

Bitácora de Trabajo Hip Hop - Entrega Final

La edición, producción, composición, registro de la canción y el análisis en todas las etapas del trabajo serán elaboradas en grupo. Sin embargo, para delimitar los roles, los mismos serían:

Coria Figueroa, Ignacio (redacción análisis escrito - análisis gráficos - transcripción)

Pinto, Luis Eduardo (voz principal en la producción - mezcla - redacción análisis escrito)

Para dar cuenta de una continuidad en nuestro proceso creativo, comenzaremos el abordaje de esta presentación final recuperando el espacio virtual que hemos facilitado en la 2^{da} entrega denominado “banco de recursos” para esclarecer, ejemplificar y referenciar mediante la audición, las transcripciones y observaciones analíticas a las que iremos aludiendo en esta instancia final. En correspondencia a esto, sugerimos visitar este link (ver carpeta “Entrega Final”):

<https://drive.google.com/drive/folders/110T-yaE7imzUoVZOy2mm98E582oMRT4m?usp=sharing>

Además de traer a colación el mencionado espacio virtual, adjuntamos la partitura completa de nuestro hip hop (el cual se titula “Soy Latinoamérica”) como una herramienta para ofrecer un análisis integral de la obra; así como también, en los fragmentos que consideremos pertinentes distinguir, nos valdremos de la misma para sustentar algunos comentarios analíticos, referenciando los fragmentos con números de compases según corresponda.

A continuación, esbozaremos una propuesta analítica integral sobre la obra en cuestión, intercalando la misma en ciertos apartados del escrito con algunas afirmaciones propias que intenten reflejar el proceso creativo, las decisiones tomadas sobre determinadas problemáticas que aparecieron en el trayecto, y las causas o motivos que justifican nuestros criterios analíticos/procedimentales.

- **Esquema y Principio Formal**

Iniciaremos el desarrollo de este apartado aseverando que, al hacer un racconto de nuestro proceso compositivo de trabajo, en cuanto al aspecto formal como grupo teníamos la intención de plasmar musicalmente en este hip hop la “forma cancrizante” (o forma retrogradada). Sin embargo, en el transcurso del proceso creativo, al tomar ciertas decisiones en cuanto a la resolución de aspectos técnico-musicales tales como el ritmo, el flow y el uso estético del Autotune en el devenir de la obra hizo que esta concepción formal inicial fuese perdiendo peso. Esto de alguna manera se vio ratificado con la devolución que nos dio el profesor Sammartino en la anterior entrega, en la que nos invitó a reflexionar sobre si nuestra obra se circunscribía realmente a una forma rondó en detrimento de la “forma cancrizante”.

Luego de algunos intercambios acerca de las preguntas “¿nuestro hip hop realmente se enmarca formalmente en un rondó? Si fuese así, ¿por qué?; si no lo es, ¿por qué?; ¿cómo funciona formalmente nuestra obra?” creemos haber llegado a formular algunas respuestas posibles de acuerdo a cómo se estructuraba el discurso sonoro hasta nuestra 2^{da} entrega.

A partir de una escucha atenta y objetiva del hip hop en cuestión, la respuesta más consistente ante las inquietudes mencionadas fue que, para pensar la obra en términos de este modelo formal, considerábamos necesario un retorno a una sección A (que podía ser otra aparición del Estribillo, o una sección instrumental que recuperase los materiales de A luego de la sección C). Frente a diversas vicisitudes y a una falta de tiempo, el hecho de pensar en otra presentación de A con alguna elaboración o variación francamente nos fue un desafío arduo y complejo. Por ello, decidimos priorizar nuestras energías a la resolución de aspectos técnicos vinculados a la producción, y además, a intentar resolver de manera efectiva la inclusión de ciertas rítmicas vinculadas a la música latinoamericana en las secciones previamente compuestas.

En correspondencia a tales criterios, entendemos que nuestro hip hop no se encuadraría dentro de una forma rondó; y, para esta instancia final, es posible considerar al retorno como principio generador de forma, teniendo en cuenta la resultante sonora que hacemos entrega para esta instancia. Creemos

pertinente aclarar que consideramos el retorno como principio generador ya que entendemos que retornar implica un cambio desde el cual se quiere volver.

Para tratar de evidenciar esto, compartimos a continuación la Tabla 1 para graficar el esquema formal final, para luego definir mediante un análisis comparativo aquellas similitudes y diferencias entre las secciones formales.

[Tabla 1 - Esquema formal final de “Soy Latinoamérica”]

INTRODUCCIÓN ¶ (0:07--0:19) ¶ (cc.1-4) ¶	A ¶ Presentación-del-Beat- y-Orgánico ¶ (0:20--0:43) ¶ (cc.5-12) ¶	B ¶ 1°-BLOQUE-ESTROFAS ¶ (0:44-1:25) ¶				A' ¶ ESTRIBILLO ¶ (1:32-1:56) ¶ (cc.29-36) ¶		B' ¶ 2°-BLOQUE-ESTROFAS ¶ (1:50-2:12) ¶			C ¶ SECCIÓN-CONCLUSIVA ¶ (2:22-hasta-final) ¶ (cc.46-62) ¶
		1° ¶ (0:44-0:55) ¶ (cc.13-16) ¶	2° ¶ (0:56-1:07) ¶ (cc.17-20) ¶	3° ¶ (1:08-1:19) ¶ (cc.21-24) ¶	4° ¶ (1:20-1:31) ¶ (cc.25-28) ¶	1° ¶ (1:32-1:43) ¶ (cc.29-32) ¶ Subdivisión- binaria ¶	2° ¶ (1:44-1:56) ¶ (cc.33-36) ¶ Subdivisión- ternaria ¶	5° ¶ (1:56-2:07) ¶ (cc.37-40) ¶	6° ¶ (2:08-2:20) ¶ (cc.41-44) ¶	Articulación ¶ por-silencios ¶ (2:20-2:22) ¶	
1°-progresión- armónica ¶ -Textura- homofónica/ acórdica ¶	2°-progresión-armónica ¶ -Empleo-del-Autotune. ¶ -Textura-de-melodía- con-acompañamiento ¶	¶	Inclusión- del-bongó- congas-y- triángulo ¶	Incorporación-paulatina del-diseño-rítmico- asociado-al-Landó ¶	-Regreso-de- armonización ¶ (2°-progresión- armónica) ¶ -Presencia-de- instrumentos- melódicos-y-armónicos. ¶ -Rapping-declamado- intercalado-con-breves- frases-cantadas-en-un- verso. ¶ -Empleo-del-Autotune. ¶ -Textura-de-melodía- acompañada ¶	-Vaciamiento-de-la-textura-(ausencia-de- instrumentos-melódicos-y-armónicos). ¶ -Rapping-declamado-con- acompañamiento-de-instrumentos- percusivos ¶	(2:22-2:33) ¶ (cc.46-52) ¶ 3°-progresión- armónica ¶ -Vaciamiento-de-la- textura-(ausencia- de-instrumentos- percusivos). ¶ -Textura-de- melodía-con- acompañamiento- (piano-solo) ¶	(2:33-3:15) ¶ (cc.49-62) ¶ -Incorporación- progresiva-de- instrumentos- percusivos-que- promueven-una- densificación-en-la- textura. ¶ -Superposición-de- diversos-patrones- rítmicos-en-subdivisión- ternaria ¶			

