



ESCUELA DE MÚSICA



DE LAS RAÍCES A LA MODERNIDAD: PRODUCCIÓN DE UN EP DE CUATRO TEMAS FUSIONANDO MÚSICA ELECTRÓNICA CON SANJUANITO, UTILIZANDO INSTRUMENTOS ANDINOS TÍPICOS DEL SANJUANITO IMBABUREÑO.



AUTOR

Jairo Yaroslav Gómez Nazareno

AÑO

2018



ESCUELA DE MÚSICA

DE LAS RAÍCES A LA MODERNIDAD: PRODUCCIÓN DE UN EP DE
CUATRO TEMAS FUSIONANDO MÚSICA ELECTRÓNICA CON
SANJUANITO, UTILIZANDO INSTRUMENTOS ANDINOS TÍPICOS DEL
SANJUANITO IMBABUREÑO.

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos
establecidos para optar por el título de Licenciatura en música con énfasis en
producción musical.

Profesor Guía:

Ing. Pablo Andrés Novillo Villegas

Autor:

Jairo Yaroslav Gómez Nazareno

Año:

2018

DECLARACIÓN DEL PROFESOR GUÍA

“Declaro haber dirigido el trabajo, De las raíces a la modernidad: Producción de un EP de cuatro temas fusionando música electrónica con Sanjuanito, utilizando instrumentos andinos típicos del Sanjuanito imbabureño, a través de reuniones periódicas con el estudiante Jairo Yaroslav Gómez Nazareno, en el semestre 2018-10, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación”.

Pablo Andrés Novillo Villegas

C.I. 1714731781

DECLARACIÓN DEL PROFESOR CORRECTOR

“Declaro haber revisado este trabajo, De las raíces a la modernidad: Producción de un EP de cuatro temas fusionando música electrónica con Sanjuanito, utilizando instrumentos andinos típicos del Sanjuanito imbabureño, del estudiante Jairo Yaroslav Gómez Nazareno, en el semestre 2018-10, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación”.

Juan Fernando Cifuentes M.

C.I. 1716751019

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

“Declaro que este trabajo es original, de mi autoría, que se han citado las fuentes correspondientes y que en su ejecución se respetaron las disposiciones legales que protegen los derechos de autor vigentes.”

Jairo Yaroslav Gómez Nazareno

C.I. 1003657697

AGRADECIMIENTOS

A mis padres por su constante apoyo y motivación a lo largo de mi carrera universitaria.

A Lenin Alvear, Daniel Proaño, Geovanny Alencastro

Diego Guzmán y demás músicos que colaboraron en la producción del EP.

A mi tutor, Pablo Novillo por guiarme pacientemente en este proceso.

DEDICATORIA

Dedico este trabajo a mi familia y amigos que me han apoyado en todo momento, siendo un soporte a lo largo de todo este proyecto.

RESUMEN

Para comprensión del lector, este trabajo de investigación se encuentra estructurado de la siguiente manera:

Se inicia detallando puntualmente el marco contextual, el problema o tema de investigación que se abordará, los objetivos, el marco teórico, la explicación, ejecución y desarrollo de la propuesta y los resultados obtenidos a partir de ella.

En el primer capítulo, se refiere al marco teórico en lo que consigna al género musical del Sanjuanito. Se analizó su concepto y orígenes, los primeros hallazgos de la música indígena en el Ecuador. De la misma forma, cómo este evoluciona y se subdivide, analizando sus características principales. Además, de señalar y explicar algunos de los instrumentos andinos típicos del Sanjuanito imbabureño que se utilizarán en esta investigación.

El segundo capítulo, está enfocado en el estudio de la música electrónica. Sus orígenes, los primeros instrumentos musicales, y su evolución, llegando así a hablar sobre los dos ritmos de este género (*Deep House* y *Downtempo*) que se utilizarán en el desarrollo de este proyecto. Posteriormente, se aborda sobre la influencia de la música electrónica alrededor del mundo, y como esta ha conseguido fusionarse con los géneros autóctonos de otros países.

En el tercer capítulo, se propuso la fusión del Sanjuanito con *Deep House* y *Downtempo* utilizando instrumentos andinos típicos del Sanjuanito imbabureño, para lo cual se llevó acabo la producción de un EP de cuatro temas con los conocimientos adquiridos en los capítulos anteriores. Posteriormente, se detallan cada una de las partes del proceso de pre producción, producción y post-producción de cada tema.

Finalmente, el autor pone a consideración la bibliografía utilizada en la presente investigación.

ABSTRACT

For the reader's understanding, this research project is structured as follows:

It starts by describing the contextual framework, the research topic that will be addressed, the objectives, the theoretical framework, the explanation, and the execution and development of the proposal and the results obtained from it.

The first chapter refers to the theoretical framework of the traditional Ecuadorian genre of Sanjuanito. It's concept and origins were analyzed, the first findings of indigenous music in Ecuador. In the same way, how it evolves and subdivides, analyzing its main characteristics. In addition, the chapter points out and explains some of the typical Andean instruments of the Sanjuanito imbabureño that will be used in this research.

The second chapter is focused on the study of electronic music. Its origins, the first musical instruments, and its evolution, thus reaching to talk about the two rhythms of this genre (Deep House and Downtempo) that will be used in the development of this project. Subsequently, it explains the influence of electronic music around the world, and how it has managed to merge with the native genres of other countries.

The third chapter, the merge of Sanjuanito with Deep house and Downtempo was proposed using typical Andean instruments of the Sanjuanito imbabureño, for which it was carried out with the production of an EP of four songs with the knowledge acquired in the previous chapters. Subsequently, each of the parts of the pre-production, production and post-production process of each song is detailed.

Finally, the author puts to consideration the references used in the research.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN	2
1 CAPÍTULO I	3
1.1 Concepto y orígenes del Sanjuanito	3
1.2 Primeros hallazgos	4
1.3 Tipos de Sanjuanito	5
1.3.1 Sanjuanito indígena	6
1.3.2 Sanjuanito mestizo	7
1.4 Instrumentos andinos	11
1.4.1 Instrumentos andinos típicos del Sanjuanito imbabureño	12
2 CAPÍTULO II	17
2.1 Historia de la música electrónica	17
2.1.1 Electro-Harmonic Telegraph	17
2.1.2 Fonógrafo	18
2.1.3 Telharmonium	19
2.1.4 Theremin	20
2.1.5 Sintetizador <i>Moog</i>	22
2.2 <i>House</i>	22
2.2.1 Historia	22
2.2.2 Características	23
2.2.3 Subgéneros	23
2.2.3.1 <i>Deep House</i>	23
2.3 <i>Downtempo</i>	26
2.3.1 Historia	26
2.3.2 Características	26
2.3.3 Artistas importantes	27

2.4 <i>World Music</i>	27
2.5 Fusión de música electrónica con ritmos latinos.....	28
3 CAPÍTULO III	30
3.1 Concepto	30
3.2 Proceso de Creación del EP	30
3.3 Tema 1 “Bienvenida al Solsticio”	31
3.3.1 Pre-producción	31
3.3.2 Grabación	33
3.3.3 Post- producción.....	33
3.4 Tema 2 “Laguna de Cuicocha”	35
3.4.1 Pre-producción	35
3.4.2 Grabación	37
3.4.3 Post-producción.....	38
3.5 Tema 3 “Puka”	38
3.5.1 Pre-producción	38
3.5.2 Grabación	41
3.5.3 Post-producción.....	41
3.6 Tema 4 “Soy Capariche” (remix).....	41
3.6.1 Pre-producción	41
3.6.2 Grabación	44
3.6.3 Post-producción.....	44
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES:	45
Conclusiones:	45
Recomendaciones.....	46
REFERENCIAS	47
ANEXOS	50

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 Ritmos de base y variantes del sanjuanito.	11
Figura 2 Rondador.	12
Figura 3 Palla.	13
Figura 4 Quena.	13
Figura 5 Pingullo.	14
Figura 6 Bombo andino.	14
Figura 7 Chajchas. Tomado de	15
Figura 8. Bastones.	16
Figura 9 Bandolín.	16
Figura 10 Electro Harmonic Telegraph.	18
Figura 11 Fonógrafo.	19
Figura 12 Telharmonium.	20
Figura 13 Theremin.	21
Figura 14 Sintetizador Moog.	22

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1 Forma del Tema “Bienvenida al Solsticio”	31
Tabla 2 Forma del tema “Laguna de Cuicocha”	35
Tabla 3 Forma del Tema “Puka”	39
Tabla 4 Forma del tema “Soy Cpariche”(remix).	42

INTRODUCCIÓN

Durante la última década se ha podido observar que en el Ecuador ha crecido un gran interés por la música electrónica, dando lugar a la proliferación de nuevos *Djs*, productores y; un público que demanda la creación de espacios y eventos dedicados a este género.

La música electrónica, actualmente, se sigue desarrollando y difundiendo en Ecuador por medio de proyectos como: Andes Music Machine, Atawallpa, Fidel El Juri, EVHA, los cuales han empezado a experimentar con la fusión entre géneros electrónicos y autóctonos. Otro gran ejemplo en el país, y que ha logrado reconocimiento internacional, es el artista quiteño Nicola Cruz, quien con su primer LP *Prender el Alma* (2015), que recoge varios ritmos ecuatorianos como el Sanjuanito, Marimba, Albazo, etc. y los fusiona con música electrónica, ha conseguido presentarse en festivales importantes como: Sónar (Barcelona, España, 2016), *Boiler Room Tulum x Comunita Live Set* (Tulum, México, 2016), entre otros. A toda esta música fusionada por él, la denomina “Andestep” (López, 2015). A partir de la información señalada en las líneas anteriores, esta investigación plantea producir un EP de cuatro temas fusionando *Deep House* y *Downtempo* con Sanjuanito, para lo cual se empleará síntesis digital e instrumentos andinos típicos del Sanjuanito imbabureño, con el fin de llevar al folclore a un marco moderno. Para la realización del EP se ha considerado la composición de 3 temas y la elaboración de un remix tomando un Sanjuanito del repertorio musical popular. En esta fusión se propone lograr un balance que permita apreciar las características de los géneros antes mencionados.

OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

Objetivo General: Experimentar con la fusión de elementos estilísticos del Sanjuanito, *Deep House* y *Downtempo* a través de un EP de cuatro temas, para lo cual se empleará síntesis digital e instrumentos andinos típicos del Sanjuanito imbabureño.

- Primer objetivo específico: Establecer un marco referencial de información de las características y componentes que conforman al Sanjuanito, *Deep House* y *Downtempo* con la finalidad de manipular y fusionar estos géneros.
- Segundo objetivo específico: Analizar, a partir del lenguaje musical de estos dos géneros las técnicas de producción adecuadas para la fusión de síntesis digital e instrumentos andinos.
- Tercer objetivo específico: Aplicar las técnicas de producción resultado del análisis anterior, para lograr la sonoridad esperada de la fusión entre Sanjuanito, *Deep House* y *Downtempo*.

1 CAPÍTULO I

1.1 Concepto y orígenes del Sanjuanito

San Juan, Sanjuan, San Juanito o Sanjuanito. Música y danza de los grupos étnicos indígenas y mestizos ecuatorianos (Guerrero, 2004, p.1276). Es considerado el género musical más popular del Ecuador y acompaña el baile de los sanjuaneros que danzan en la fiesta del Inti Raymi en la provincia de Imbabura a la llegada del solsticio de verano que inicia el 21 de junio. Los indígenas festejan y hacen honor con alimentos, música y bailes a la Pachamama en agradecimiento por las bendiciones recibidas en las cosechas. Esta celebración coincide con las fechas de fiesta del santoral católico traído por los españoles a Latinoamérica, en donde rinden homenaje a San Juan Bautista, San Pedro y San Pablo (Wong, 2013, p.71).

Existen varias hipótesis referentes a su origen; por ejemplo, según el historiador Gabriel García Cevallos y el compositor Pedro Pablo Traversari Salazar concuerdan que el sanjuanito surgió en el Ecuador prehispánico, en la zona de San Juan de Ilumán, ubicada en el cantón Otavalo de la provincia de Imbabura. Sin embargo, después de realizar investigaciones en Perú y Bolivia, los etnomusicólogos franceses Raúl y Margarita d'Harcourt afirman que esta danza es un huaynito, el cual en el Ecuador es a menudo interpretado dentro de la categoría de las danzas religiosas en honor a su santo patrón San Juan (Guerrero, 2004, p.1276). Por otra parte, el etnomusicólogo Segundo Luis Moreno, asevera que debido a la similitud en su estructura rítmica, el Sanjuanito ecuatoriano es el primo hermano del huayno boliviano y peruano, donde asegura que en las zonas interandinas de estos países están las raíces de este género musical (Guerrero, 2004, p.64).

Es muy posible pensar que el sanjuanito ya existió en el Ecuador antes del arribo de los Incas, pues es muy corto el margen de tiempo (veinte años aproximadamente) para que estos lo hayan difundido en la etapa de sometimiento a las culturas establecidas en Imbabura. Por tal motivo, se cree que esta música ya se difundió mucho tiempo atrás de la formación del imperio Incásico en las zonas andinas de países como: Perú, Bolivia, Ecuador, Chile y partes de Argentina (Guerrero, 2004, p.1277).

1.2 Primeros hallazgos

Según Juan Mullo, el sanjuanito o san juan, es un género musical que se extiende a través de la región norandina del Ecuador, tanto en las zonas de Otavalo como de Cayambe. Se dice que los antiguos Cayambis poblaron lugares actualmente conocidos como Tabacundo, Otavalo, Cochasquí, entre otros. Por otra parte, los Caranquis se encargaron de poblar desde el río Chota hacia el sur, llegando hasta San Antonio de Ibarra. A nivel histórico son conocidos los lazos que mantenían estas civilizaciones como lenguaje, fiestas, relaciones de parentesco, etc. Más aun a raíz de la invasión Inca, cuando establecieron la confederación de resistencia Cayambe - Caranqui. En sitios limítrofes a Quito, como en el área de Tumbaco por ejemplo, el san juan se ha extendido en las festividades de San Juan y San Pedro (Mullo, 2009, p.129).

Es importante mencionar lo que dice Mario Godoy Aguirre en su libro Breve Historia de la Música del Ecuador:

(...) Lo andino, es un vocablo polisémico que no alude exclusivamente la zona geográfica atravesada por los Andes. En lo territorial es un amplio espacio multinacional que incluye, además de los Andes, la costa occidental y la Amazonía de Sudamérica, a sociedades multiétnicas y pluriculturales, donde se conjugan y complementan, la unidad y la diversidad. Lo andino es un proyecto de identidad e integración y un proceso cultural dinámico. La música andina es la música de estos pueblos, de estas culturas, producidas a través del tiempo, por indios, criollos-mestizos, negros... por una sociedad históricamente jerarquizada; es una música vigente y en constante innovación (Godoy, 2005, p.37).

Lastimosamente, no existen legados de música escrita, tampoco noticias si quiera que hayan acostumbrado a escribir sus composiciones. Afortunadamente, sus sonidos, y la mayoría de instrumentos musicales que los emitían, se han conservado por tradición intactos junto a cantos y danzas a lo largo del tiempo (Moreno, 1972, p.28).

(...) En toda la sierra, el aborígen conserva su idioma, sus costumbres, y su vestido autóctono. En consecuencia, no ha olvidado tampoco sus

danzas y cantares, ni el uso de los instrumentos indígenas, los cuales, según todo indicio, son los mismos que practicaran sus antepasados desde cuando se establecieron las primeras tribus en estas comarcas; lo que bien puede remontarse a sesenta o más siglos antes de la conquista hispánica (Moreno, 1972, p.71).

A manera de ser presentado en el Cuarto Congreso de Americanistas, realizado en Madrid en 1881, y a petición del historiador español Marcos Jiménez Espada, se infiere que el artista ecuatoriano Juan Agustín Guerrero Toro fue quien recogió uno de los primeros ejemplos escritos del sanjuanito. Por la misma época, en un viaje de misión diplomática realizado por el norteamericano Friederich Hassaunrek, en su visita en una de las fiestas de Cayambe, observó y anotó que había llegado a la plaza donde se encontraban bailando los San Juanes. Acotaba también que la orquesta estaba conformada por un bombo, una trompeta, un cuerno y dos flautas. Además, señaló que todos tocaban a un mismo son acompañado por pocas notas durante todo el baile que habría durado aproximadamente dos horas, y al cual también lo llamaban "San Juan" (Guerrero, 2004, p.1277).

1.3 Tipos de Sanjuanito

Los investigadores ecuatorianos acostumbran a dividir al sanjuanito en dos tipos: sanjuanito indígena y mestizo. Esta segmentación está hecha en base a su estructura musical, uso, función y contexto social (Wong, 2013, p.71). Se entiende al san juan como vocablo polisémico en el marco musical andino. Pues, se puede hablar de sanjuanito a la música que alude a la festividad del santoral católico. Y al mismo tiempo, a la celebración del Inti Raymi, o fiesta del Sol, celebración de las comunidades indígenas ecuatorianas (Mullo, 2009, pp.129, 130).

Se pueden encontrar además diversos tipos de timbres, rasgados entre otras características dentro del mismo género, dependiendo de la provincia en donde se lo ejecute.

1.3.1 Sanjuanito indígena

El Sanjuanito indígena se caracteriza por llevar melodías que se repinten permanentemente con pequeñas variaciones. Estas piezas son generalmente instrumentales y suelen ser tocadas con dos flautas y un tambor. Mientras los músicos tocan las canciones, los Sanjuaneros bailan en círculos alrededor de ellos en las vísperas de las fiestas de San Juan o Inti Raymi (Wong, 2013, p.71). En el sanjuanito indígena se manejan aspectos que definen una función ritual y ceremonial; se utilizan círculos armónicos dentro de la escala pentafónica, sistemas modales, esquemas rítmicos heterométricos, etc. (Mullo, 2009, p.130).

En los instrumentos musicales se puede apreciar la riqueza cultural de los pueblos indígenas, quienes supieron aprovechar los recursos del medio ambiente que tenían a su disposición, y de ahí, inteligentemente fabricar sus instrumentos musicales. Entre los más antiguos se encuentran los aerófonos o de viento. Están las ocarinas y silbatos, hechos de arcilla y barro. El pingullo y las flautas, elaborados con carrizo de tunda o sada. El churo o quipa, fabricado en base del caracol marino. El cacho y la bocina, se los construye con el asta de las reses. Existen además, instrumentos muy importantes como: flautas transversas, quena, pífano, rondador y la palla (Sandoval, 1990, p.72).

En la familia de instrumentos que más se utilizan para acompañar y llevar el ritmo, están los instrumentos de percusión. Los más conocidos son: Bombo, tambor redoblante, las campanas con la que bailan los sanjuaneros amarrados a un huashacara; los cencerros, fabricados con huesos o uñas de animales, y los cascabeles que se sujetan en la pantorrilla (Sandoval, 1990, pp.72, 73).

