

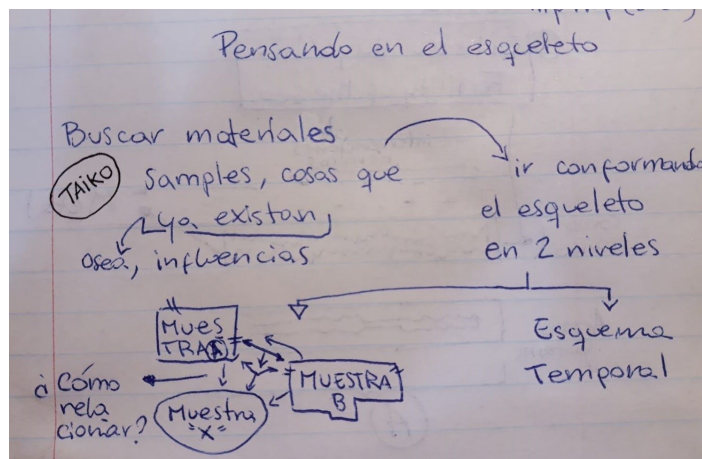
(23/10/2020)

La obra se basa en la conexión de dos géneros musicales y culturales que conviven en una sola pieza. Son diferentes y opuestos pero he aquí el desafío que nos planteamos: ver hasta dónde pueden funcionar estas partes estructuralmente y a partir de ciertas decisiones en cuanto a parámetros específicos de cada uno.

Decisiones: 1

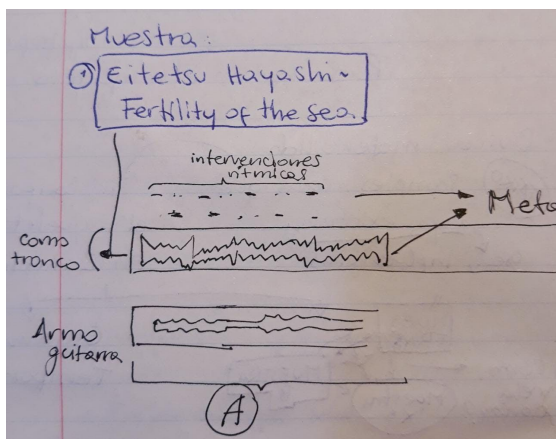
Tomamos géneros/estilos/influencias individuales que nos gustaran muchísimo para establecer criterios estéticos en cuanto al trabajo que llevamos a cabo. Azu planteó influirnos del género japonés “taiko” para trabajar la percusión, así como también tomar otros musemas, tímbrs, expresiones de la música tradicional japonesa. Por el otro lado tomamos algunos parámetros del rock/metal, propuestos por Marcos.

Decidimos dividir en secciones más “japonesas” y secciones más “metaleras” sin que esto cause una división abrupta como resultado final. La idea es que se perciban fuertes contrastes entre ambas partes pero que tomen de la otra lo necesario para generar unidad y para eso desglosamos de ambos géneros algunos estereotipos. Por ejemplo: en el taiko suele predominar el registro grave, la heterofonía, patrones rítmicos cíclicos con variaciones progresivas, los llamados de les ejecutantes, etc.

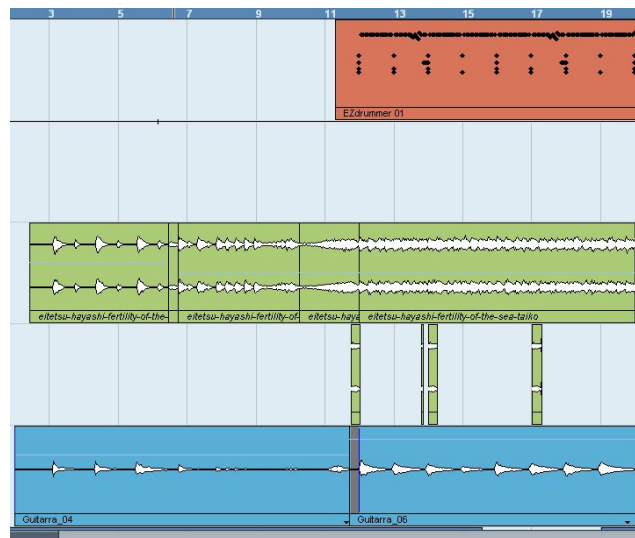


Decisiones: 2

Luego de investigar sobre este género a través de lecturas y material audiovisual, decidimos samplear la interpretación del Conjunto Wedaiko de la obra “Fertility of the Sea” del compositor Eitetsu Hayashi para tomarla como tronco de la sección.



El trabajo es realizado con el DAW Cubase 5. Se importó el audio de esta obra y comenzamos a escuchar, cortar y pegar pequeñas secciones que nos parecían interesantes rítmica y tímbricamente. Ésta es la base de la que partimos en lo que es la primera sección de la canción.



