla-shar en o

21

tra di - men - sión co - mo en o - tro lu - gar Un des -

22

te - llo en tu pu - pi - la em - pe - zó a ti - ti - lar se vol -

23

vió un hu - ra - cán que me qui - so lle - var o - tra

24

vez me con - fun - dí de sen - ti - mien - to con - fun -

25

dí la de - sa - zón con su - fri - mien - to soy len - to lo

26

sien to des cu brí al o pre sor en mi re - fle jo y e - so no me gus tó na da ne - gro

Gráfico M

La línea vocal se articula, según el material rítmico - motivico y la estructura poética en dos secciones, delimitadas en el gráfico por las marcas A y B. A continuación veremos la estructura motivica de la sección A:

A

c.19

Es do - min - go al me - dio - dí - a y ya la em - pie - zo a fla - shar en o

tra di - men - sión co - mo en o - tro lu - gar

Gráfico N

La sección A se articula en 3 unidades motívicas. De la fragmentación de la segunda mitad del primer motivo y su posterior repetición, surgirán los otros dos motivos. Como se muestra en el gráfico, los agrupamientos yámbicos prevalecen, dando la sensación auditiva de un impulso hacia adelante que se precipita sobre los acentos agógicos.

B

Motivo I

Motivo II

Motivo III

25

Motivo IV

Motivo V

26

Gráfico O

Por otra parte, la sección B destaca por un material rítmico y motívico más variado. Si bien los motivos I y IV muestran un material similar al de la sección A, los motivos II y V representan una propuesta contrastante, donde, mediante acentos dinámicos y síncopas, se busca desplazar la acentuación a otros puntos métricos. A su vez, el Motivo III presenta un material diferente al precedente y al posterior, generando una articulación del fraseo en dos mitades. Este momento será enfatizado también por la batería y la línea de bajo al duplicar el ritmo de la voz. En cuanto a la agrupación rítmica, se sigue percibiendo el pie yámbico que caracterizaba a la sección anterior. Cabe destacar, además, que en este contexto de polimetría la voz constituye una fuerte consolidación sobre el 4/4, en conjunción con la batería.

Puente (1:22 - 1:46)

El puente se constituye de una sección instrumental que sirve de conector entre la estrofa 1 y la estrofa 2. Un rasgo saliente de esta sección es la desaparición de la polimetría al cesar la línea

arpegiada de la guitarra. El principal interés melódico pasa por la línea del contrabajo que incorpora un material nuevo al discurso a partir de patrones motivicos que se van transponiendo por semitono descendente a cada iteración en coincidencia con los cambios armónicos.



Gráfico P

A su vez, incorporamos novedades en cuanto a la armonía y el ritmo armónico. En esta sección se introducen acordes plaqué en duración de redonda tanto en la guitarra como en el sintetizador.



Gráfico Q

Como podremos ver en el gráfico Q, el acorde ubicado en el compás 28 presenta la misma estructura que uno de los acordes que eran arpegiados por la guitarra durante la estrofa. Sin embargo, en esta ocasión el acorde se presenta invertido, incorporando la séptima en el bajo. El resto de los acordes que completan la progresión, se conforman a partir de la armonización del descenso cromático, desde Re a Si, que despliega la línea melódica de la voz inferior.

Dicha armonización se llevó a cabo, principalmente, a partir de la superposición de terceras, dando lugar a acordes que podrían ser leídos en relación funcional; no obstante, la imposibilidad de determinar un centro tonal mediante la escucha hace que este tipo de interpretación resulte una mera abstracción teórica. En su lugar, se buscó componer una sintaxis armónica no-funcional que, a partir del contenido interválico de sus componenetes, se perciba con una sonoridad tonal por parte del oyente.

Otro elemento melódico que se incorpora en esta sección, es el introducido por el Órgano. Este instrumento ejecutará breves motivos que se presentarán en relación contrapuntística con respecto al Contrabajo, buscándose una relación de complementariedad entre ambos instrumentos.