En los instrumentos de cuerda se encuentra el paruntsi o arco musical. Es un instrumento musical autóctono, que para su funcionamiento, es necesario “colocar un extremo del arco con la piola bien tensada, en la boca; según se va pulsando la cuerda con los dedos se va abriendo y cerrando la boca para obtener varios sonidos” (Sandoval, 1990, p.73). El arpa, el violín, el bandolín y la guitarra son instrumentos traídos por los europeos que se han ido adaptando, popularizando y fusionando con las tradiciones indígenas. El violín, por ejemplo, que se toca en los entierros de los niños. La guitarra, bandolín, flautas transversas,

melódica y rondín, se los utiliza en cambio para acompañar la danza de los sanjuaneros (Sandoval, 1990, p.73).

Aunque los sanjuaneros indígenas tengan la característica de tener frases sencillas que se repiten muchas veces, esto no quiere decir que exista una pobreza de conocimientos musicales. Al contrario, es necesario valorarlos, ya que, de tal manera, al ser algo pequeño, su difusión a todos los miembros de la comunidad ha sido más sencillo. Este tipo de canciones se las conoce como música de tradición oral, que ha perdurado a través de los tiempos sin necesidad de estar escrita en partituras y que muchos las conocen de memoria y las transmiten en fiestas, bailes, ceremonias y/o rituales (Sandoval, 1990, p.95).

“En la música indígena aflora el espíritu de la Pacha Mama, del viento, del agua, de la naturaleza y del hombre mismo con su trabajo” (Sandoval, 1990, p.72).

1.3.2 Sanjuanero mestizo

Tras la liberación de España ante el dominio árabe a finales del siglo XV, Cristóbal Colón se embarcaba en un viaje hacia nuevas tierras y descubrió el continente americano. Mientras tanto, en el Reino de Quito que finalmente fue subyugado por el imperio de los Incas, reinaba Huaina Cápac, emperador del Cuzco (Moreno, 1996, p.32).

En 1525 fallece Huaina Cápac después de recibir la noticia de que extraños individuos habían llegado a las playas de Esmeraldas. Para esto, él había designado que sus imperios se dividirían entre sus hijos: El cuzco para Huáscar, y el Reino de Quito para Atahualpa. Fue así que Atahualpa tomó el mando y se encargó de guiar con sabiduría y serenidad el Estado (Moreno, 1996, p.32).

En 1529, tras la guerra ocurrida entre Huáscar y Atahualpa a raíz de la división del imperio, se llevó a cabo la conquista española; para entonces, el Reino de Quito se encontraba en su auge, y la música había logrado ser difundida casi a su totalidad. Especialmente en la región interandina, en donde alcanzó un alto grado de importancia en el ámbito artístico (Moreno, 1996, pp.32, 33).

Durante los años que se llevó a cabo la conquista española, es acertado pensar que en las regiones en donde se desenlazaba la matanza, los instrumentos que

más se oían eran los que evocaban la guerra entre españoles e indígenas, teniendo así tamboriles, caracolas y bocinas, mientras los otros con sus tambores y cornetas (Moreno, 1996, p.33).

Tras terminar la conquista militar, vino la conquista espiritual por parte de los bondadosos misioneros, quienes caritativamente y con suavidad impartieron los conocimientos sobre el evangelio. De allí, los indígenas se dejaron cautivar al escuchar los sencillos y armoniosos cantos religiosos, y alabanzas que los blancos dedicaban a su Dios. Esta práctica contribuyó con la labor catequística, pues los indígenas se presentaban dóciles al aprender y fueron muy atraídos hacia ella (Moreno, 1996, pp.33, 34).

La evolución de la música indígena estaba encaminada por las manos de los conquistadores, pues habían adaptado las melodías indígenas a sus cantos y plegarias de alabanza, y también compusieron otros sobre la escala menor pentafónica. Así mismo, crearon nuevos yaravíes y sanjuanitos conservando toda la esencia autóctona manteniendo toda la estructura de la gama pentafónica, pero añadiéndole a la melodía mayores variaciones y movimientos (Moreno, 1996, p.37).

Con el pasar de los años, la música fue evolucionando y ya la escala menor pentatónica fue llenándose con la escala completa de siete grados con sus dos semitonos. Esto proporcionó un gran salto en la música indígena, pues ahora tenía mayores medios de expresión. Desde allí, se empezaron a adaptar gran cantidad de composiciones autóctonas a la escala de los mestizos, agregándolas además, un segundo período, típico de las danzas europeas (Moreno, 1996, p.38).

A pesar de la ciencia armónica que introdujeron los españoles a la música aborigen del Ecuador, es importante señalar que:

(...) El 7mo grado de la escala se conserva menor tanto en la melodía autóctona transformada, como en el período agregado. Hay que tener presente siempre este detalle, pues, la 7ma menor del tono es la que caracteriza este género, conservando la modalidad y la índole de las piezas antiguas (Moreno, 1996, p.42).

A diferencia del sanjuanito indígena, el mestizo se caracteriza por estar estructurado en una forma binaria y por poseer una instrumentación más amplia que abarca una mixtura de guitarra, acordeón, flauta, violín, entre otros (Wong, 2013, p.71). Principalmente se lo escribe en compás de 2/4, aunque también existen piezas en 2/2 y 4/4. Por lo general se encuentra en tonalidad menor, y en pocas ocasiones en tonalidad mayor. Su *tempo* puede variar entre *allegro*, *allegro moderato* o *moderato* (Guerrero, 2004, p.1279).

(...) Va precedido de una corta introducción rítmica que a su vez sirve de interludio entre sus dos partes. La segunda parte suele estar en tonalidad mayor. Por ser un ritmo de danza definido tiene una estructura cuadrada y simétrica y sus frases y períodos se repiten cada dos, cuatro u ocho compases, generalmente (Guerrero, 2004, pp.1279, 1280).

Juan Mullo también señala que, el sanjuanito posee un significado polisémico en el marco musical de la región andina, ya que, cuando se habla de San Juan, se hace alusión a las fiestas del santoral católico, y cuando se habla de Sanjuanito, la propia cultura mestiza también está reflejada dentro de este género, la misma que a finales del siglo XIX se apropió del Sanjuanito y lo orientó hacia el verso cantado, el cual posee un fraseo tomado de la cuarteta o redondilla, provenientes de la tradición española-occidental (Mullo, 2009, pp.129, 130).

Dentro de la cultura mestiza, el Sanjuanito es una danza de pareja; y musicalmente cuenta con un sistema tonal funcional traído de Europa, sin dejar de lado la pentafonía que utilizaban las comunidades indígenas del Ecuador. Se encuentra dentro de una estructura métrica binaria, y en general, su estilo de interpretación está ligado a las presentaciones artísticas y públicas ciudadinas (Mullo, 2009, p.130).

Con respecto a la instrumentación, en un ámbito más elevado, se mantuvo el arpa, el cual se convirtió en un instrumento litúrgico en las iglesias que carecían de armonio u órgano. Además, ocupó lugar en los salones aristocráticos antes de la llegada del piano en el siglo XIX (Moreno, 1996, p.49).

El oboe, el clarinete, la flauta, y especialmente el violín, también adquirieron mayor difusión. La alta sociedad disfrutaba de sus fiestas con los conjuntos que llevaban la música acompañada por estos instrumentos (Moreno, 1996, p.49).

En cuanto a la guitarra, que se adaptó mejor al ambiente callejero, se le unieron después el triple y el bandolín, con los cuales acostumbraban a ejecutar música indígena ya que los mestizos y criollos que los tocaban apenas tenían conocimiento interpretativo de las danzas europeas. De tal manera, la gente aristócrata tuvo que hacerse al ambiente, bailar danzas indígenas y cantar Yaravías (Moreno, 1996, p.49).

Un detalle muy distintivo con respecto al sanjuanito mestizo es que este se centra más en las expresiones personales y subjetivas de los compositores debido al entorno en que se desarrollan, como por ejemplo, las grandes ciudades. Esto influye totalmente, ya que no mantienen estrechas relaciones comunitarias, reflejando la necesidad de expresar sentimientos más individuales como: alegrías, tristezas, rupturas amorosas, etc. A diferencia del sanjuanito indígena, en el que la mayoría de sus temas son de carácter colectivo (Sandoval, 1990, p.96).

“Es importante recordar que las canciones denominadas como “sanjuanitos” son testimonio de la tradición indígena y del sentimiento mestizo de nuestra gente. En sus melodías se identifica comunidades, pueblos, fiestas, anejos, y ciudades” (Sandoval, 1990, p.96).

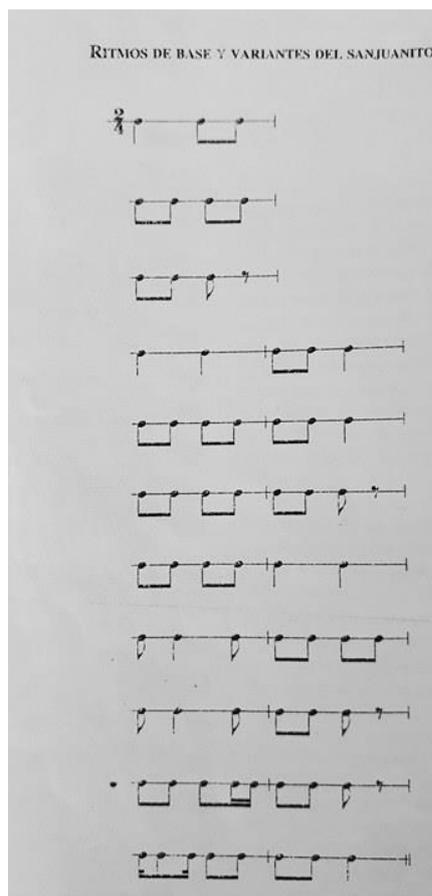


Figura 1 Ritmos de base y variantes del sanjuanito.

Tomado de (Guerrero,2004).