Con esta base armada comenzamos a trabajar con el VST de baterías 'EzDrummer 2' por encima de la pista probando ideas rítmicas más propias del Hip Hop, pero tomando algunos instrumentos no tan característicos del mismo, sino más cercanos a la tímbrica del Taiko (más seco, amaderado, sin tantos armónicos; por ejemplo los toc tocs reemplazan al típico Hi Hat de un Trap).

Decisiones 3

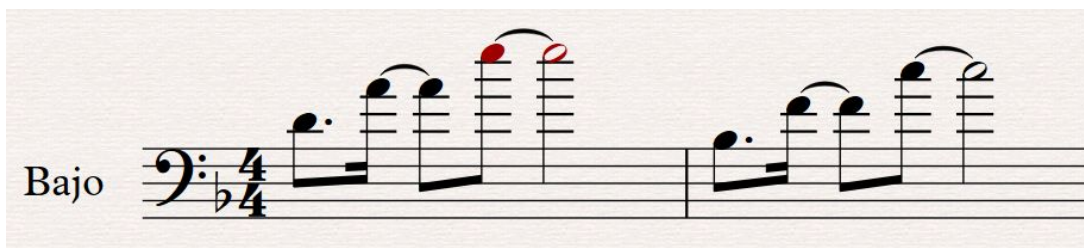
Dejamos el comienzo de la obra de Hayashi para la intro del Hip Hop, probamos con varias secciones pero esta nos pareció que funcionaba muy bien. Recortamos un “llamado” y lo utilizamos como material introductorio de la primera sección. Acompañando a los primeros ataques de taiko, se escucha la nota Fa en las Guitarras, siendo este el VII grado de la tonalidad en la que comienza la sección **A**. [00:33]

Sobre la Armonía (A)

Estructuralmente pensamos esta parte en dos grandes estrofas, cada una de cuatro compases, con un campo armónico distinto entre ellas. Siendo la primera en la tonalidad Sol

Sobre el ritmo y la armonía (C)

La última sección que trabajamos (hasta esta entrega) o C [01:50] está caracterizada por un nuevo patrón rítmico que varía en cada compás, que se relaciona con la característica de cambio periódico del taiko. Esta está acompañada de 1 pista de guitarra clean (con efectos), 1 de guitarra con distorsión y Bajo. Aquí la armonía también consta de 2 acordes principales: Rem9 (I9) y Sib7/9 (VI7/9) mientras el bajo dibuja una melodía casi que triádica sobre estos acordes. También se utilizan algunos recursos tímbricos específicos del Rock y del Metal como los pinch harmonics o armónicos artificiales, los cuales conviven en simultáneo con la guitarra clean y forman una textura integradora entre ellos. La decisión de utilizar este recurso fue el de intentar generar también un sonido Hip Hopero al mejor estilo 90, simulando un scratching de vinilos. Esta sección está caracterizada también por tener más “groove”. La voz tiene un ritmo más sincopado que no cae siempre a tierra. El bajo también tiene una estructura rítmica con síncopas que se ve así:



Estructuramos todo sin injerencia del texto y la voz, (tampoco es que la pensamos aislada) pero vamos a hacer un trabajo desde la interpretación vocal mucho más profundo para la siguiente entrega e incluso quizá cambiar algunas cosas del beat instrumental. No nos dimos cuenta que para esta entrega era necesaria la letra y rapping hasta que Enzo lo preguntó en clase de consulta (el miércoles 21/10). De todas formas, damos cuenta en este momento, que quizá hubiera sido más fluido trabajar la letra antes de empezar a componer.

La letra que tenemos hasta esta entrega fue escrita pensando en los estereotipos típicos de muchas canciones de Metal (y de Rock). Haciendo referencias a la corrupción, con un tinte anti-sistema y revolucionario.

Las frases o versos del rapping en general, en nuestra obra, tienen una direccionalidad hacia el final de las mismas, terminando con la rima. La última sílaba de cada frase decrece dinámicamente y en la mayoría se percibe un decaimiento mínimo del pitch dando una

sensación de “abandono” de la sílaba posterior al acento. En la primera estrofa los versos terminan con la acentuación en la cuarta de las últimas 5 sílabas del fraseo: “que te dijeron” - “menos certero” - “innecesaria” - “de la malaria”, por lo que tienen una suerte de construcción trocaica. Las últimas dos frases de rapping de esta sección mutan, se acentúa en la mitad y no solo sobre el final. Ahora se acentúa la última sílaba en vez de la penúltima. Se deja ver una estructura acentual (hacia lo micro) más diversa que la anterior, otorgándole más flexibilidad.