Hacia el final de la sección de puente, se incorporará nuevamente la guitarra arpegiada de la estrofa mediante un *fade in* que buscará re- instalar la polimetría para dar pie al comienzo de la estrofa 2.

Estrofa 2 (1:46 - 2:11)

La Estrofa 2 es, en gran parte de sus parámetros, idéntica a la Estrofa 1. De esta manera, tanto las líneas de contrabajo, bajo eléctrico, batería, sintetizador y guitarra permanecerán sin cambios. Las principales variaciones se darán a partir del tratamiento de la Voz. Además del evidente cambio en la letra, la parte análoga a la sección B de la estrofa 1, incorporará algunos cambios rítmicos para adecuarse al nuevo texto. Como se apreciará en el Gráfico Q, la contracción del Motivo III (el cual pasa de ocupar 6 sílabas de texto a ocupar solo 3 y, por lo tanto, pierde una negra de duración) derivará en una importante redistribución métrica del Motivo IV, el cual comenzará una negra antes. A su vez, esto se compensará alargando el Motivo V en una duración de negra, evitando así romper con la estructura de la estrofa. Cabe mencionar que, a pesar de las

Gráfico S

antedichas distribuciones métricas, la agrupación rítmica sigue firmemente asentada en el carácter yámbico que describíamos para la primera estrofa.

Otro cambio significativo en el tratamiento vocal de esta sección B de la estrofa se da a nivel tímbrico. En este punto, el filtro de *Autotune* se utiliza para crear una armonización a dos voces, aplicando *pitch correction* y modificaciones en la formante sobre una copia de la voz principal que se introduce en otro canal. Sin embargo, en la mezcla de ambos canales, aun se sentirá con fuerza el componente *dry* (es decir, la señal sin efecto).

Para dar una conclusión a la Estrofa 2 y generar un pasaje conector hacia el Estribillo, se presentarán en el c. 44 (2:10 - 2:15) una serie de samples sobre los cuales se aplicarán procesamientos similares a los de la música electroacústica. La composición de este pasaje se comprenderá en 4 canales: desde el comienzo, escucharemos en un canal un sample de voz sobre el que se aplica, mediante el filtro *Autotune*, un *pitch shifter* y modificaciones en el *formant*, buscando alcanzar una tesitura muy grave donde el mensaje hablado no pueda ser comprendido. A su vez, se aplica sobre este sample un filtro de *Delay*. En otro canal, incorporamos otro sample de voz sobre el cual se aplica granulación y un filtro de *Delay*. En los dos canales restantes percibiremos, por un lado, el hi-hat que hace su entrada lentamente mediante un *fade in*; por otro lado, el tubo metálico con *Reverse* que habíamos descrito para el análisis de la Introducción, también caracterizado por un lento *fade in*.

Estribillo (2:15 - 2:38)

El Estribillo se construye incorporando una línea vocal a la base que antes había sido utilizada como Puente. La voz, en esta sección, incluye información nueva desde el material motivico, el texto empleado y el tratamiento tímbrico. Como podremos observar en el Gráfico T la melodía vocal se divide en dos mitades: la primera se extiende desde el c. 45 al c. 49 (2:15 - 2:27) y la segunda, siendo una repetición elaborada de la primera, va desde el c. 48 al c. 52 (2:26 - 2:39). En lo rítmico, una diferencia no menor entre ambas mitades será la redistribución métrica que presenta la segunda respecto a la primera: mientras que la primera incorpora un comienzo acéfalo, la segunda presenta un comienzo anacrúsico, anticipándose a la repetición de la progresión armónica - melódica que establece la base. Esto produce a su vez, que la melodía vocal y su repetición elaborada se superpongan brevemente entre los cc. 48 y 49 (2:25 - 2:27). Otra particularidad de la sintaxis melódica está dada por su organización en motivos. Estos se delimitan por una repetición bastante explícita del material melo-rítmico, incorporándose en el Motivo III ligeras variaciones con respecto al repertorio de alturas utilizado y, en el Motivo IV, algunas

The image shows a musical score for two voices (Voz 1 and Voz 2) and piano accompaniment. The score is divided into four rhythmic motifs labeled Motivo I, Motivo II, Motivo III, and Motivo IV. The lyrics are in Spanish and describe a sensual and intellectual theme. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Motivo I (Measures 45-46):
 Es a zul el um-bral de tu ór-bi-ta... es sen-sual al i-gual que re-cón-di-ta.