1.4 Instrumentos andinos

Hoy por hoy, el Sanjuanito abarca una amplia gama de sonoridades producto de la fusión indígena y española. Sin embargo, según Juan Mullo, las flautas traversas, el rondador, la hoja y las dulzainas son, entre otros, los instrumentos de viento más representativos y simbólicos de las culturas mestizas ecuatorianas. Algunos de estos con un origen indígena prehispánico probablemente, como el pingullo y el pífano. Estos instrumentos lograron una fuerte difusión aproximadamente desde el siglo XIX hasta la mitad del siglo XX. Por otra parte, los instrumentos de cuerda en cambio, representan la vinculación con la cultura europea, teniendo así, la guitarra, el harpa, el bandolín, la vihuela, el guitarrón y el violín, que a su tiempo fueron adaptados por las culturas indígenas (Mullo, 2009, p.199).

1.4.1 Instrumentos andinos típicos del Sanjuanito imbabureño

1.4.1.1 Rondador

Es uno de los instrumentos aerófonos más antiguos, de origen ecuatoriano, y pertenece al grupo de las flautas de pan. Construido generalmente por carrizo, caña, madera o piedra. Está conformado por un conjunto de tubos, los cuales, al ser sopladados, emiten las notas de la escala pentatónica. Es utilizado en el Sanjuanito para entonar melodías y hacer armonizaciones cuando es interpretado por dos o más músicos. El rondador, es una muestra del mestizaje que ha vivido el Ecuador, pues, después de la llegada de los españoles, este instrumento tuvo la habilidad de poder ser tocado a dúos, complementado con la escala eptáfona que trajeron los españoles (Sandoval, 1990, pp. 53,54 y 55).



Figura 2 Rondador.

Tomado de <https://en.wikipedia.org/wiki/Rondador>

1.4.1.2 Palla

Instrumento aerófono, similar al rondador o flauta de pan que también está construido en base a la escala pentatónica. Posee 7 o 9 canutillos, el de nueve presenta las siguientes notas iniciando desde el sonido más grave al más agudo: B, E, G, A, B (octava alta), D, E (octava alta), G (octava alta) y A (octava alta). Es un instrumento pequeño que cabe en la mano (Mullo, 2009, p.208).



Figura 3 Palla.

Tomado de <http://humbertoberzuetaduran.blogspot.com/2013/08/luis-alberto-gonzalez-o-constructor-de.html>

1.4.1.3 Quena

Es un instrumento aerófono, propio de las comunidades indígenas de Ecuador, Perú Bolivia, Colombia, y el norte de Argentina. Entre sus características se puede encontrar que, es un instrumento eptafónico y cuenta con una tesitura de tres octavas, a las cuales se puede llegar según se varíe la intensidad del soplo. Es utilizado para ejecutar melodías, posee siete orificios y una embocadura en forma de “U” en la cual se deben colocar correctamente los labios para dirigir el aire y emitir su sonido (Sandoval, 1990, p.55).



Figura 4 Quena.

Tomado de <https://es.wikipedia.org/wiki/Quena>

1.4.1.4 Pingullo

Instrumento aerófono de origen prehispánico. Comúnmente usada por los indígenas de la sierra andina, esta especie de pito o flauta puede tener tres o seis orificios. Es un instrumento melódico que suele acompañar a la sección

rítmica. Generalmente, cuando el pingullo es de tres agujeros, el pingullero suele tocarlo al mismo tiempo con el bombo andino (Moreno, 1972, pp. 83,84).



Figura 5 Pingullo.

Tomado de

<http://mitosyleyendascolegiosanagustin.blogspot.com/2011/07/musica.html>

1.4.1.5 Bombo andino

Instrumento de percusión, de tono grave. Utilizado para llevar y mantener el ritmo de las obras. Está cubierto generalmente por pieles de animales, como vacas, ovejas, entre otros. La piel es estirada alrededor de la caja de madera, y debe ser golpeada para que emita su sonido (Robalino, 2017).



Figura 6 Bombo andino.

Tomado de <http://veronamusic.cl/bombos-/148-bombo-leguero-profesional-18-verona.html>

1.4.1.6 Sonajeros de uñas y cápsulas

Instrumentos de percusión que hacen contra canto a la melodía, marcando el ritmo con los pies y con el cuerpo, pues, se los utiliza como pulsera, rodillera, tobillera o cinturón. Son elaborados con materiales que se encuentran en el medio ambiente natural, como cápsulas, sonajeros de uñas, pepas de árboles, y producen una variedad de sonidos. Dentro de este grupo, se puede encontrar a las chajchas (Coba, 1981, p. 277).



Figura 7 Chajchas.

Tomado de <http://www.kaypacha.com.ar/instrumentos/chaschas.htm>

1.4.1.6 Bastones

(...) Dan un sonido de chasquido o entrechoque al golpear el uno contra el otro. Estos instrumentos de danza y entrechoque se los encuentra en la Comunidad de Chilcapamba, Parroquia de Quiroga, Cantón Cotacachi, Provincia de Imbabura. Pertenecen a los “idiofonos”, ya que el material del instrumento produce el sonido gracias a su rigidez y se ponen en vibración mediante la percusión; además es de golpe directo y se los llama idiófonos de entrechoque y/o palos o bastones (Coba, 1981, p.173).

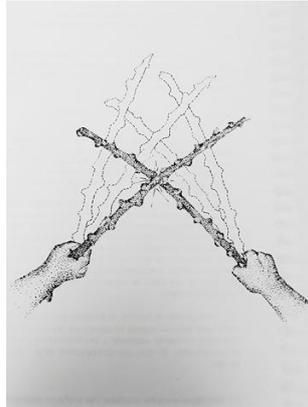


Figura 8. *Bastones*.

Tomado de (Coba, 1981, p.186).

1.4.1.7 Bandolín

Es un instrumento de cuerda que se difundió en el medio a raíz de la colonización de los españoles; se dice que proviene de los instrumentos europeos populares como la mandolina y la bandurria; que los artesanos del Ecuador los copiaron e imitaron para hacer unos similares, pero con ciertas variaciones. Estos instrumentos eran utilizados para amenizar fiestas y bailes de la época (Sandoval, 1990, p.56).

El bandolín posee una pequeña caja de resonancia abovedada. Es muy utilizado para la ejecución de melodías, y en ciertas ocasiones, se lo usa también como instrumento de acompañamiento. Consta de quince cuerdas metálicas que emiten un sonido bastante agudo y brillante, para lo cual es necesario usar una vitela al momento de tocarlo (Sandoval, 1990, p.57).



Figura 9 *Bandolín*.

Tomado de https://es.wikipedia.org/wiki/Bandol%C3%ADn_tachirense

2 CAPÍTULO II

2.1 Historia de la música electrónica

Aproximadamente a mitad del siglo XX, se visionaron y consolidaron avances tecnológicos, los cuales proporcionaron nuevas maneras de pensar la música con un enfoque que da más relevancia al aspecto sonoro, a su estética; lo que permitió concebir nuevos métodos de creación, producción y difusión musical (Zalamea, 2007, p.27).

La música electrónica nace del desarrollo de los lenguajes musicales en conjunción a los progresos tecnológicos y de percepción del sonido, mismos que fueron fortalecidos por los medios fonográficos, eléctricos y electrónicos. Es decir, música producida con la ayuda de “máquinas”, a la cual se la puede denominar o concebir como “música del sonido” (Zalamea, 2007, p.27).

Esta música creada a través de ordenadores, sampleadores, sintetizadores y demás instrumentos electrónicos, remonta su origen en el fonógrafo, que alrededor del año 1857, patentado por Édouard-Léon Scott de Martinville, fue el primer dispositivo en grabar un sonido electrónico (Cortés, 2015, párr. 1).

2.1.1 Electro-Harmonic Telegraph

Se tiene como referencia que a finales del siglo XIX el primer instrumento electrónico reconocido fue creado por Elisha Gray, quien en 1874 habría diseñado el *musical telegraph*, y patentado en 1876 como *Electro-Harmonic Telegraph*, el cual era un instrumento eléctrico basado en un oscilador independiente para cada nota del teclado, no poseía sino algo más de dos octavas, y funcionaba en base a un sencillo teclado que arrojaba los osciladores, concepto que aún sigue siendo el fundamento de todos los sintetizadores en la actualidad. Casi 100 años antes de la era del sintetizador todas las características clásicas de este (carcasa de madera, osciladores, teclas) ya quedaron establecidas. Sin duda, el *Electro-Harmonic Telegraph* fue un instrumento enormemente importante que constituyó los principios de la música electrónica (FMCMstaff, 2014, párr. 4-7).

3 Sheets—Sheet 1
 E. GRAY.
 ELECTRO-HARMONIC TELEGRAPH.
 No. 173,618. Patented Feb. 15, 1876.

Fig. 1.

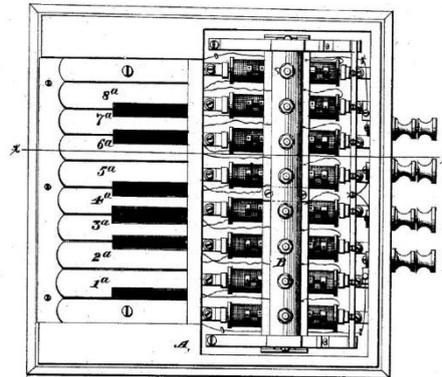


Figura 10 Electro Harmonic Telegraph.