En la sección Metal (**B**) probamos que el rapping sea gritado pero nos generó un contraste excesivo y el tono de la letra ya era lo suficientemente violento como para interpretarlo gritando, lo volvía muy redundante. Decidimos invertirlo y hacerlo de forma susurrada. A esta parte también se le agregó una cuestión expresiva que acompaña al texto “Ya no hay otra salida”, habiendo un leve aumento dinámico en cada repetición de la frase y sumándose también otra pista de voz con delay para intentar generar un ámbito de euforia y delirio.

Cosas p/ seguir trabajando p/ la próxima entrega: ajustar volúmenes de las pistas; equalizar (bajos/medios muy fuertes) ; trabajar la distorsión de la guitarra ; Autotune en voz: avanzar unos minutos-> estimamos una duración de 4 min aprox. Trabajar mucho en el manejo vocal y del rapping.

Multipista: 5 pistas de Guitarras eléctricas (2 pistas guitarra clean/compresor/chorus/delay/tremolo; 2 pistas guitarra con distorsión y compresor y 1 pista guitarra simil Bajo eléctrico fender Bass amp/compresor), 1 pista de samples/recortes, 1 pista de Taikos, 2 pistas de EzDrummer 2 (1 pista batería tradicional; 1 pista batería Metal) 3 pistas voces (1 con Autotune; 1 con Delay y 1 clean para arreglos).

En cuanto a la producción del proyecto, ambos trabajamos con el software de grabación y edición, grabamos las voces y los instrumentos. Las baterías escritas con el VST también fueron diseñadas y editadas por los dos. La bitácora también fue realizada en conjunto en tiempo real a través de google docs.

(06/11/2020)

Decisiones 5 (texto)

Para la segunda instancia de entrega del Hip Hop y de su respectiva bitácora, tuvimos en cuenta algunas modificaciones en cuanto a la obra. En un comienzo decidimos cambiar la letra del rap con la que veníamos trabajando. El hecho de trabajar con un texto tan estereotipado del rock/metal nos pareció muy redundante y poco interesante. Incluso algo banal a la escucha, algo que está muy presente en todos lados (o por lo menos en ámbitos de la música popular occidental). Nos pareció mejor descartar esa idea y trabajar con otra temática/dinámica. Nos acercamos al género literario/poético de los haikus japoneses, los cuales se conforman por una estructura de tres versos divididos silábicamente en 5-7-5; y a los tankas, formados por cinco versos de 5-7-5-7-7 sílabas. Si bien es un tipo de escritura bastante estructurada, nos tomamos la libertad de trabajar de una forma más abierta y adaptar y modificar algunos de estos poemas que previamente buscamos. Algunos de los autores de los haikus que tomamos para utilizarlos en la obra son: Kobayashi Issa, Konishi Raizan, Matsuo Basho e incluso de Jorge Luis Borges. Tomamos esta decisión, ya que estos poemas representan generalmente escenarios o pequeñas ideas concretas al igual que las secciones de la obra.

Decisiones 6 (concepto)

Decidimos tomar una estética que apunta a lo naturalista y la construcción consciente del vínculo entre seres humanos y no-humanos. Esta temática está muy presente en la mayoría de estos poemas, se caracterizan por eso, en mirar aquello desde el ser, en lugar de hacerlo desde el ego. Toda esta reflexión la hacemos conscientes del contexto en el que vivimos, por lo que también trabajamos con esto para hacer referencia a las cuestiones ambientales que sucedieron y siguen sucediendo en nuestra provincia y en nuestro país en los últimos años. La letra tiene una direccionalidad macro lineal, pero hacia el interior de cada sección juega con distintos sentidos. En la sección **A** podemos oír esto, ya que tomamos tankas y haikus, y repitiendo algunas sílabas creamos una segunda línea discursiva paralela.

En la sección **B** se profundiza la reflexión sobre el tema del cual se está hablando (de a momentos) desde el comienzo. Esta parte fue escrita por Azu, despegándose de los poemas con los que veníamos trabajando (aunque teniéndolos como inspiración), y tomando una postura más personal sobre el asunto. Esta intensidad en cuanto al texto nos lleva a pensar esta sección como un punto climático en la obra. Dinámicamente el rap de esta sección se basa en un gran crescendo a medida que avanza. Para esto grabamos varias veces hasta que

conseguimos una toma en la que logramos transmitir la fuerza y la euforia que caracterizan a esta parte. Evitamos grabar esta sección con Autotune, ya que en muchas tomas se perdía la esencia del casi gritado en la voz. El programa, al establecer alturas definidas todo el tiempo, le quitaba fuerza al discurso.

En cuanto al ritmo, la sección **B** consta de un estilo de rapping bastante homogéneo, aunque con pequeños cambios en su interior. A grandes rasgos, esta sección tiene casi siempre cuatro acentuaciones por compás, casi siempre en cada tiempo que cae a tierra. Para darle flow y dinamismo a esta parte, los acentos algunas veces no caen sobre los acentos propios de las palabras. Se crea una especie de síncopa en la escucha.