Motivo II (Measures 47-48):
 des-cu-brí el ta-lis-mán men-te só-li-da... re-co-rrí tu ce-re-bró-al-ma-cén de lo que

Motivo III (Measures 49-50):
 vos pen-sás

Motivo IV (Measures 51-52):
 zul el um-bral de tu ór-bi-ta... es sen-sual al i-gual que re-cón-di-ta... des-cu-
 brí el ta-lis-mán men-te só-li-da... re-co-rrí tu ce-re-bró-al-ma-cén de lo que vos pen-sás.

Gráfico.T

variantes rítmicas, como la expansión de este motivo en una corchea de duración con respecto a los anteriores. En cuanto a la configuración rítmica, podemos decir que esta melodía se constituye de una de las células más utilizada en el *rapping* de la canción: la corchea + 2 semicorcheas; marcándose así un factor de continuidad y coherencia. A su vez, la agrupación predominante continúa siendo el yambo.

Atendiendo ahora al tratamiento de las alturas, se introduce en primer lugar, un estilo vocal más cercano al canto que al *rapping* en cuanto a la afinación y el repertorio de alturas. Este último, se caracteriza por una sonoridad pentatónica, empleándose el primer pentacordio de Sol mayor, al que se le suma la séptima. La línea melódica se caracteriza por el empleo de un repertorio de alturas limitado así como por un ámbito registral acotado.

La segunda mitad de la melodía (2:26 - 2:39), se presenta una armonización a dos voces a partir del empleo del *Autotune* que, a diferencia del tratamiento relevado para la Estrofa 2,

incorpora un factor *wet* (señal con efecto) mucho más presente, llegando incluso a relegar a la voz “limpia” a un segundo plano. Asimismo, se hace un uso mucho más radical y perceptible del *formant shifter*, consiguiendo un relleno armónico y registral de la línea vocal más amplio.

Estrofa 3 (2:39 - 3:03)

La estrofa 3 se constituye en una elaboración de las estrofas precedentes. Los principales factores de variación están dados por la desaparición de la Guitarra (sin establecerse la polimetría antes característica de la estrofa), la modificación de la línea del Contrabajo y el tratamiento del *rapping*.



Gráfico U

Aquí, vemos como la línea del Contrabajo permanece invariable hasta el c. 57 inclusive. A partir del c. 58, se abandona el pedal figurado sobre la nota Si que presentaba la sección análoga en la Estrofa 1; en su lugar, el Contrabajo incorpora un pasaje de carácter más solista, expandiéndose hacia el registro sobre agudo.

Analizaremos ahora el tratamiento de la voz:

En cuanto a la rítmica del *rapping*, se incorpora mayor variedad en las células empleadas, la densidad cronométrica, los puntos métricos de acentuación y la extensión de los motivos. Esto acerca el estilo vocal al terreno del *freestyle*, diferenciándolo del estilo de las estrofas anteriores y el estribillo. Como observaremos, el agrupamiento rítmico predominante seguirá siendo el yambo, caracterizado por el impulso hacia adelante generado por las figuraciones breves que se precipitan sobre los acentos agógicos. Este comportamiento yámbico alcanzará su máxima expresión entre los Motivos VII y VIII (pasaje análogo a la sección B de las estrofas 1 y 2) cuando la subdivisión en seisillos incorporada por la voz (o *doble tempo*, como se la denomina en la jerga del *rap*) genera largas anacrusas que reposan sobre los puntos caudales.