Tomado de <http://www.futuremusic-es.com/mil-anos-de-musica-electronica-musical-telegraph-de-elisha-gray/>

2.1.2 Fonógrafo

El 21 de diciembre de 1877 Thomas Alva Edison creó el fonógrafo y lo patentó el 19 de febrero de 1878. Este artefacto fue el primero capaz de grabar y reproducir sonido bajo los mismos conceptos del fonógrafo, pero a diferencia, solamente grababa el sonido y no lo reproducía. Esta máquina funcionaba a través de un transductor acústico mecánico que vibraba al recibir las ondas sonoras, las cuales accionaban un estilete que repujaba unas ranuras sobre un cilindro de cera sólida. A principios, estos cilindros eran fabricados de cartón parafinado y estaño. Para poder escuchar las grabaciones solamente era necesario retroceder y el sistema reproducía las ranuras que quedaron en el cilindro. Su principal función era facilitar los dictados en las oficinas; sin embargo, alcanzó posicionarse e imponerse como una moda durante un largo período puesto que marcó un gran comienzo en la producción y grabación del sonido. Desafortunadamente su reproducción era muy lenta y no era posible realizar copias en producción masiva, haciendo que los músicos tengan que grabar varias veces el mismo tema para que quedasen varios ejemplares grabados (Sánchez, 2015, párr. 1-6).



Figura 11 Fonógrafo.

Tomado de

<http://www.diffusionmagazine.com/index.php/biblioteca/categorias/historia/400-historia-del-fonografo>

2.1.3 Telharmonium

Creado por el abogado e inventor Thaddeus Cahill, es el instrumento musical más grande y posiblemente más costoso sobre la faz de la tierra (FMCMstaff, 2014, párr. 1).

Iniciada su construcción en 1895 y finalizada en 1906, el *Telharmonium* de tamaño completo era una monstruosidad, puesto que ocupaba dos pisos de la casa de Cahill (*Telharmonium Hall* de Nueva York), y pesaba alrededor de 200 toneladas. Además, al igual que su peso, su precio era exorbitante, pues tenía un valor de 200.000 dólares (FMCMstaff, 2014, párr. 4,5).

En sus principios tuvo muy buena acogida, recibiendo elogios como portento tecnológico, y calificado como el futuro de la música (FMCMstaff, 2014, párr. 6).

(...) Como los órganos *Hammond* posteriores, *Telharmonium* generaba una onda senoidal básica a la frecuencia fundamental de una nota, que podía apilarse con otras ondas senoidales de los armónicos superiores. Aunque el sistema era sencillo, supone la esencia de toda la síntesis aditiva de hoy. Cada onda senoidal era producida por un enorme mecanismo dentado que ayudaba a aumentar el vasto volumen del instrumento (FMCMstaff, 2014, párr.7).

Un dato importante es que, el *telharmonium* era un instrumento con sensibilidad al tacto, se dividía en tres secciones independientes, y manejaba 36 notas por octava. Interpretar un *Telharmonium*, resultaba un trabajo muy complejo, pues era necesario que el intérprete tenga la destreza de pensar en cuartos de tono (FMCMstaff, 2014, párr. 8).

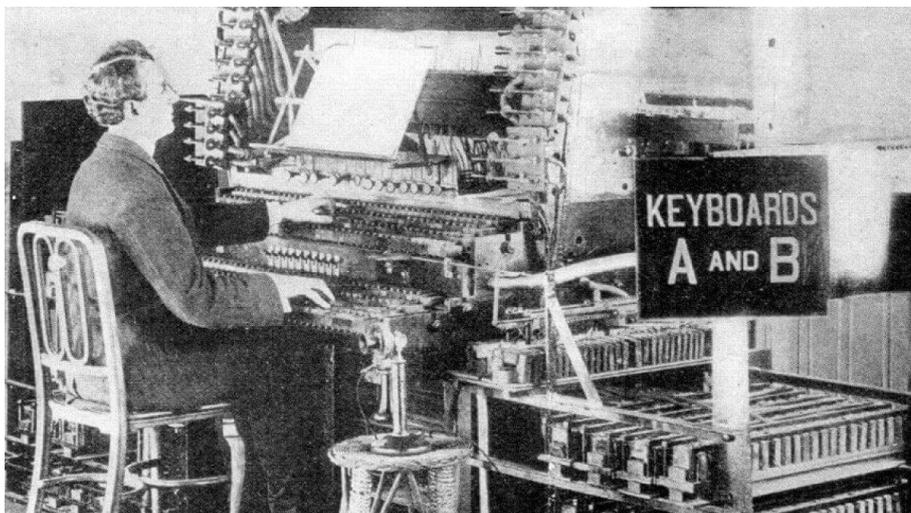


Figura 12 Telharmonium.

Tomado de <http://www.electronicbeats.net/the-feed/200-ton-beast-synthesizer-19th-century/>

2.1.4 Theremin

Considerado también como uno de los primeros instrumentos musicales electrónicos de la historia, el *theremin*, fue inventado en el año de 1919 por el físico y músico *Lev Sergeyevich Termen*, conocido en occidente como León *Theremin*, que inicialmente lo bautizó como *aetherophone*, y posteriormente lo habría cambiado por su nombre (Espacio Fundación Telefónica, s.f.).

(...) León *Theremin* descubrió su instrumento mientras estudiaba las ondas electromagnéticas por encargo del gobierno ruso. Estaba investigando la detección del movimiento a través de las ondas cuando descubrió que la presencia de un objeto en un campo electromagnético alteraba la frecuencia reproducida por el dispositivo. Su inquietud artística

le llevó a utilizar esto para crear música (Espacio Fundación Telefónica, s.f.).

El funcionamiento del *theremin* es proporcionado debido a la una vibración que es accionada por una corriente energética producida por el propio instrumento en base a un sistema de válvulas y bobinas. Esta corriente energética establece un campo electromagnético, el cual reacciona cuando el músico aproxima sus manos a las antenas, controlando así las oscilaciones de la corriente y produciendo ondas de sonido. Para que el instrumento emitiera sonido, no era necesario que las manos del músico lo tocaran (Espacio Fundación Telefónica, s.f.).

Posteriormente, este inventor apasionado por la música creó variaciones del *theremin*, como el *terpsitone*, un instrumento muy similar al *theremin* pero que producía sus sonidos con los movimientos del cuerpo entero. Además del *theremin chelo* o “ritmicón”, que es considerada como la primera caja de ritmos de la historia.

El *theremin*, como instrumento musical se ha mantenido a través de los años y ha estado presente tanto en estudio como en vivo en producciones de reconocidas bandas como son: *Led Zeppelin*, *Pink Floyd*, *Radiohead*, *Gorillaz*, La Oreja de Van Gogh, Babasónicos, entre muchos otros (Espacio Fundación Telefónica, s.f.).



Figura 13 Theremin.

Tomado de <https://formato7.com/2015/09/23/theremin-el-instrumento-que-besa-sin-besar/>

2.1.5 Sintetizador *Moog*

Este instrumento que cambió por completo la historia de la música electrónica, fue creado por el ingeniero electrónico Albert Moog, con ayuda del compositor Herbert Deutsch, quienes a finales del año 1964 culminaron con la creación del sintetizador *Moog*, en la ciudad de Nueva York. Herbert fue quien tuvo la idea de diseñar un teclado con la finalidad de llamar la atención de los compositores hacia este instrumento, mientras que Robert Moog, fue quien diseñó un sistema eléctrico con osciladores, amplificadores y filtros, controlados por voltaje, capaces de regular el tono y la cadencia de cada nota (Musiki, 2017).



Figura 14 Moog.

Tomado de http://musiki.org.ar/Sintetizador_Moog

2.2 House

2.2.1 Historia

El *House*, es un subgénero de la música electrónica, de baile, que se originó en el Estado de Chicago, E.E.U.U aproximadamente a finales de los 70's y a inicios de los 80's (El Arte de Ser Dj, 2017). En sus primeros años este género alcanzó popularidad en las discotecas orientadas a un público latino, afroamericano y GLBTI. Estos clubs, el "*Warehouse*" en Chicago, y "*The Paradise Garage*" en Nueva York, pasan a la historia por ser considerados los primeros sitios en donde se podía disfrutar de la música sin paradigmas excluyentes raciales ni sociales. En estos lugares de baile, que acogían a la diversidad, se dice que imperantemente pasaban estilos como: *RnB*, *Black Dance* y Disco. De aquí se cree nace el *House*, nombre que hace referencia al emblemático club de Chicago; de la mano de Frankie Knuckles, Dj de planta del lugar y a quien se lo considera el padre del *House* (Ródenas, s.f.).

Existen diferencias entre el sonido de Chicago con el de Nueva York, más influenciado por el Dj Larry Levans, pues, se hace referencia que los temas producidos en Nueva York eran de *tempo* más lento, mientras que en Chicago, poseían más energía (Ródenas, s.f.).

2.2.2 Características

Este género posee fuertes influencias y variantes de géneros como: *Funk*, *Soul*, y música disco. Se caracteriza por el uso del *four to the floor* en el bombo, es decir, un golpe por cada beat del compás. Habitualmente está acompañado también por percusiones tomadas y/o influenciadas de la música Disco y el *Funk*. Cuenta con vocales acompañadas con el uso de filtros, *reverbs* y *delays*. Además de incluir potentes líneas de bajo sintetizadas, *samples* y *loops* del *Funk*, Disco; y el uso de baterías electrónicas (El Arte de Ser Dj, 2017).

“El *House* se caracteriza inicialmente por sus voces negras, el *charles* (platillo) abierto, velocidades entre 115 y 130 *beats* por minuto y otras tantas características que podrían desviar peligrosamente su difícil definición” (El Arte de Ser Dj, 2017).

Conjuntamente con el *Techno*, se encuentra entre los géneros más principales de la música *dance* o de baile en la música electrónica. Tiene un sonido bastante cálido, muy humano. En la actualidad ha adquirido gran difusión y popularidad alrededor del mundo a través también de sus subgéneros (Ishkur, s.f.).