A - cá los rí - os hu - yen se es - con - den en la mon - ta - ña qui -

[01:24 - 01:28]

Acá vemos por ejemplo la acentuación en la palabra ‘esconden’. Es una palabra grave, pero intentamos evitar caer en la redundancia rítmica de acentuar cada palabra por su acento real. En este contexto, al estar musicalmente acentuada la última sílaba, se genera esta sensación de desfase auditivo, aunque caiga en un tiempo fuerte. El rapping de esta sección tiene un carácter yámbico global, desde el comienzo con el compás de anacrusa hasta el final. Generalmente se acentúan más fuerte los tiempos 1 y 3.



· ta - dos dor - mi - dos en - tre las bra - sas

[01:36 - 01:38]

Otro ejemplo de acentuación en tiempo fuerte pero no en la acentuación clásica de la palabra, en este caso “dormidos”.

También trabajamos la letra de esta sección teniendo en cuenta sílabas repetidas en el texto y la importancia y el flow que se le puede dar a la misma a través de la acentuación y el énfasis que se le ponga. Es decir, si uno o dos versos tienen la sílaba “ta”, acentuamos la

misma para darle protagonismo y movimiento a la estrofa. A continuación vemos un ejemplo gráfico de esto: *segmento entre [01:30] y [01:34]*

- ca - be es - ta ba - ta - lla o es -
ta - llen mien - tras tan - to tan do - li

También para esta entrega nos enfocamos en avanzar musicalmente y en darle forma a la canción, por lo que se trabajó nuevamente sobre el proyecto desde el DAW agregando y quitando pistas, probando y experimentando sonidos nuevos y creando/modificando secciones.

Sobre la Armonía (Z)

Existe una pequeña sección (a la cual llamaremos **Z**) [02:14] que cumple una función transitoria luego de la sección **C**. Lo que sucede armónicamente aquí es: **Lamaj7** (V7 de ReM y IIM de SolM) - **Sim7** (VI de ReM y IIIIm7 de SolM) - **Simaj7** (VIIm de ReM y IIImaj7 de SolM) - **Dom7** (VIIIm7 de ReM y IVm de SolM) - **Do7** (VIIM de Re y IV de SolM). Esta progresión fue pensada como una especie de cadencia armónica para volver a la sección **A**, la cual comienza en SolM, por eso se hizo el análisis armónico desde ambas tonalidades. La cadencia, aplicando algunos conceptos estudiados en el análisis Schenkeriano, sería; una especie de cadencia plagal; un gran II - IV7 - I (de SolM), con pequeños embellecimientos modales entremedio. Todos los acordes no están pensados con un voicing específico, todos se encuentran en estado fundamental. La intención aquí fue la de simplemente realizar una progresión con estas características para modular o más bien tonalizar en Sol.

→ ReM = V7 - VI - VIIm - VIIIm7 - VIIIM - IV
→ SolM = IIM - IIIIm7 - IIIImaj7 - IVm - IV - I

En esta transición también nos imaginamos una pequeña escena, la cual intentamos hacerla bastante explícita a través de la utilización de samples de espadas y gemidos de dos luchadoras japonesas. Intentamos dinámicamente que estos samples se encuentren en primer plano, con el acompañamiento armónico en segundo plano. Esto nos ayudó también a airear la textura, concretando las referencias de voces de “llamado” escuchadas con anterioridad. Renovando la vuelta hacia A y pausando la instrumentación y carácter para luego retomarlos.

Se repite instrumentalmente igual la sección a [02:23]. Aún no tiene letra pero la idea es que sea una nueva, aunque también trabajada con tankas y haikus. En la segunda repetición de a' se ve modificado el bajo con respecto al original, de forma que suene menos melódico (aunque con una melodía al fin) y un poco más percusivo, por esto pasamos a llamarlo a''. Esta vez realiza ataques sincopados al comienzo de cada frase melódica en la relativa menor de la tonalidad original (ReM - Sim). De nuevo igual que en a, la letra está en proceso.

En la sección C también se modificó la letra, aunque manteniendo la forma del rapping. Rítmicamente, en un nivel macro, podemos analizarla por compás. Más allá de que la obra no esté escrita y de que los compases no sean reales, utilizamos este método para afrontar este análisis y ejemplificar gráficamente. Cada compás comienza con un silencio de corchea o de semicorchea, por lo que la acentuación general del fraseo de cada verso se dirige hacia el segundo tiempo. Como vemos en el gráfico siguiente, las semicorcheas que se encuentran en el primer tiempo funcionan como una anacrusa para caer en el segundo.