En términos generales las secciones B y B' conservan la esencia de un orgánico despojado de toda información melódica y armónica, con un énfasis en lo rítmico que propone la percusión en general y la declamación vocal. Una de las decisiones compositivas para la sección B fue plasmar una suerte de irrupción de una sonoridad que simboliza de algún modo “lo latinoamericano”, hablamos del bongo en estrofa 2. Se pretendía que esta irrupción inicie una trayectoria de transformación paulatina del beat, desde un punto más “genérico” (la base rítmica de la estrofa 1- sección B) hacia una rítmica de carácter casi improvisado y fluido que sustente la declamación del texto (como lo que sucede en estrofas 5 y 6 - sección B')

La intención de una transformación paulatina en B y B' tiene su contraparte en A y A', ya que aquí proponemos un cambio instantáneo. Hablamos precisamente del cambio en la configuración rítmica de algunos elementos del Estribillo (A') con respecto a la presentación del beat (A). Este cambio tiene lugar en la repetición del Estribillo y afecta a los elementos involucrados (percusiones, batería, shaker, bajo) de manera instantánea y nada nuevo sucede, a diferencia de las intenciones de cambio gradual en las secciones B y B'. En la repetición del Estribillo se pasa de una subdivisión binaria a una ternaria, lo cual nos sirve para reforzar la conducta/tendencia/trayectoria de transformación de lo que sucede después (estrofas 5 y 6 - sección A').

• **Sobre la inclusión de prototipos rítmicos asociados a la música latinoamericana en la sección conclusiva**

La decisión de incluir un momento puramente percusivo en la sección C tiene que ver con el deseo de reforzar esta semántica de lo “latinoamericano” que “va ganando su espacio” en relación a otras expresiones y usos musicales. Creemos que este “ganar espacio” tuvo un devenir creciente a lo largo de la pieza: de manera incipiente en B (a partir de la estrofa 2), en A' durante la repetición del Estribillo, en B' quitándole protagonismo y reemplazando a la batería y finalmente en C donde el piano describe una compresión de lo que sucedió en la introducción y lo percusivo toma el protagonismo de manera creciente, idea reforzada mediante un “fade in”, un filtro de frecuencias que

se disuelve de a poco y con una panoramización (paneo) que inicia desde un costado, progresa hacia el centro y luego se expande a ambos lados (estéreo).

● **Análisis Integral de las Alturas**

En esta ocasión, profundizaremos sobre el análisis que habíamos presentado en la anterior instancia, considerando esta vez la totalidad del orgánico interviniente en el hip hop. Asimismo, identificaremos las relaciones propiciadas hacia el interior de cada sección, para posteriormente intentar develar (mediante un análisis comparativo), las relaciones entre las secciones en cuanto a sus sonoridades particulares.

Para ello, al tratar de brindar respuestas analíticas a la pregunta “¿cómo funciona esto?”, retomaremos la perspectiva de la Set Theory propuesta por Allen Forte y Richard Parks en lo referido al análisis de las alturas; y, como un complemento para explicitar las conclusiones arribadas, la reformulación realizada por Bernard Gates sobre la Set Genera.

❖ **Introducción - 0:07/0:19** (ver “Gráfico 1 - Reducción de trabajo - Introducción”):

Tomando como tonalidad principal a Sib menor, esta sección plantea la siguiente progresión de acordes: Bbm⁷ - F⁹/A - Abm⁷ - Eb⁹/G (c.1) - Gbm¹³ - Db/F - Fbm^{7/13} - Cb⁹/Eb (c.2) - Dm⁷ - A⁹/C# - Cm⁷ - Cb^{7/9/#11} (c.3).

Al analizar esta secuencia bajo una idea global textural (homofonía) y armónica (constituida por un movimiento paralelo descendente a distancia de semitono en bajo y voces intermedias, más la repetición de notas o movimiento descendente por tonos en voz superior), distinguimos dos comportamientos a mediana escala:

a) En c.1, una progresión real/exacta de 2^{da} mayor descendente, la cual plantea funcionalmente un movimiento dirigido hacia las Dominantes de Bbm y Abm respectivamente.

b) En cc.2-3, una progresión real/exacta de 2^{da} menor descendente que define una direccionalidad armónica hacia el acorde de Cb^{7/9/#11} (comprendido funcionalmente por nosotros como un sustituto tritonal de la Dominante de Sib menor).

En cuanto a los datos que nos aportó el análisis de la Set Theory, hemos arribado a las siguientes consideraciones:

➤ En la introducción, se define como supergrupo al pc-set 9-6 (3-6). Este plantea una sonoridad de tonos enteros/diatónica/cromática, e incluye asimismo a los pc-sets 7-11 (5-11) y 8-21 (4-21).

➤ Los pc-sets más recurrentes son 4-26 (pc-set cuya sonoridad se define dentro de los Genera hexatónico/octatónico/diatónico), 4-22 (pc-set enmarcado en los Genera de tonos enteros/diatónico/hexatónico) y en un tercer lugar el pc-set 4-13 (sonoridad bicromática/cromática/octatónica).