2.2.3 Subgéneros

Entre los subgéneros se puede encontrar:

Deep House, *Acid House*, *Circuit House*, *Diva house*, *Dream house*, *Electro house*, *French house*, *Garage House*, *Ghetto House*, *Hip house*, *Hard House*, *Kwaito*, *Merenhouse*, *Minimal House/Microhouse*, *Progressive House*, *Scouse House*, *Tropical House*, *Tech-House*, y muchos otros (El Arte de Ser Dj, 2017).

2.2.3.1 Deep House

2.2.3.1.1 Historia

Hablar de los orígenes del *Deep House* (*House* Profundo) es bastante complejo, pues, es un género que cuenta con sonoridades influenciadas por el *Soul*, *Funky Jazz*, Disco, y principalmente con características de su predecesor, el *House*.

Por lo tanto, se puede decir que este subgénero nace paulatinamente con la corriente que vino de la mano de Frankie Knuckles de finales de los 70's. Pero es a principios de los años 80's que los Djs y productores empezaron a explorar, experimentar y jugar con nuevas sonoridades y tiempos, generando así un nuevo ritmo que no deja de lado la atmósfera del *House* (medellinstyle, 2017).

Progresivamente, este subgénero se fue expandiendo y ganando más seguidores, alcanzando así gran popularidad en la década de los 90's. Era muy utilizado para calentar las fiestas en los *clubs* de Chicago y Detroit. Del mismo modo fue muy aclamado en algunas subculturas por tener sus características envolventes, suaves sensuales y cálidas sin descartar loailable (medellinstyle, 2017).

Las ciudades más importantes donde se ha desarrollado son: Nueva York, en donde se lo denomina "*Garage*". San Francisco, Chicago, New Jersey e Ibiza, en donde es reproducido entre sus fiestas más selectas alrededor de la playa cada verano (Tirsemen, 2013).

En la actualidad es uno de los géneros más comerciales alrededor del mundo. Sin embargo, se ha desligado bastante de su concepto original y ha perdido en ocasiones características como los tiempos pausados, sus melodías y frecuencia sonora (medellinstyle, 2017).

2.2.3.1.2 Características

En una entrevista realizada por Abraham Rivera, redactor de la página <http://www.beatburguer.com> hacia propietarios de sellos, productores y promotores dentro de la escena electrónica, para preguntarles en qué consiste el *Deep House*, recibió las siguientes respuestas:

Alfonso Pomedá, uno de los promotores más activos de la ciudad de Madrid, responsable de la tienda "*Is The Place*" y vinculado desde sus inicios a este hermano menor del *House*, lo define como "la vertiente más profunda y cálida del *House*, con influencia del *Jazz* menos exigente y del *Soul*. Se caracteriza por los tempos más pausados, melodías amables, usos de sintes sedosos, vocales y bajos profundos". Aunque termina

puntualizando que hoy en día el límite se ha vuelto difuminado y muy subjetivo (Rivera, 2016).

Otro promotor y productor ligado a la figura de Pomedá es Jacobo García, más conocido como Clap Kent, quien a través de diferentes fiestas, entre ellas *The Bourbaki*, ha sabido dar visibilidad a nuevas manifestaciones del *Deep House*, o por lo menos apéndices y dobles lecturas como las de *Palms Trax*, *Moomin* o *Route 8*. “El *Deep House* crece a través de tres o cuatro elementos sonoros: el “*groove*”, siempre presente, que viene de sus raíces negras, combinado con distintos arreglos, ya sean vocales, con aires jazzísticos, o más cercanos al *Dub*, que proporcionan una sensación de espiritualidad. Finalmente sumamos largos *pads* de teclado que nos traen un sentido de calma y placidez. El conjunto tiene un aire de nocturnidad mística, con un cierto reposo, el *Deep* no siempre reclama el protagonismo central de la noche, pero puede ocuparlo por derecho propio”, explica el DJ madrileño, ahora al frente de otra de las grandes sensaciones de la capital, A.A.M.M. (Rivera, 2016).

Sus canciones sobrepasan los 4 minutos, y pueden llegar a durar hasta 11 minutos en algunos casos. Así mismo, presenta variaciones en el tiempo, pero este podría oscilar entre los 115 a 124 bpm (juanjozm96, 2015).

Su sonido se enfoca especialmente en ser más cómodo y relajado. Contiene efectos de ambiente como *reverbs* y *delays*. En muchas obras, a consecuencia de la influencia del *Soul* y del *Jazz*, se puede apreciar el uso de acordes de séptima, novena, alteraciones, tensiones, acordes suspendidos, etc. a más de las triadas (juanjozm96, 2015).

2.2.3.1.3 Artistas Importantes

Entre los artistas de importante renombre sobre este género están:

Larry Heard (Mr. Fingers), Blaze, Frankie Knuckles, Tony Humphries, Joeski, Terrence Parker, Rick Wade, Paul Johnson, Jesse Saunders o Stacy Kidd, Theo Parrish, Moodymann, Glenn Underground, Larry Heard, Michael Huckaby, Omar S, Virgo Four, entre otros.

2.3 Downtempo

2.3.1 Historia

Es un subgénero de la música electrónica, que a diferencia de la música *dance*, no está principalmente orientada al baile (Ishkur, s.f).

Se cree que el origen del *downtempo* se remonta en Ibiza, a principios de los 90's, y se entiende que algunos lo llaman también *Chill Out* para referirse a canciones que representan a este género, el cual aparece en una oleada de música relajada que solían ponerla en las salas de *relax* de los *clubs* para la gente que quería descansar un poco de la música *dance*. Se dice también que, los Djs y promotores en Ibiza, cuando la fiesta ya estaba muy avanzada y empezaban a salir los primeros destellos de sol, bajaban el ritmo de la música, haciéndolo más lento y suave. Hacia finales de los 90's un tipo de música electrónica e instrumental más melódica, unió sonoridades y estilos electrónicos junto a otros elementos acústicos, los cuales germinaron bajo la denominación de *Downtempo* (joshuaschneider, s.f.).

Sus orígenes y características se asientan principalmente en el *Trip Hop* que emergió de Bristol aproximadamente en el año 1994. A más de esto, combina elementos rítmicos del *Hip Hop*, de los *breaks* del *Drum and Bass*, y de los tiempos lentos y atmósferas del *Ambient*. Entre otros géneros que también han influenciado en las sonoridades del *Downtempo* están abarcados: el *House*, el *Soul*, el *Funk*, la Electrónica, el *Jazz*, el *Dub*, entre otros (joshuaschneider, s.f.).

2.3.2 Características

El *Downtempo* (o *Downbeat*) se caracteriza por tener un sonido similar al *Ambient*, bastante relajado; pero que cuenta también con ritmo o *groove*, el cual puede ser generado a través de *loops* o cajas de ritmos. La mayor parte de veces, presentan un sonido bastante hipnótico. En otras ocasiones, los ritmos pueden ser más complejos y sobresalientes, pero aun así, menos que otras formas de música electrónica. No cuenta con mucho uso de vocales, en ocasiones no se las emplea. Es bastante usado como banda sonora en cafeterías y lugares calmados. Oscila entre los 60 a 120 bpm, y en su instrumentación se pueden encontrar desde sintetizadores, *samplers*, cajas de ritmo, e instrumentos reales (El Arte de Ser Dj, 2017), (joshuaschneider, s.f.).

2.3.3 Artistas importantes

A finales de 1990, el género fue popularizado gracias al dúo de artistas austriacos Kruder & Dorfmeister, quienes habían hecho remixes de canciones *Pop*, *Hip Hop* y *Drum and Bass*, utilizando elementos del *Soul*, *Jazz* de 1970. De igual forma, el género llegó a su auge con ayuda de varios discos producidos por los británicos Steve Cobby y Dave McSherry, bajo el nombre de Fila Brazillia. Por otro lado, la agrupación originaria de Washintong D.C, *Thievery Corporation*, conformada por Eric Hilton y Rob Garza; desarrollaron temas que incluían sonidos brasileños fusionados con elementos del *Reggae* jamaicano y el *Dub* (Wikipedia, 2017).

Otras agrupaciones dentro del género están: *Massive Attack*, *Zero 7*, *Bjork*, *Portishead*, entre otros.

2.4 World Music

World Music o Música del Mundo, título que aparece en los años 80 y se ha utilizado para abarcar toda la música folclórica, tradicional, popular, étnica, entre otros géneros musicales propios de diferentes culturas alrededor del mundo, que muchas veces resulta difícil categorizar. Por tal motivo, a toda esta música universal se la puede identificar como un género musical que integra todo el concepto antes mencionado (Romero, s.f.).

La expansión comercial de las músicas del mundo, es un claro ejemplo de la apertura que brindaron los oídos occidentales, hacia las tradiciones musicales de las diferentes culturas alrededor del mundo. Resultado de la liberación del sojuzgamiento occidental, el movimiento contracultural de los años 60, las batallas ganadas por los derechos de las minorías étnicas y raciales; todos esos triunfos que contribuyeron a que gran parte de la población occidental global empezara a reconocer, interesarse y valorar las expresiones culturales de otros pueblos del planeta (Romero, s.f.).

Grandes exponentes como: Lila Downs, Illapu, Mercedes Sosa, entre otros, están catalogados dentro de este género.

2.5 Fusión de música electrónica con ritmos latinos

Aproximadamente a partir de la última década, un creciente número de productores han empezado a fijarse y explorar con ritmos latinos urbanos y folclóricos para fusionarlos con elementos de la música electrónica. Dicha tendencia es reflejada en el crecimiento de festivales, apertura de sellos discográficos, y lanzamientos de varios proyectos musicales. Todo este movimiento conforma ya toda una generación de artistas dedicados a la revalorización de los sonidos autóctonos de sus tierras (Remulcao, 2018).