[01:49 - 01:52]

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The melody consists of quarter notes and eighth notes. The lyrics are written below the staff: 'ya no quie-ro vi-vir con es-ta pre-sión en mi ca-be-za'. The first measure starts with a quarter rest, followed by a quarter note 'ya'. The second measure has a quarter note 'no' and a quarter note 'quie-ro'. The third measure has a quarter note 'vi-vir', a quarter note 'con', and a quarter note 'es-ta'. The fourth measure has a quarter note 'pre-sión', a quarter note 'en', and a quarter note 'mi'. The fifth measure has a quarter note 'ca-be-za'. The staff ends with a double bar line.

También en esta sección se suele acentuar hacia el cuarto tiempo, además del recién mencionado, por lo que las acentuaciones principales serían 2 y 4. En algunas partes del fraseo, el texto acompaña a la acentuación instrumental en el primer tiempo del compás. Acá se produce un cambio en las acentuaciones y pasan a jerarquizarse el primer y el tercer tiempo, dándole esta variación más groove al fraseo.

[02:00 - 02:04] Este verso da pie a la segunda estrofa de esta sección.



Sin embargo, este cambio de acentuación dura sólo un momento, luego se retoman las características principalmente explicadas. Para esta sección se utilizó Autotune (Voloco App) pero en poca cantidad. Tímbicamente pensamos esta parte como un descanso o reposo de todo lo anterior que venía sonando. Tiene un carácter tranquilo y una dinámica mucho menos eufórica. Para generar esto la voz fue grabada más cerca del micrófono y con un tono distendido, casi como si se narrara algo. A la letra se la configuró para que se adapte mejor al tema y al contexto del cual veníamos hablando. Se le agregó una estrofa más de cuatro versos para plantear una idea que habla de la inconsciencia del humano frente a su entorno de forma metafórica. Aquí existe una relación simbólica entre el final de esta estrofa y el comienzo de **Z**, que se da a través de una conexión entre el texto y la música. La estrofa finaliza diciendo “En otro sueño las espadas escapan de esta guerra”, cayendo la sílaba “gue” en el primer tiempo del primer compás de la sección siguiente, en la cual se plasma, a través de los samples, la escena de espadas y luchadoras.

El rapping de la primera aparición de la sección **A (a-a')** ya está grabado e incluido en la obra pero su respectivo análisis queda pendiente para la entrega final, ya que todavía estamos en proceso de transcripción y de definir ciertos parámetros estéticos/expresivos. Falta darle un cierre y retocar ecualización/volúmenes de las voces y mezcla final.

(26/11/2020)

Decisiones 8

Para la tercera y última entrega de este proyecto decidimos plantearnos la macro forma más allá de la estructura. Trazando algunas trayectorias: predominará cada vez más lo rítmico, las líneas melódicas (bajo, guitarra) se simplificarán, funcionando también como refuerzo rítmico. Mayor énfasis en ciertos pulsos. De alguna manera que se vaya “limpiando” en densidad de alturas pero acumulando densidad en ciertos pulsos.

En la repetición de **a** el bajo se mantiene igual que en su forma original. En la parte **a''** el bajo recontextualiza la armonía. Si bien la armonía de la guitarra no cambia, se da un replanteo armónico, ya que terminan conviviendo la armonía original y su relativa menor, dándole una nueva impronta a esta sección. Lo que sucede rítmica y armónicamente en esta sección es muy importante para todo lo prosiguiendo en la canción, ya que se toman muchos aspectos y parámetros de aquí. El bajo realiza una línea melódica sobre la tonalidad de Si menor y un dibujo rítmico que veremos a continuación:



[02:47-02:50]

En el gráfico se explica un poco lo que sucede en esta sección en general. Haciendo un análisis más hacia el interior, vemos cuatro repeticiones de pequeñas agrupaciones (de dos ataques cada una) y al final una agrupación de cuatro notas a forma de cadencia para recaer en la nota subsiguiente. Esta configuración rítmica es usada en muchos géneros y estilos musicales, como el Funk, Rock, y también (obviamente) el Hip Hop. Esto se debe al groove que genera este movimiento, las pequeñas síncopas generadas por los silencios dentro de cada compás. Las acentuaciones en el gráfico están a modo de ilustración para demarcar los tiempos fuertes y dejar en claro la importancia que estas pequeñas agrupaciones tienen a la hora de darle dinamismo y flow al beat de esta parte. También agregamos este ostinato del bajo de **a''** en la parte final de la repetición de **a** para darles conexión y sentido a ambas partes. (por superposición).