➤ Los pc-sets 4-26 y 4-22 poseen una fuerte similitud, justificada por el resultado obtenido a partir de la función de similitud de Lord: $sf(4-26, 4-22) = 1$. Ambos se encuentran incluidos dentro del pc-set 7-11 (sonoridad hexatónica/diatónica/cromática), el cual se ve enfatizado a una mediana escala por relación de equivalencia mediante inversión y transposición.

➤ Los pc-sets 4-13 y 4-26 son medianamente similares. Esto se desprende a partir del resultado que nos ofrece la función de similitud: $sf(4-13, 4-26) = 2$. Ambos se incluyen dentro del pc-set 7-11.

➤ Los pc-sets 4-13 y 4-22 no son fuertemente similares, basándonos en el resultado de la función de similitud: $sf(4-13, 4-22) = 3$. Estos pc-sets están incluidos en el pc-set 7-11.

➤ La conducta de las líneas melódicas que descienden cromáticamente en movimiento paralelo (observar el bajo y voces internas en los primeros dos compases) ratifica la presencia de los pc-sets 6-1 y 8-1(4-1), exclusivos del Genus cromático.

➤ Se destaca en la voz superior entre los cc.2 y 3, la presencia del pc-set 6-35 (exclusivo del Genus de tonos enteros).

➤ Se percibe una clara direccionalidad hacia una sonoridad de tonos enteros/diatónica/cromática, evidenciada por la aparición del pc-set 8-21 (4-21), el cual incluye a los pc-sets 4-26 y 4-24 (la sonoridad de éste último pc-set es cercana al Genus de tonos enteros).

- En esta sección, comprendemos a los pc-sets 4-13 y 4-24 como elementos que proporcionan variedad a la progresión acórdica planteada, en reemplazo de los pc-sets 4-26 y 4-22.
- Los pc-sets 4-26 y 4-24 no son fuertemente similares entre sí, ya que el resultado obtenido a partir de la función de similitud de Lord es igual a 4.

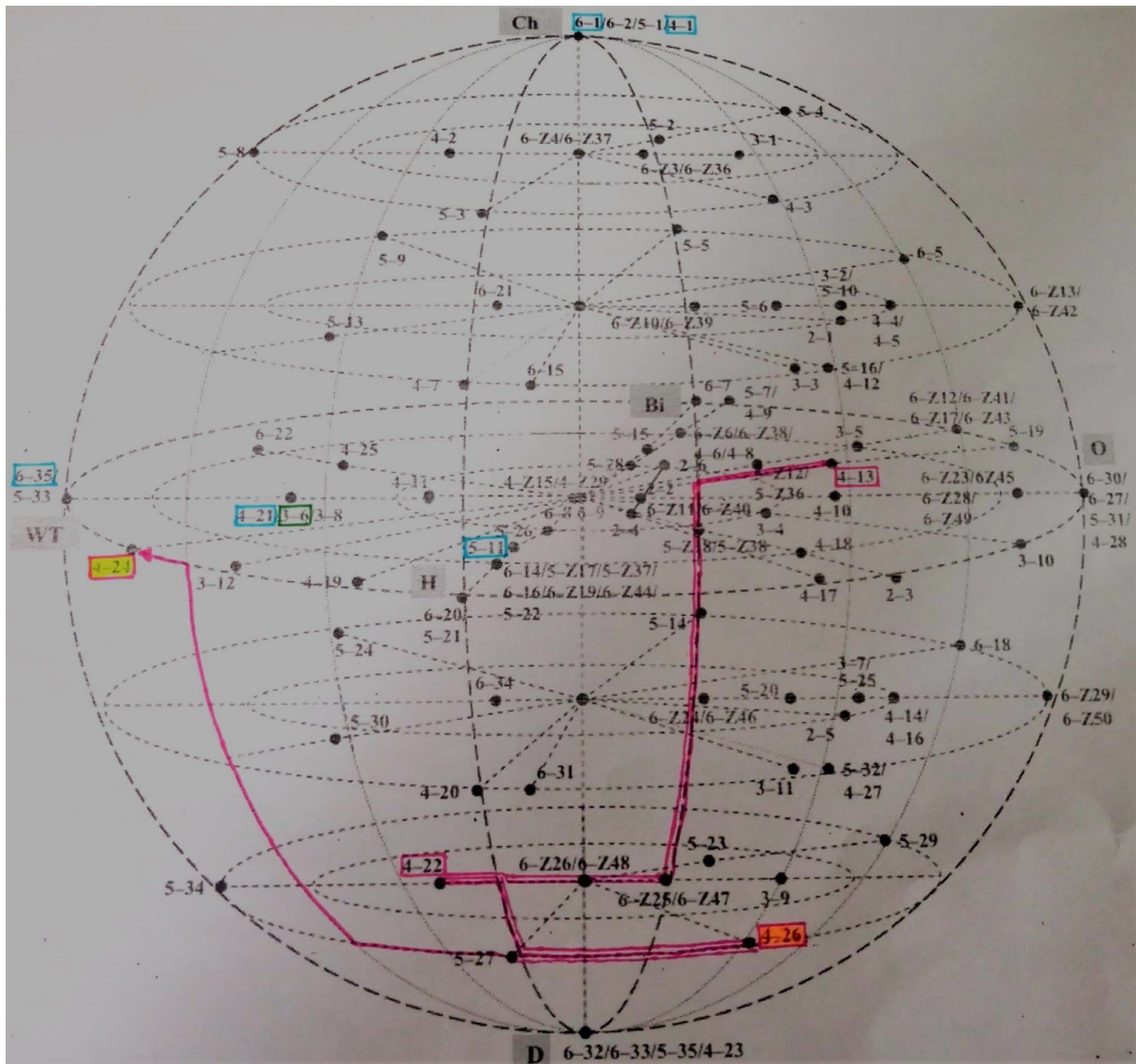
♩ = 80

INTRODUCCIÓN

The image shows a musical score for organ, labeled 'Órgano', in 4/4 time with a tempo of 80. The score is divided into measures, with boxes highlighting specific chord progressions. The boxes are labeled with pc-sets: 7-11, 4-26, 4-22, 4-13, 6-35, 8-1, 9-6, and 8-21. The score is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature.