A continuación se presenta una entrevista realizada por Juan José Remulcao para la página www.noisey.vice.com en la que algunos artistas explican cómo trabajan con la fusión de ritmos latinos y elementos de la música electrónica:

Villa Diamante dice a continuación:

“Entre mi producción hay siempre muchas aristas, por un lado, por mis *mashups*: hago un trabajo de cazador de tesoros en la web buscando acapellas hasta el hartazgo, entre las pocas editadas oficialmente y entre algunas páginas de concursos de remixes que dejan disponible para descarga los *stems*, viendo qué cosas se filtran por alguna extraña razón o viendo las hechas por otros usuarios DIY. También veo qué sucede con artistas argentinos o latinoamericanos; cuando escucho temas que me gustan empiezo a rastrear por qué medio comunicarme y hablar para que me liberen acapellas. Puede ser escribiendo por redes, buscando el mail, viendo quien es el manager, etc. Así aparecieron acapellas de Babasónicos, IKV, Damas Gratis o El Mato Un Policía Motorizado” (Remulcao, 2018).

“En cambio mi trabajo con el sampler en el Ensamble Folklórico Digital, busco generar capas de ambientes que trabajen en el plano de lo orgánico y de lo digital; mucho delay. Trabajo con una Roland 555 que me da muchas posibilidades. Sonidos de pájaros o voces de cantantes mapuches o peruanas. Genero capas de sonido ambiente que se transforman en colchones que sostienen la belleza generada por los demás integrantes con sus instrumentos. Sumado a sonidos digitales,

ruido ecualizado y demás que entran para embarrar un poco la cancha y generar tensión en ciertos momentos” (Remulcao, 2018).

Seguidamente la entrevista realizada al músico-productor “El Buho”.

(...) Cuando nos enteramos de que Robin Perkins vivió en México, Buenos Aires, Bolivia y Perú se puede entender mejor esa naturalidad para manejarse entre el follaje de las músicas originarias latinas. El Búho tiene una de las miradas más profundas de la naturaleza y, claramente, no por nada eligió ese alias (Remulcao, 2018).

“Yo trato de ser una esponja. Soy, antes de todo, amante de la música, etnomusicólogo amateur: amante de la cultura y de las historias detrás de esta música. Me emociona mucho las escenas nuevas, las evoluciones del sonido. Viví muchos años en Glasgow y ahí ví el nacimiento, crecimiento y explosión del dubstep o el UK Funky. En particular, me hipnotiza el uso de sonidos raros para crear ritmos, como usar elementos de la naturaleza y cortar y jugar con voces, por ejemplo. Y como me encantan las melodías, creo que mi música une estos aspectos. También, más allá de la producción digital, toco el saxofón, así que las melodías de flautas que uso están influenciadas por ese toque” (Remulcao,2018).

3 CAPÍTULO III

Producción del EP

3.1 Concepto

El concepto de este proyecto se centra en la idea de estudiar y tomar los elementos principales del Sanjuanito imbabureño, así como: instrumentación, ritmo, melodías y armonías, para fusionarlo con dos géneros electrónicos contemporáneos y populares en la actualidad como es el *Deep House* y *Downtempo*. Estos géneros han ido adquiriendo mayor aceptación en las últimas décadas en los jóvenes, lo cual es evidente con la cantidad de eventos y artistas que han decidido trabajar y desarrollarlos.

La idea de fusionar estos géneros se ha mantenido en el pensamiento de que, pese a la cantidad de años transcurridos desde la creación del Sanjuanito, este no se pierda en el tiempo, sino que evolucione, llegue de nuevas maneras a las generaciones actuales y se siga manteniendo, para valorar y conservar las raíces ecuatorianas.

3.2 Proceso de Creación del EP

Antes de iniciar con el proceso de pre-producción fue necesario investigar y obtener conocimiento histórico, técnico, compositivo y de producción de los tres géneros a utilizarse mediante recopilación bibliográfica, entrevistas, y escucha para de esta manera mantener sus características principales. Así mismo, fue necesario analizar y elegir canciones y artistas que han hecho fusiones similares para tener una referencia y aproximar la sonoridad en la producción.

Para la producción de los cuatro temas primero se realizó la composición de cada uno de ellos en la *DAW (Digital Work Station) Logic Pro X*. En donde se usaron bancos de sonidos y efectos del programa para dejar listas las maquetas. Después, se procedió a ensayar y grabar los instrumentos reales con los músicos colaboradores y finalmente se llevó a cabo el proceso de mezcla en donde se utilizó la *DAW Pro Tools* versión 11.

3.3 Tema 1 “Bienvenida al Solsticio”

3.3.1 Pre-producción

Para este tema se optó por fusionar Sanjuanito con el subgénero de música electrónica *Deep House*.

Este tema fue inspirado en el solsticio de verano. Es una canción pensada en una bienvenida con alegría y respeto al astro Sol en el mes de junio, fecha en la que en la provincia de Imbabura se celebra el Inti Raymi o Fiesta del Sol en agradecimiento al mismo por las cosechas.

Se encuentra en compás de 4/4, en un *tempo* de 115 *beats* por minuto.

Es complejo definir la forma de un tema *Deep House* ya que su forma es bastante libre, tomando pedazos de una sección y repitiéndolos en otras con variaciones.

Para este tema se utilizó la siguiente estructura:

Tabla 1 Forma del Tema “Bienvenida al Solsticio”.

Partes	Intro	Parte A	Drop	Puente o Breakdown	Drop 2	Parte A	Drop 3 con Vientos	Outro
Compases	16	16	12	8	12	16	20	24

La instrumentación y efectos utilizados en esta composición fueron los siguientes:

Rondador: (2)

Quena: (1)

Bombo Andino (1)

Bombo virtual (2)

Platillos virtuales (1)

Hi hat virtual (1)

Bastones (2)

Palillos virtuales (2)

Palmas virtuales (2)

Chajchas (1)

Percusión virtual (2)

Bajo virtual (1)

Bandolín (2)

Sintetizador melódico (2)

Efectos sintetizados (1)

Ambiente (1)

A continuación, se describirá la composición del tema dividido en ritmo, melodía y armonía.

Ritmo: El tema entero está compuesto con el bombo al ritmo básico del Sanjuanito. En la Parte A se puede escuchar el hi hat hacer contratiempos característicos del *deep house* en el *up beat*. Estos contratiempos además son variados y complementados con patrones típicos del sanjuanito. En la parte del *drop* se suman los demás instrumentos rítmicos (palmas, hi hat, percusión, etc.) que conjugan entre sí haciendo patrones típicos del Sanjuanito y *Deep House*. En el *breakdown* sólo se escucha interactuar con la melodía unas percusiones, igualmente utilizadas en el *Deep House*.

Melodía: El tema contiene varios pasajes melódicos principales interpretados por varios instrumentos en base a la escala menor pentatónica, muy característica del sanjuanito, en la tonalidad de Dm. En el *intro* está un sintetizador que busca imitar el sonido de una bocina. Después, en la parte A entra el bandolín como melodía principal y la quena haciendo algunas improvisaciones en respuesta al bandolín. En el *drop*, se puede escuchar que el bajo toma papel protagonista de la melodía y por debajo el bandolín hace una melodía de contra canto. En el *breakdown*, el bajo se mantiene en papel principal, pero con la melodía del *drop* descompuesta. En el *drop 2*, los instrumentos principales son los vientos junto a un sintetizador con arpegiador que hacen nuevas melodías a manera de contra canto, y por el fondo el bajo y bandolín acompañan con las melodías del *drop 1*. Los vientos toman el papel principal hasta el final del tema en el que vuelve a aparecer también el sintetizador del *intro*.

Armonía: En este tema la armonía no se encuentra muy marcada. El bajo toca notas de la tonalidad de Am pentatónica a manera de melodía. Posteriormente el sintetizador arpegiado en el *drop 2* define más los acordes del tema.

3.3.2 Grabación

Para la grabación completa de este tema se necesitaron tres sesiones de grabación debido a la disponibilidad de los músicos colaboradores. La primera fue realizada en el estudio de la Universidad de las Américas, donde fue grabado el quenacho con un micrófono Neumann U87 ideal para este instrumento que ocupa un rango de frecuencias medias y altas. La segunda grabación tuvo lugar en la ciudad de Cotacachi, en la Provincia de Imbabura, en el *home studio* de Geovanny Alencastro, donde se grabaron las dos voces del rondador con un micrófono de condensador Shure KSM44, muy bueno para captar las frecuencias medias y altas en las que se desplaza este instrumento. También se grabó el bombo andino, para el cual se utilizó un micrófono dinámico Shure Beta 52A, a una distancia aproximada de 10 cm, para que capte más cuerpo que ataque. Asimismo, las chajchas, bastones y palo de lluvia fueron grabados con el micrófono de condensador Shure KSM44. Posteriormente, para la tercera sesión, se grabó el bandolín; donde se utilizó un micrófono de condensador Shure SM81.

3.3.3 Post- producción

En la post-producción se llevó a cabo la mezcla de la grabación de los instrumentos reales con los instrumentos virtuales, para lo cual fue necesario exportar los instrumentos virtuales de Logic Pro X en formato de audio *wav* a la sesión de *Pro Tools* en donde se encontraban grabados los instrumentos reales. (Este proceso se repite en los posteriores temas)

En la edición se cambió el nombre de los canales, además de que fueron ordenados por grupos y asignados por colores para ser diferenciados y trabajar más eficientemente. (Este proceso se repite en los posteriores temas).

Se crearon canales auxiliares para trabajar las pistas por subgrupos. También canales auxiliares para aplicar efectos de manera paralela, y un canal máster

para controlar que la mezcla se encuentre en un volumen adecuado. (Este proceso se repite en los posteriores temas).

A continuación, se procedió a bajar la entrada de todos los instrumentos sobre los 15 dB, y a partir de ahí aplicar ecualizadores, compresores e ir regulando volúmenes en función del bombo y el bajo.