Rapping sección A

A la forma general del rapping de esta sección, la dividimos en tres partes:

1. No haber caído en lava, batalla como otros de mi ser en lava, vana noche (la) que cuenta las talas talas talas sílabas, corte una rama y clareó mejor por la ventana
2. ¿Es o no es el sueño que olvidé antes del alba? Algo me han dicho la tarde y la montaña. Ya lo he perdido la vasta noche no es ahora otra cosa que una fragancia
3. El techo ardió ahora puedo ver la luna. Las vigas de este rancho no eran cura ninguna. En Hiroshima en marzo se puede ver las dunas, detrás de la tragedia, Hanami de sakuras.

Esta división se conforma principalmente por diferencias dinámicas, autotune, y del rapping también. La primera tiene un rapping bastante característico y diferente de las dos siguientes: se basa en la unión/división de palabras y en las acentuaciones que se les da a estas para lograr un juego silábico. Buscamos algunos haikus/tankas que rimen entre sí para poder trabajar el rapping modificando la estructura interna de estos poemas. Jugamos con 3 procedimientos básicos (**cortar** ciertas palabras; **unir** o **repetir** ciertas sílabas) quedando a veces unidas a otras por sinalefa o cadencia rítmica como en “no haberca’ - ídoenlava”



y otras veces aisladas gracias a la repetición de la última sílaba de ese corte al mismo tiempo generando otro sentido, esto pasa en “ en la batalla”= “en lava, batalla”, también se genera doble sentido (medio escénico) mediante la repetición de dos sílabas previamente unidas como en “cuen- talas talas talas”:



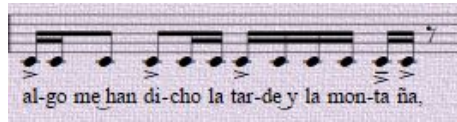
terminando de crear sentido en la frase en que desemboca “cor-té una rama”, jugando también con la autorreferencialidad del texto.

Decisiones 9 (A)

Para esta entrega corrimos algunos silencios y sincronizamos acentos al ritmo global del hip-hop. También añadimos otra voz con autotune (parte 1 y 2) con mínimos desfases rítmicos, que da un resultado textural de polifonía heterofónica. Para la armonización configuramos el autotune de las mismas en las tonalidades de cada micro-sección, es decir: **a** y **a'**. Al pluralizar la línea de rapping las voces se integran más (que antes) a la textura general de la pieza y al mismo tiempo sobresalen. De esta manera resolvimos el problema de que la voz quedaba como “seca” (más allá de los efectos) y atrás.

En la parte 3 “el techo ardió...” se le resta una voz, es decir queda solo una. A diferencia de la entrega anterior usamos más autotune y la interpretación se mueve entre más alturas, esto da como resultado una línea de rapping mucho más melódica; también le agregamos delay. Todas estas características hacen que se perciba más fluctuante y flexible en comparación con las partes 1 y 2. Ahora bien, aunque esto haga que se diferencien 1 y 2 de 3, esta comparte la estructura rítmica de los versos con 2. Por más que la parte 2 tenga casi siempre comienzos téticos y la 3 se componga de comienzos anacrúsicos, las cadencias rítmicas entre versos son casi siempre las mismas: acentuación en las primeras dos

semicorcheas del tiempo 4 de un 4/4 seguidas de un silencio de corchea. Además las células rítmicas en el interior de cada verso son siempre grupos de cuatro semicorcheas y de corchea - dos semis. [01:00] parte 2, verso 2 [01:09] parte 3



Esto último vale también para la parte 1. Pero, como ya dijimos, el tratamiento del texto en esta primera parte del rap, es muy diferente al de las otras dos. Si tuviéramos que asignarle letras por “tipo” de rapping serían: (1)=a - (2)=b - (3)=b’.

Algo que comparten las 3 partes es que cambian la métrica hacia el final de la estrofa: en 1 y 3 mediante síncopas y en 2 mediante repetición de una misma célula de tres semis.

Final parte 1



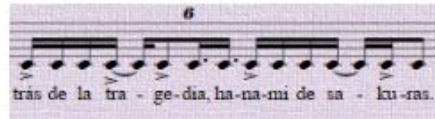
[00:54]

[01:06]

Final parte 2



Final parte 3



[01:19]

En la segunda repetición de A al final dejamos la misma letra solo que el tratamiento de efectos de la voces difiere de la primera. En vez de ser dos pistas diferentes: son la misma duplicada con un paneo distinto para cada una. Solo dejamos la voz que se mueve en un ámbito más grave, de manera que se percibe como más “estática”.

Al final de la tercera estrofa agregamos delay, de manera que “hanami de sakuras” queda haciendo eco en la siguiente sección (D). Esto fue pensado haciendo alusión al esparcimiento de los pétalos de sakura en el Hanami. Es un detalle que a la vez sirve de vínculo entre la sección A’ y D.