[Gráfico 1 - Reducción de trabajo - Introducción]

Para complementar la reducción de la mencionada sección, ofrecemos a continuación en el Gráfico 2 el recorrido tonal esbozado en la Introducción. En este gráfico, se puede inferir una trayectoria a mediana escala: un desplazamiento desde una sonoridad hexatónica/diatónica/cromática determinada por el pc-set 7-11 (5-11), hacia una sonoridad de tonos enteros/diatónica/cromática evidenciada por el pc-set 8-21 (4-21).



[Gráfico 2¹ - Recorrido tonal de la Introducción]

❖ Presentación del Beat/Orgánico y Estribillo - 0:20/0:43 (observar “Gráfico 3 - Reducción de trabajo - Presentación Beat/Orgánico y Estribillo”):

Tanto en la presentación del Beat y Orgánico (cc.5-12) como en el Estribillo y su repetición (cc.29-36) se presenta un cambio estructurante en la textura, ya que tanto en estos pasajes mencionados como en los dos bloques de estrofas se distingue a la melodía con acompañamiento como modelo textural preponderante en la pieza a nivel formal. Además, estas secciones que analizaremos están fuertemente relacionadas ya que los materiales melódicos/armónicos expuestos en la presentación del beat y orgánico se repiten de forma variada en el Estribillo (decimos “variada” ya que en la repetición del Estribillo rítmicamente se distingue una subdivisión ternaria en el acompañamiento de los instrumentos percusivos).

Profundizando esto, ambas secciones determinan en los instrumentos a cargo del acompañamiento (piano y bajo) una 2^{da} progresión armónica, la cual está constituida por estos acordes: Bbm⁷ - F⁹/A (cc.5 y 9 en 1^{ra} instancia; cc.29 y 33 en Estribillo) - Gm⁷ - Gb^{maj7}/Cb (cc.7 y 11 en 1^{ra} instancia; cc.31 y 35 en Estribillo). Desde un análisis armónico funcional, se podría caracterizar esta secuencia acórdica como: Im⁷ - V₉ - ↑vi m⁷ - VI^{maj7}.

A continuación, mediante los aportes de la Set Theory comentaremos las siguientes observaciones

¹ Para la comprensión de todos los gráficos que refieren a los recorridos tonales, se deben considerar las siguientes referencias: color Naranja indica pc-set inicial; color Amarillo pc-set final; color Celeste pc-sets de mediana escala, y color Verde pc-set global de la sección (supergrupo).

analíticas:

➤ Como se mencionó anteriormente, un criterio al momento de definir la segmentación en estas secciones fue distinguir qué sonoridades se propiciaban en la “figura” (breves fragmentos melódicos a cargo del raperero) y en el “fondo” (piano, bajo y sintetizador lead), para considerar texturalmente en el análisis a la textura de melodía acompañada. Partiendo de esta noción, debemos aclarar que no es posible distinguir un pc-set que oficie como supergrupo, y que englobe tanto a las sonoridades de las líneas melódicas como al acompañamiento. No obstante, se puede afirmar que hay una preeminencia de las sonoridades diatónica, octatónica y hexatónica.

➤ De acuerdo con lo anteriormente expuesto, al analizar el plano de la voz, identificamos los pc-set 4-22 (cuya sonoridad es cercana a los Genera de tonos enteros/diatónico/hexatónico) y 5-23 (sonoridad diatónica/hexatónica/octatónica/bicromática). Asimismo, el pc-set 4-22 se encuentra incluido dentro del pc-set 5-23, y ambos pc-sets, por otra parte, están incluidos dentro del pc-set 6-32 (exclusivo del Genus diatónico).

➤ En cuanto a los instrumentos que ofician de acompañamiento (piano y bajo), se destaca la presencia de los pc-sets 4-26 (sonoridad hexatónica/octatónica/diatónica), 4-22 (sonoridad de tonos enteros/diatónica/hexatónica) y 5-20 (pc-set que está definido en los Genera octatónico/bicromático/diatónico/hexatónico).

➤ Los pc-sets 4-26 y 4-22 están incluidos dentro del pc-set 7-11(5-11), cuya sonoridad es hexatónica/diatónica/cromática.

➤ Los pc-sets 4-26 y 5-20 se encuentran incluidos en el pc-set 7-22 (5-22), el cual se enmarca en los Genera hexatónico/octatónico/tonos enteros..

➤ La frase conectiva presentada en el sintetizador lead plantea la aparición del pc-set 6-Z47 (sonoridad diatónica/hexatónica/octatónica/bicromática). Dicho pc-set engloba a los pc-sets 5-14 (el cual se sitúa entre los Genera bicromático/diatónico) y 3-7 (pc-set ubicado entre los Genera hexatónico/bicromático/octatónico/diatónico).

➤ Al analizar en estas secciones el grado de similitud entre pc-sets de igual cardinalidad, podemos afirmar que:

- ★ Dada la $sf(5-20, 5-14) = 1$, se puede inferir que los pc-sets 5-20 y 5-14 son fuertemente similares.
- ★ A partir de la $sf(5-20, 5-23) = 3$, podemos entender que los pc-sets 5-20 y 5-23 no poseen un alto grado de similitud.
- ★ De acuerdo a la $sf(5-14, 5-23) = 2$, se deduce que los pc-sets 5-14 y 5-23 son medianamente similares entre sí.
- ★ A través de la $sf(6-32, 6-Z47) = 2$, hemos comprendido que los pc-sets 6-32 y 6-Z47 tienen un grado intermedio de similitud.
- ★ Mediante la $sf(7-11, 7-22) = 2$, se puede entender que los pc-sets 7-11 y 7-22 son medianamente similares entre sí.