En el aspecto tímbrico, el *Autotune* se emplea nuevamente para crear breves armonizaciones que refuerzan la voz principal. Cabe mencionar que, en esta estrofa, el componente *dry* de la voz prevalece perceptualmente, recuperándose un timbre más natural.

e.52 Motivo I Motivo II
 yo no sé que me ves cha-bón la o-tra vez que te cru-
 54 Motivo III Motivo IV
 ec s-tá to-do tran-qui no es que tu dis-cur-so me lo ban-que a tu al-ma vi gi-lan-te le ha-ec
 56 Motivo V Motivo VI
 fal-ta u-na re-fle-xión un touch de con-si - de-ra-ción da-le man no se-as ca-gón en
 58 Motivo VII
 tré-ga te al vien-to va-lo-ra el si-len-cio sa-cú-de-te el pol-vo de la de-cep-ción
 59 Motivo VIII
 gri-tá des-de a-den-tro mi-rá tu des-ve-lo el frá-gil a-lien-to de tu-con-vic-ción

Gráfico V

Estrofa 4 (3:03 - 3:28)

La Estrofa 4 será, en muchos aspectos, idéntica a su predecesora. Las variantes más significativas que se incorporan serán en lo respectivo al tratamiento tímbrico de la voz, la cual se presenta con una armonización a dos voces generada mediante el uso del *Autotune*. En la Estrofa 4, dicha armonización se presentará de forma constante, a la vez que las modificaciones en el *pitch* y el *formant* de la voz se vuelven más perceptibles mediante un considerable aumento de la señal *wet*.

Por otro lado, cabe destacar la reincorporación de la guitarra arpegiada que se presentaba en las estrofas 1 y 2, reestableciéndose la polimetría antes descrita. Simultáneamente se incorpora otra guitarra que marcará la misma armonía que la guitarra arpegiada en arcores plaqué,

reforzando, a su vez, este plano métrico. Este instrumento se introdujo con la finalidad de obtener mayor relleno armónico en el registro medio - bajo.

Sección Conclusiva (3:28 - final)

La estrofa 4 da paso a la Sección Conclusiva mediante un rápido *fade out* de la línea del Contrabajo que se da en simultaneidad con un *fade in* sobre el sample de la sirena, el cual ocupará gran parte de la sección y se irá elaborando mediante un continuo descenso del *pitch* y la paulatina aplicación de un granulador. Sobre esta base se irán sumando diferentes samples de voz, que se transforman mediante la aplicación de filtros como el *Autotune* (mediante el uso de *pitch shifter* y *formant shifter*), *Delay*, *Reverse*, *Reverb* y cambios de *pitch*. La textura, se caracteriza por un tratamiento contrapuntístico de los elementos, tanto en el aspecto rítmico como el dinámico. A partir de esta superposición de materiales, se irá configurando un proceso acumulativo que busca densificar la textura gradualmente. Hacia el minuto 3:40, hará su reaparición, mediante un *fade in*, el hi-hat marcando corcheas; unos pocos segundos después se introduce la textura de la sección de Puente en un solo canal, aplicándose *Reverse* y una aceleración sobre la misma hasta volverse irreconocible. Otros elementos que se añaden alrededor de los minutos 3:50 y 3:55 serán un sample de guitarra acelerado, la melodía del Órgano de la sección introductoria que se presenta invertida y acelerada, y la base de Contrabajo y Batería que pertenecían a la sección de Puente. La incorporación de estos elementos mediante *fade in* se realiza de forma coordinada con el *fade out* de los samples de voz que antes se constituían en el material de mayor relevancia perceptual.

Mediante la reexposición de materiales procedentes de distintos momentos del discurso, se establece una intencionalidad recapitulatoria que se verá reforzada hacia el minuto 4:04 con la reaparición de una línea vocal perteneciente a la Estrofa 1. La canción concluirá con la incorporación de algunos samples de voz en relación contrapuntística con la línea vocal antes mencionada, a la vez que se realiza un *fade out* del volumen general.