Sobre la sección D

Finalmente, a modo de cierre de la canción, tomamos algunos parámetros de ciertas partes de la obra para componer una sección final. A esta nueva y última sección la llamamos **D** [03:12]. Acá conviven aspectos tímbricos/técnicos/interpretación de la sección a’ y **B**. En

cuanto a **a''**, aprovechamos el groove del bajo y lo utilizamos para que pase a estar en un primer plano con las guitarras, es decir, la melodía y ritmo que realizaba el bajo ahora lo ejecutan las guitarras. Estas están distorsionadas, por lo que timbricamente remite a la sección **B**. También se reutilizaron algunas cuestiones técnicas propias del género (metal) en este instrumento, como el machaque, palm muting, pinch harmonics (en el pequeño gesto introductorio a esta sección), etc. Esta sección consta de cuatro partes. Las dividimos a partir del criterio de pequeñas variaciones en cuanto al motivo principal.

(El riff principal consta de una progresión armónica: I - V - IV - I).

Parte 1 (d) [03:12 - 03:24]: Riff del bajo de la sección **a''** ejecutado en una guitarra (primer plano) con distorsión. Otra guitarra (segundo plano) armoniza realizando las 5tas ascendentes de la melodía. Bajo realiza el mismo movimiento en Sim pero subdivisión rítmica diferente (semicorcheas). Batería con bombo, redoblante, hi-hat, platos.

Parte 2 (d') [03:25 - 03:36]: Riff modificado, realizando rítmicamente los acentos de los primeros dos ataques en guitarra (primer plano). Para hacer esto, exageramos mucho el machaque “palm-muteado” para que casi ni se perciban los acordes. Guitarra en segundo plano ejecuta lo mismo que en *Parte 1*. En esta parte entra la batería que originalmente fue escrita para la sección **A**, junto con la aparición de los taikos, los cuales refuerzan estas acentuaciones recientemente explicadas. Bajo se mantiene.

Parte 3 (d'') [03:27 - 03:48]: Riff transpuesto. La armonización que llevaba la guitarra 2 ahora se convierte en primer plano, ejecutado por la guitarra 1 con power chords. Se establece el nuevo centro tonal en el Vm de Si menor. La guitarra en segundo plano realiza melódicamente el riff original en Si menor, por lo que la armonización ahora es por intervalos de cuarta. Bajo realiza el mismo ritmo pero en el nuevo centro tonal. Taikos y batería se mantienen.

Parte 4 (e) [03:49 - 04:03]: Acá se da una simplificación o reducción de la idea. Pasa a re-configurarse de forma tal que se reproducen los primeros dos ataques de cada acorde dentro del riff, acompañados del movimiento melódico que conduce hacia el próximo acorde. Guitarra 1 realiza esto en Fa#m (Vm de Sim) mientras que Guitarra 2 armoniza por cuartas en Sim. El bajo también está en Fa#m, por lo que ya claramente se establece esta nueva tonalidad en la que termina la canción. Los taikos acompañan las acentuaciones nuevamente. La batería se mantiene pero con pequeñas variaciones en los “toc tocs” (lo que cumple la función de hi-hat en nuestro Hip Hop) a forma de “solo” o “improvisación”. Esto se vincula con el típico elemento musical de apertura/cierre de escena u obra en el teatro japonés

“Kabuki”, que luego utilizamos para cerrar la obra: claves de madera con un ritmo al principio uniforme que se acelera hasta terminar con silencio + golpe final.

Dejamos adjunto a modo de esquema del proceso armónico de **D**.

D	Parte 1 (d)	Parte 2 (d')	Parte 3 (d'')	Parte 4 (e)
G1: Sim:	I - V - IV - I	I - V - IV - I	V - II - I - V	V - II - I - V
fa#m:	IV - I - VII - IV	IV - I - VII - IV	I - V - IV - I	I - V - IV - I
G2: Sim:	V - II - I - V	V - II - I - V	I - V - IV - I	I - V - IV - I
fa#m:	I - V - IV - I	I - V - IV - I	IV - I - VII - IV	IV - I - VII - IV
Bajo: Sim:	I - V - IV - I	I - V - IV - I	V - II - I - V	V - II - I - V
fa#m:	IV - I - VII - IV	IV - I - VII - IV	I - V - IV - I	I - V - IV - I

[03:12 - 03:59]

En color **rojo** están marcadas las progresiones armónicas que realiza cada voz. Todos los demás grados están a modo de análisis para comparar la relación entre ambas tonalidades y cómo se llega de una a la otra. A grandes rasgos, a partir de la armonización de la G2, se lleva a cabo una inversión de las mismas para poder concluir en la nueva tonalidad de Fa#m. Podemos decir que el final tiene una cadencia plagal desde el V grado, (V - IV - I) de Fa#m, o una cadencia rota de Sim (II - I - V), aunque auditivamente se escucha claramente la primera.