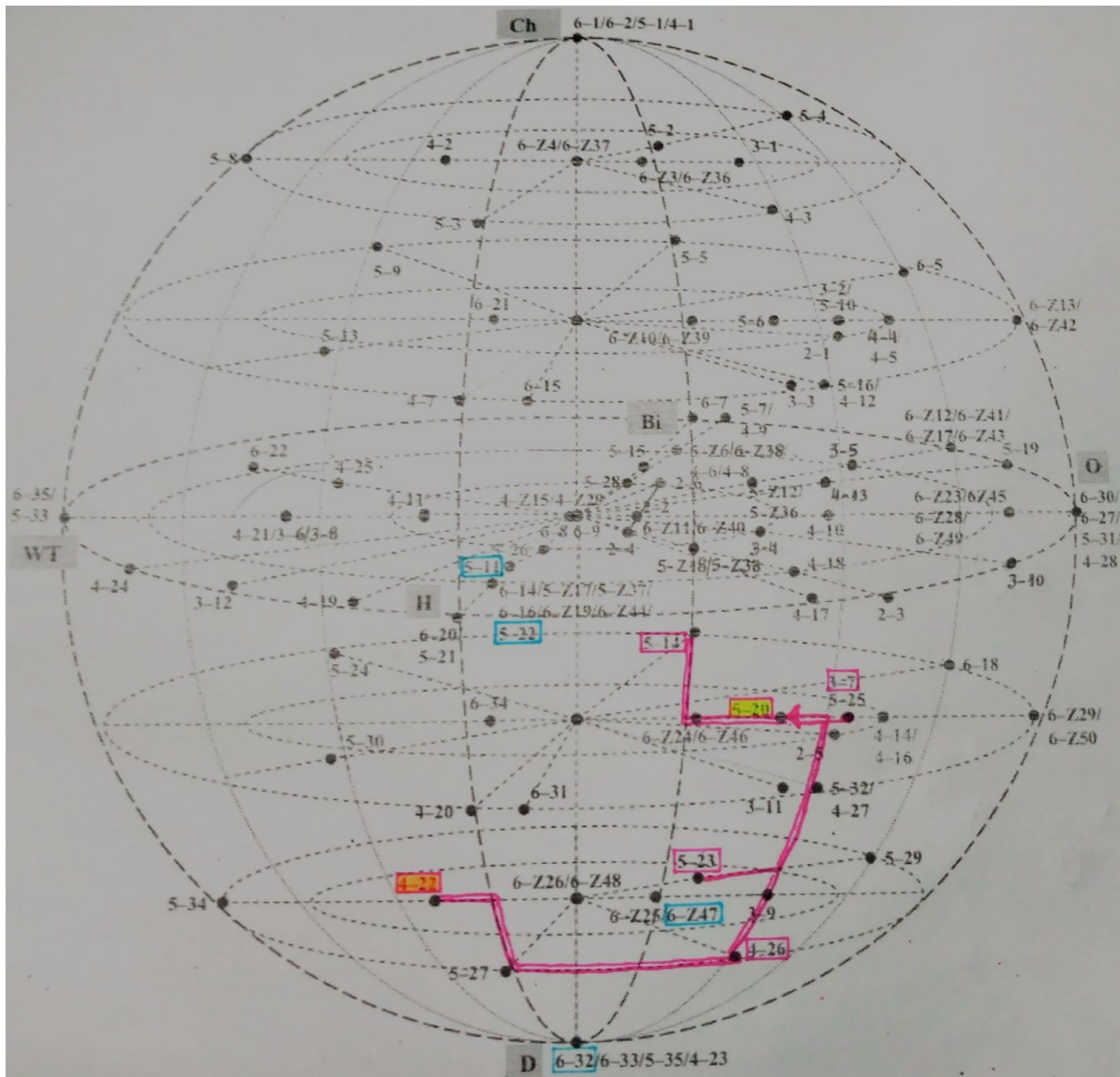
PRESENTACIÓN BEAT y ORGÁNICO - ESTRIBILLO

The image displays a musical score for four instruments: Voice (Voz), Lead, Piano (Pno.), and Bass (Bajo sub-gr.). The score is divided into two systems, starting at measure 5 and measure 9 respectively. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score includes various musical notations and pc-set labels:

- System 1 (Measures 5-8):**
 - Voz:** A melodic line starting with a box around measures 5-6 labeled with pc-sets 6-32 and 4-22.
 - Lead:** A melodic line with boxes around measures 7-8 labeled with pc-sets 5-14, 6-Z47, 3-7, and 3-7.
 - Pno.:** Chordal accompaniment with boxes around measures 5-6 labeled with pc-sets 7-11, 4-26, and 4-22, and measures 7-8 labeled with pc-sets 7-22, 4-26, and 5-20.
 - Bajo sub-gr.:** A bass line with notes corresponding to the piano accompaniment.
- System 2 (Measures 9-12):**
 - Voz:** A melodic line with a box around measure 9 labeled with pc-set 5-23.
 - Lead:** A melodic line with a box around measure 9.
 - Pno.:** Chordal accompaniment with boxes around measures 9-10 labeled with pc-sets 7-11, 4-26, and 4-22, and measures 11-12 labeled with pc-sets 7-22, 4-26, and 5-20.
 - Bajo sub-gr.:** A bass line with notes corresponding to the piano accompaniment.

[Gráfico 3 - Reducción de trabajo - Presentación Beat/Orgánico y Estribillo]

En correspondencia a la reducción de las mencionadas secciones, presentamos a continuación en el Gráfico 4 el recorrido tonal esbozado en la Presentación Beat/Orgánico y Estribillo. En este gráfico, se puede visualizar el siguiente trayecto: un desplazamiento desde una sonoridad de tonos enteros/diatónica/hexatónica (esbozada por el pc-set 4-22) hacia una sonoridad octatónica/diatónica/hexatónica/bicromática (puesta de manifiesto por el pc-set 5-20).



[Gráfico 4 - Recorrido tonal Presentación del Beat/Orgánico y Estribillo]

❖ Sección conclusiva - 2:22 al final (visualizar “Gráfico 5 - Reducción de trabajo - Sección conclusiva”):

A los fines de analizar las alturas intervinientes en esta sección, tomaremos los cc. 46 a 49 para comentar nuestras observaciones analíticas. Consideramos que en los cuatro compases iniciales de dicha sección, se presenta en el piano una melodía con un sutil acompañamiento. Esta melodía se encuentra armonizada bajo la siguiente secuencia de acordes (3^{ra} progresión armónica): Bbm - Cb^{#4} - Ebm⁹/Gb - Eb/G. Analizando funcionalmente esta secuencia, caracterizamos la misma como:

Im - bII^{#4} - iv⁹ - IVM₆.

Tomando en consideración los lineamientos analíticos propuestos por la Set Theory, exponemos a continuación estos datos:

- El pc-set 7-30 (5-30), cuya sonoridad está enmarcada en los Genera de tonos enteros/hexatónica/diatónica/cromática, oficia como supergrupo que engloba a los sub-sets 6-Z26 (sonoridad hexatónica/octatónica/tonos enteros/diatónica) y 5-11 (sonoridad hexatónica/diatónica/cromática).
- El pc-set 6-Z26 incluye a los pc-sets 5-27 (sonoridad diatónica/hexatónica) y 3-8 (pc-set encuadrado en los Genera de tonos enteros/diatónica/cromática).
- Los pc-sets 4-14 (sonoridad hexatónica/bicromática/octatónica/diatónica) y 3-11 (sonoridad

hexatónica/octatónica/diatónica) se encuentran contenidos dentro del pc-set 5-11.

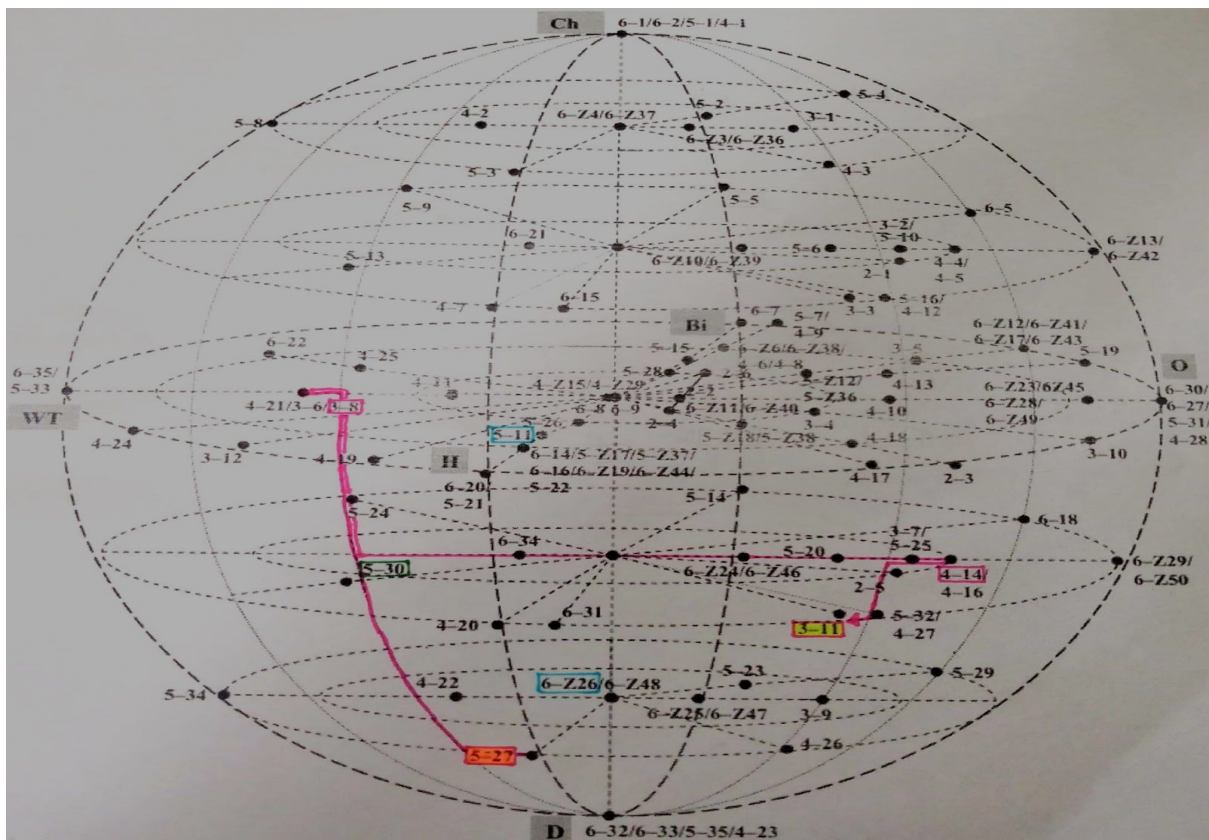
➤ Al analizar en estas secciones el grado de similitud entre pc-sets de igual cardinalidad, se puede decir que:

- ★ Dada la $sf(3-8, 3-11) = 2$, se puede inferir que los pc-sets 3-8 y 3-11 poseen un grado intermedio de similitud.
- ★ A partir de la $sf(5-27, 5-11) = 1$, se puede inferir que los pc-sets 5-27 y 5-11 tienen un alto grado de similitud.

SECCIÓN CONCLUSIVA

[Gráfico 5 - Reducción de trabajo - Sección conclusiva]

Complementando la reducción de esta sección, determinamos en el gráfico 7 el recorrido tonal de la sección conclusiva. Por medio del mismo, se puede interpretar un primer desplazamiento desde una sonoridad diatónica/hexatónica (pc-set 5-27) hacia una sonoridad de tonos enteros/diatónica/cromática (pc-set 3-8). Posteriormente, se da una segunda trayectoria final desde la sonoridad antes mencionada hacia una sonoridad hexatónica/octatónica/diatónica (pc-set 3-11), con lo cual se podría inferir un retorno a las sonoridades con mayor preponderancia (diatónica y hexatónica).



[Gráfico 6 - Recorrido tonal de la Sección Conclusiva]

A los fines de elaborar conclusiones sobre este apartado, en pos de proporcionar una visión global en lo que a las alturas se refiere, podemos notar lo siguiente:

- Al comparar los recorridos tonales previamente presentados de cada sección, observamos que las trayectorias se producen en mayor medida, en el hemisferio sur del *set-class space* (es decir, en la región diatónica del espacio tonal). En suma, se podría deducir que el Genus diatónico es una sonoridad que otorga unidad al discurso.
- Considerando al pc-set de mayor cardinalidad 9-6 (3-6) como superset, hemos podido comprobar que éste nuclea a los subsets 8-21, 8-1(4-1; pc-set exclusivo del Genus cromático), 7-11 (fuertemente enfatizado en la Introducción), 7-30 (pc-set global de la sección conclusiva), 6-1 (pc-set exclusivo del Genus cromático), 6-32 (pc-set exclusivo del Genus diatónico), 6-35 (pc-set exclusivo del Genus de tonos enteros) y 6-Z47. En consecuencia, al incluir a estos subsets el superset 9-6 también incluye a los pc-sets de cardinalidad 5, 4 y 3 que están incluidos en estos sub-sets.
- De acuerdo al punto anteriormente expuesto, hemos identificado una excepción: el pc-set 7-22 (5-22), cuya sonoridad es hexatónica/octatónica/tonos enteros, no está incluido de forma directa en el superset 9-6. A raíz de este “descubrimiento” podríamos deducir que el pc-set 7-22, al encontrarse en intersección al Genus octatónico, constituye a dicha sonoridad como una región tonal que otorga variedad al discurso musical.
- En este hip hop predomina un alto grado de indeterminación genérica, dado por la predominancia de pc-sets que intersectan en varios Genus.
- La sonoridad de este hip hop a nivel global define una recurrencia de los Genera diatónico, tonos enteros, cromático y hexatónico.