Sobre inter-secciones en general

Este hip-hop avanza con macro yuxtaposiciones entre secciones. Teniendo pequeños gestos y/o elementos articuladores entre bisagras que pueden ser musicales o extra-musicales. De manera que los cambios se resuelven desde el exterior. Son elementos movilizados que están relacionados con el universo simbólico de la obra pero externos al discurso instrumental. Esto no quiere decir que todos los cambios sean externos. Por ejemplo, al modificar los efectos entre sección y sección se logra una gran diversidad tímbrica, aunque la instrumentación siempre sea la misma. Esto genera que los tipos de relaciones que se dan entre las macro-secciones generalmente sean de contraste, en mayor o menor medida. Vemos un contraste más grande entre **A** y **B**, y uno más leve entre **Z** y la segunda repetición de **A**. A

lo que nos referimos es que si bien hay muchos cambios entre sección y sección, los samples tienen una función resolutoria ayudando a conectar cada sección.

En general tiene un gran peso escenográfico: elementos musicales que dan pie a algo pseudo-programático o también alusiones literales en fragmentos de escenas de películas o animés. Un ejemplo de esto que no mencionamos anteriormente es el de la utilización de un diálogo en japonés recortado del anime “Arjuna, la chica de la Tierra” en la sección **D**. Este se relaciona directamente con la temática general de la obra y le termina de dar un sentido global a la misma.

Hicimos un paneo general de los instrumentos y pequeñas automatizaciones de este mismo tipo para generar espacialidad y balances dinámicos en la obra. También realizamos un proceso de ecualización de las voces y de las guitarras, sobretodo para que resalten en partes claves. Sabemos que el resultado sonoro puede ser mucho mejor. Aplicamos mucho esfuerzo, desde nuestra poca experiencia como productores, para tratar de lograr el mejor sonido posible a nuestro alcance.

Al final agregamos una pista de voz en la sección **C**, con el fin de armonizarla y que le de más cuerpo al rapping y a esta parte en general.

También queremos aclarar, en cuanto a las correcciones que recibimos de la segunda entrega de este parcial que todas nos parecieron muy oportunas salvo una: no estamos de acuerdo en la corrección que se nos hizo sobre la armonía de la sección **A**. Cuando recibimos la devolución, escuchamos atentamente esta sección fijándonos en todo lo que pudiera involucrarse y cambiar la armonía. Corroboramos que los acordes que suenan son los ya mencionados (SolM - Do maj7/9)

Esquema formal de la obra:

Intro	A	-	B	-	C	-	(Z)	-	A'	-	D	
	a	a'	b	b'	c	z	a	a''	d	d'	d''	e
[00:00 a 00:32]	[00:32	[00:57	[01:24	[01:49	[02:14	[02:23	[3:11					
	a 00:57]	a 01:23]	a 01:48]	a 02:13]	a 02:22]	a [3:11]	al final]					

Letra/s

Letra rap A (primera/segunda aparición)

Nohaberca ídoenlava, batalla como otros de mi...
Ser en lava, vananoche (la)quecuen talas talas talas
talas sílabas cor, teuna rama y clareó mejor por la ventana

¿Es o no es el sueño que olvidé antes del alba?
Algo me han dicho la tarde y la montaña
Ya lo he perdido la vasta noche
no es ahora otra cosa que una fragancia

El techo ardió ahora puedo ver la luna
Las vigas de este rancho no eran cura ninguna.
En Hiroshima en marzo se puede ver las dunas
detrás de la tragedia hanami de sakuras.

Letra Rap (B):

Acá los ríos **huyen** se esconden en la montaña
Quizás vuelvan de **nuevo** cuando **acabe esta batalla**
o estallen mientras **tanto tan dolidos del espanto**
buscando entre sus **llantos** sus **hijos** arrebatados

dormidos entre las **brasas** a carrera **ínea** (fueron)
criados entre hermanos de otra **raza** y de otra **estigma**
a los cuales inscribieron como **hijos** de algún **dios**
olvidando que del **mismo** agua **partieron** los **dos**.

Letra Rap (C):

Ya no quiero vivir con esta presión en mi cabeza
pronto las cosas van a cambiar con certeza
La frustración está aplastando toda mi voluntad
Finalmente tuve la fuerza para con lo natural

Hoy los hombres ebrios de ansiedad que no dejan
vivir a costas de aquello que nos rodea

Agua, cielo, aire, fuego, noche oscura, luz y tierra

En otro sueño las espadas escapan de esta guerra.

Diálogo de la sección D (sample):

1- ¿Por qué los estás matando?

2- Ese bicho estaba...

1- ¿Por qué los estabas matando?

2- Los insectos se comen las verduras...

1- Los insectos también tienen hambre

2- Pero entonces, los humanos...

1- ¿Por qué se comen las verduras los insectos? Hasta que no sepas la respuesta, no comerás.