● **Relación Beat - Flow en las Estrofas**

A modo de introducción de este apartado, para caracterizar la relación flow-beat queríamos recuperar algunas afirmaciones puesta de manifiesto por Joel Lester en los capítulo II “*El ritmo y el metro*” y III “*La textura y el timbre*” de su libro “Enfoques analíticos de la música del siglo XX”, cuando sostiene que:

- “*En la mayoría de las piezas tonales, además de la regularidad métrica (una corriente continua de tiempos más fuertes y más débiles tal como se indica en la signatura métrica) en el nivel indicado en la signatura métrica, hay cierta regularidad métrica en niveles más rápidos y más lentos*”. (Lester, 2005, pág. 27).
- “*Aunque la regularidad métrica en diversos niveles puede continuar durante algún tiempo, casi ninguna pieza tonal mantiene la regularidad métrica en todos los niveles durante mucho tiempo. Puede haber cambios en las subdivisiones de los tiempos (de corcheas a tresillos), en el número de compases en un grupo e incluso en el número de tiempos de un compás (algo a veces indicado por la signatura métrica, a veces no)*”. (Lester, 2005, pág. 27).
- “*(...) aunque la textura es en parte resultado de la cantidad y prominencia relativa de las partes individuales, hay factores adicionales que desempeñan un papel crucial en la determinación del modo en que oímos una textura. Entre estos factores se cuenta el espaciamiento (lo cerca o lejos que están las partes unas de otras), el registro (si las partes son predominantemente bajas, medias o altas en el ámbito), el ritmo (si hay niveles iguales o desiguales de actividad en la textura, si predominan los valores rápidos o lentos y si los cambios en las diferentes partes de la textura están sincronizados o no), e incluso el timbre o el color sonoro (si homogéneo o contrastado)*”. (Lester, 2005, pág. 43).

Retomamos estas afirmaciones para definir un marco teórico sobre el cual mencionaremos un fragmento que condensa de forma global la relación entre el beat (definido por el bombo y hi-hat de la batería, congas, bongó, triángulo y shaker) y el flow a cargo de la voz masculina. Al referenciar dichas relaciones, nos valdremos de la partitura distinguiendo los fragmentos elegidos con números de compases.

❖ **3^{ra} estrofa (cc. 21-24):** Elegimos dicha estrofa ya que en primera instancia, es muy similar con la 2^{da} estrofa en cuanto al rapping (ambas poseen un comienzo anacrúsico). Ahora bien, en los 4 versos que constituyen a dicha estrofa podemos entender dos tipos de declamación: en los primeros 2 versos, se observa una cierta regularidad en la declamación y además, se enfatiza la rima entre las palabras “llamados” y “llamado” (hay una correspondencia con el acento prosódico de estas palabras); mientras que en los 2 últimos versos, se emplea una declamación vinculada a la idea de la “semicorchea con swing” (semis atresilladas organizadas en agrupaciones trocaicas).

Por otro lado, se puede inferir en el beat diversos niveles de regularidad que dependiendo el/los casos, son divergentes o funcionan complementariamente. Estos niveles a los que hacemos referencia son: una regularidad en distintos niveles entre las palmas, shaker y triángulo, que se pone en tensión con la divergencia acentual propuesta por el bombo con los septisillos, el bongó y las congas. Además, es menester señalar que se da en esta estrofa una inclusión paulatina de un diseño rítmico asociado al landó peruano (c.22 en adelante). Este diseño ha sido instrumentado para el bongó y las congas, los cuales por sus timbres homogéneos, pueden percibirse como partes complementarias. También, es posible percibir una hemiola entre palmas/shaker versus bongó/congas.

Por último, todos los planos que intervienen en el beat conforman una *textura estratificada* (según Lester, ésta se conforma de “*varios estratos de sonido independientes que producen toda la textura*”). (Lester, 2005, pág. 50).

- **Empleo del Autotune: decisiones y criterios al respecto**

Para el estribillo se compusieron dos líneas melódicas que se cantaban con el texto “Soy Latinoamérica”. El efecto que se esperaba del plug-in era que el paso entre nota y nota suene muy artificial y con esa presencia que lo caracteriza. En nuestro caso el plug-in tenía una configuración a partir de la cual la altura se modificaba según un patrón melo/rítmico predefinido por los creadores del mismo. Por ejemplo: uno de los patrones era “descenso y ascenso cromático”, de manera que por más que se aplique sobre una voz cantando una nota tenida durante un largo tiempo, con el autotune activo se iba a escuchar un descenso y luego un ascenso cromático por corcheas. Todo esto suponía un problema para nosotros ya que estábamos muy conformes con la melodía compuesta y no queríamos un efecto tan agresivo en la misma. La solución para contar con el “sonido autotune” sin que nos deforme la melodía fue buscar patrones predefinidos (presets) que, al menos en su inicio, coincidieran con nuestra melodía. Una vez identificados, lo que hicimos fue automatizar el encendido/apagado de cada uno de ellos. La melodía resultante no es exactamente la misma, pero estamos conformes con el resultado.

♩ = 80

ESTRIBILLO ORIGINAL (a)	ESTRIBILLO FINAL con AUTOTUNE (a')
<p>Voz</p> <p>Musical notation for original chorus (a) in 4/4 time, key of B-flat major. It features a melodic line with eighth notes and a glissando effect.</p>	<p>Musical notation for autotuned chorus (a') in 4/4 time, key of B-flat major. It features a melodic line with eighth notes and a glissando effect, showing a more artificial, stepped appearance.</p>
REP. ESTRIBILLO ORIGINAL (b)	REP. ESTRIBILLO FINAL con AUTOTUNE (b')
<p>Voz</p> <p>Musical notation for original chorus (b) in 4/4 time, key of B-flat major. It features a melodic line with eighth notes and a glissando effect.</p>	<p>Musical notation for autotuned chorus (b') in 4/4 time, key of B-flat major. It features a melodic line with eighth notes and a glissando effect, showing a more artificial, stepped appearance.</p>

[Gráfico 6² - Gráfico comparativo entre las líneas melódicas originales versus líneas melódicas elaboradas con Autotune]

² A modo de complemento, se sugiere visitar la carpeta “Entrega Final” dentro del “banco de recursos”, para escuchar los fragmentos melódicos manifestados en el Gráfico 6. Link:

<https://drive.google.com/drive/folders/1l0T-yaE7imzUoVZQy2mm98E582oMRT4m?usp=sharing>

- **Diálogo con los contenidos de la Unidad 1**

Problematizando sobre qué es el análisis, y poniendo en diálogo esta instancia final de nuestro hip hop con los textos de la Unidad 1, consideramos que ante la búsqueda artística consensuada y puesta de manifiesto en el objetivo específico inicial (la composición de un hip hop que tenga influencias y se articule con otros géneros musicales propios de nuestro continente), nuestra lógica de trabajo en cierta medida se ha visto direccionada en la escucha hacia dos vertientes: a) atender a los procedimientos compositivos que trabajan diversos artistas del hip hop actual según la idea de la “fusión” o influencias con otros géneros; b) establecer mediante la escucha a la identificación de aquellos aspectos técnico-musicales que puedan asociarse en la composición de un hip hop. Siguiendo nuestro proceso creativo, una evidencia de ello podría ser el cómo nosotros fuimos concibiendo paulatinamente el beat hasta llegar a un resultado que nos resultó convincente. A partir de la escucha de diversos ritmos cercanos al jazz y al blues, pudimos identificar a la improvisación vocal elegida como un material rítmico cercano al shuffle. Por estos motivos, acordamos con lo expuesto por Rogers cuando afirma que “(...) *El análisis siempre debe realizarse en función del sonido; y la escucha siempre debe realizarse en función del análisis*”.

Además, si bien Rogers hace referencia en su escrito a la música del siglo XX, nosotros extrapolamos una idea suya, cuando sostiene que “(...) *resulta indispensable repensar los métodos analíticos para dar cuenta de los cambios e innovaciones que tiene esta música*”. Entendemos que esta idea debería retomarse al momento de encarar un análisis de cualquier tipo de hip hop para responder a la pregunta “¿cómo funciona esto?”. Sostenemos esto ya que en un hip hop adquieren relevancia otros parámetros que no necesariamente son los convencionales: una posible metodología de análisis podría partir del estudio sobre las diferentes formas en la que lxs raperxs emplean el tono de voz para lograr un efecto expresivo. Algunas de ellas podrían ser: las interjecciones cantadas, las sílabas que riman y se destacan en una misma altura, así como también los versos cantados (en donde a partir de una entonación relajada, se pueden determinar líneas melódicas similares/parecidas a la acción de hablar normalmente), entre otros recursos creativos.

Con respecto al texto de Edward Cone, nos parece necesario recuperar dos afirmaciones:

- (...) *“el verdadero análisis trabaja a través del oído”*.
- (...) *“La composición debe revelarse como una unidad temporal orgánica, pero como una unidad que se percibe gradualmente a medida que fluye de un momento a otro, contribuyendo cada uno de los eventos tanto al movimiento de avance como al efecto global”*.

Consideramos pertinente recuperar estas afirmaciones ya que, al pensar el análisis como una instancia en sincronía con el proceso creativo, tuvimos que valernos de una escucha atenta y reflexiva tanto para la sistematización de aquellxs artistas que trabajan al hip hop con influencias de otros géneros, como también para la toma de decisiones en cada uno de los aspectos técnico-musicales y en cada etapa de la composición hasta esta instancia. Esto ayudó en gran medida a la búsqueda de organicidad en el hip hop a partir de diferentes elementos aglutinantes y estructurantes.

En relación al texto de Joel Lester, en el que se ofrece una especie de “pantallazo” de índole informativo sobre algunos factores puestos en juego en las músicas del siglo XX (sobre cada uno de los parámetros del sonido), queríamos observar una crítica hacia el enfoque analítico que propone el autor con respecto al timbre: entendemos que dicho enfoque no ahonda en una sistematización analítica para caracterizar el timbre (inclusive aún hoy desconocemos si existe alguna forma para analizar el timbre). Además, no tiene en cuenta los diferentes grados de expectación que se pueden generar en lxs oyentes a partir del timbre. Vinculado a nuestro trabajo (y a la composición de hip hops en general), consideramos que sería interesante contar con alguna propuesta metodológica de análisis que intente responder a la pregunta “¿cómo emplean lxs artistas actualmente al Autotune a fin de lograr efectos expresivos en sus músicas?”.

- **Conclusiones finales**

A la hora de elaborar conclusiones finales, no queríamos dejar pasar la oportunidad de valorar el sacrificio y esfuerzo que representa presentar nuestro hip hop junto con una análisis integral en todos los aspectos.

Ha sido un proceso arduo de trabajo y un desafío importante en estas condiciones de público conocimiento el poder plasmar en esta instancia final esta composición grupal. También consideramos que fue muy enriquecedor el ejercicio de la autointerrogación analítica, ya que nos permitió una mayor comprensión de la música, y el hecho de poder identificar qué cuestiones atender al momento de hablar sobre/con la música.

Bibliografía

- Cone, Edward. “El análisis hoy” en Problems of Modern Music: The Princeton Seminar in Advanced Musical Studies, P. H. Lang (ed.), New York: W.W. Norton, (1962), pp. 34-49 (Trad. F. Sammartino).
- Lester, Joel. Enfoques analíticos de la música del siglo XX, Madrid: Akal (2005), “La altura en la música tonal y no tonal”, pp. 14-23; “El ritmo y el metro”, pp. 26-41; “La textura y el timbre”, pp. 43-63; “La forma”, pp. 65-71.
- Sammartino, Federico. Resumen de Capítulos 2 y 3 de M. Rodgers, Teaching Approaches in Music Theory: An Overview of Pedagogical Philosophies, Carbondale: Southern Illinois University Press, 2004).