Se utilizaron sobre los instrumentos efectos como *delays*, *reverbs*, *echoes*, tanto paralelos como seriales, fijos y automatizados para ocupar una mayor cantidad del espectro sonoro, así como para enriquecer al tema con más texturas y sonoridades. (El mismo proceso se repite en los demás temas)

Los bandolines, por ejemplo, están automatizados con un *echo*, bastante sutil en la terminación de ciertas frases de la canción.

Instrumentos como el rondador y el quenacho igualmente poseen un *reverb* que permitió que se empasten mejor en la mezcla.

El quenacho del intro fue ecualizado buscando una sonoridad más opaca atenuando un poco las frecuencias altas. Esto con el fin de darle variedad al sonido.

En cuanto a los bombos; se utilizó un bombo andino para que brinde la sonoridad de instrumento real y del sanjuanito. Pero además, se complementó la mezcla con dos bombos virtuales para que le den más fuerza y cuerpo al sonido del bombo en la mezcla final. El bombo andino poseía frecuencias más graves y muy poco ataque, para cual fue complementado con un bombo virtual que se ecualizó y se le dio un poco más de énfasis en frecuencias medias bajas y medias. Por último, se agregó un bombo virtual al que se le filtraron las frecuencias bajas y medias bajas, dándole un poco más de realce en las frecuencias medias altas para que aporte con ataque. (Este proceso se repite en los demás temas).

En cuanto al bajo; en la ecualización se buscó filtrar o atenuar frecuencias bajas y tratar de llenar espacios que no estaba ocupando el bombo para que no choquen entre sí y saturen la mezcla. (Este proceso se repite en los demás temas).

En las percusiones, de igual forma, se procuró que estas ocupen poco espacio en el rango de frecuencias bajas y medias bajas, para que no sean comidas por el bombo y el bajo. (Este proceso se repite en los demás temas).

Los vientos, bandolines y otros sintetizadores se desarrollan en el rango de frecuencias medias y altas, por lo que no fue un punto de problema al momento de mezclar. Sin embargo, en ciertos instrumentos en que las frecuencias altas llegaban a molestar al oído, han sido atenuadas. (Este proceso se repite en los demás temas).

Se agregó un efecto de sonido de acetato para darle un ambiente creativo a la canción (Este proceso se repite en los demás temas).

3.4 Tema 2 “Laguna de Cuicocha”

3.4.1 Pre-producción

En este tema el investigador optó por fusionar sanjuanito con *Deep House*.y *Downtempo*.

Esta canción hace alusión a la Laguna de Cuicocha, ubicada en Cotacachi, en la Provincia de Imbabura. El compositor describe y expresa su encanto hacia este lago según su percepción. Ha sido inspirada en base a los sanjuanitos indígenas que hablan del entorno en el que viven.

Se encuentra en compás de 4/4 a un tempo de 87 *beats* por minuto.

Como es común en los géneros de música electrónica, resulta complejo definir una forma como en las canciones comerciales. Pero para este tema se utilizó la siguiente:

Tabla 2 Forma del tema “Laguna de Cuicocha”.

Partes	Intro	A (Verso1)	A1 (Verso2)	B (Vientos)	Drop	A2 (Verso3)	B (Vientos)	Drop 2	Outro
Compases	8	10	10	12	28	12	12	20	5

Los instrumentos y efectos utilizados en esta composición fueron los siguientes:

Bombo Andino (1)

Bombo virtual (2)

Hi hat virtual (2)

Bastones (2)

Palmas virtuales (2)

Palillos virtuales (2)

Chajchas (1)

Bajo virtual (1)

Palla (1)

Pingullo (2)

Vientos virtuales (1)

Sintetizadores Melódicos (3)

Sintetizadores Pads (2)

Sintetizadores de efectos (4)

Efectos de ambiente (2)

Voz (1)

Voz de efecto (2)

A continuación, se describirá la composición del tema dividido en ritmo, melodía y armonía.

Ritmo: En este tema se ha procurado que el bombo juegue con variantes de células rítmicas del Sanjuanito. Las demás percusiones, como el hi hat, palmas, etc, hacen contratiempos y células rítmicas del *Deep House*, *Downtempo* y Sanjuanito.

Melodía: el tema está compuesto en base a la escala menor pentatónica de Am, y contiene varios instrumentos que hacen melodías importantes. Al inicio, después de la introducción del bombo, se incorpora un sintetizador melódico, el cual hace una frase de 4 compases a ritmo de Sanjuanito, pero con sonoridad *Deep*, que se repite en todas las partes excepto en los *drops* y en el verso 3.

Está también, la melodía del *drop*, la cual la hace un sintetizador con la misma sonoridad que el que se nombró antes, pero con un pequeño *reverb*. Esta frase tiene un carácter más *Deep House*, que en el último *drop* se repite con unas cuantas variaciones adicionales. Los vientos, toman papel principal en la parte B, y con un fragmento de la misma frase, hacen contestación al sintetizador en la segunda mitad del *drop*. Por último, la melodía principal que hace la voz, se encuentra presente en los 3 versos entonando notas en Am pentatónica con carácter de Sanjuanito.

Armonía: Se puede decir que la armonía está delineada por instrumentos como el bajo, que se hace presente a partir del primer verso, y en los *drops*. Este instrumento por lo general toca las raíces y también juega con la quinta, tercera y notas de la escala.

Los sintetizadores de *pads*, con carácter más de *Downtempo*, también marcan la armonía por lo general antes de la entrada de los *drops* y en las terminaciones de los mismos. Se han utilizado acordes con tensiones (propios del *Deep House* y *Downtempo*) dentro de la escala menor pentatónica de Am.

3.4.2 Grabación

La grabación de este tema fue realizada en la ciudad de Cotacachi, en el *home studio* de Geovanny Alencastro en dos sesiones debido a la disponibilidad de los músicos colaboradores.

En la primera sesión se grabó la voz y la voz de efecto, con un micrófono de condensador Shure KSM44, el cual captó muy bien las frecuencias bajas, medias y altas del cantante. Con el mismo micrófono fueron grabados el pingullo y la palla.

En la segunda sesión se grabó el bombo andino, en el cual se utilizó un micrófono dinámico Shure Beta 52A, a una distancia aproximada de 10 cm, para que capte más cuerpo que ataque. Asimismo, las chajchas, bastones y palo de lluvia fueron grabados con el micrófono de condensador Shure KSM44.

(El mismo proceso se repite en los demás temas).

3.4.3 Post-producción

Obviando los puntos que se repiten, se continúa con otros detalles:

Se procedió a bajar la entrada de todos los instrumentos sobre los 15 dB, y a partir de ahí aplicar ecualizadores, compresores e ir regulando volúmenes en función del bombo, el bajo y la voz.

Puesto que la voz del cantante era bastante baja, fue necesario darle más aire aumentando las frecuencias altas aproximadamente sobre los 3.5k hasta los 10 k. Asimismo, fue necesario aplicar un compresor de forma serial, para estabilizar un poco más el volumen de la voz en todo el tema. Esta compresión también fue aplicada en los vientos.

La voz también tiene efectos de *delay* y *reverb* en término medio, para brindarle espacialidad en la mezcla, cuidando a su vez que no se difumine demasiado.

Los vientos poseen un *delay* y *reverb* bastante sutiles para que se acoplen mejor a la mezcla pero que se mantengan al frente.

Además, se añadió la grabación del sonido del agua fluyente a las orillas de la laguna, grabado con el micrófono de un celular Samsung J5.

3.5 Tema 3 “Puka”

3.5.1 Pre-producción

En esta composición el investigador ha optado por fusionar Sanjuanito con *Deep House*.

Este tema fue inspirado en base a un canto indígena interpretado por la señora Margarita Puka de la Comunidad de Santa Bárbara en Cotacachi. El canto nace de experiencias que ella solía vivir con su esposo algunas veces que iban a fiestas. En este canto ella relata que está desesperada porque ya se encuentra muy ebria, no avanza más porque todo le da vueltas y ya quiere regresar a la casa. Le dice a su esposo que se levante para irse, pero este está también muy ebrio; entonces, ella le canta esta melodía para intentar que despierte, le pase la embriaguez y regresar juntos a casa. Ella en su estado cuida a su marido y lo intenta reanimar con este canto al que ella lo llama como su apellido, “Puka”.

En base a este relato el compositor ha decidido realizar un tema experimental con rasgos del Sanjuanito más aborigen en donde por lo general, las células rítmicas y las frases melódicas son muy repetitivas de principio a fin. Además, para darle el efecto de música electrónica se han empleado sintetizadores, armonías y efectos propios del *Deep House*. Del mismo modo, con estos efectos se ha buscado representar el estado en el que el marido de Margarita se encontraba; las sensaciones que él pudo haber sentido mientras ella le cantaba en medio de la embriaguez. También, mediante las melodías y armonías representar el sentimiento de preocupación que ella tiene por su marido y el amor con que lo hace.

Se encuentra en compás de 4/4, a un *tempo* de 120 *beats* por minuto.

Presenta una estructura experimental, pensada en períodos que varían. Empieza con un *intro* o primer período que dura 16 compases. A continuación, viene una especie de parte A o segundo período de 16 compases que está marcada por las Chajchas y por un sintetizador de ruido blanco principalmente. Después, viene una especie de parte B o tercer período que dura 24 compases, en los que resalta la presencia del bajo, se suma después un *rhodes* y un sintetizador melódico principalmente. Seguido, se puede apreciar una especie de parte B1 o cuarto período que tiene una duración de 8 compases. Finalizado esto, viene un *break* de 10 compases en los que se puede escuchar la melodía cantada por Margarita Puka. A continuación, viene una especie de interludio, de 16 compases. Acabado esto, entra un segundo *break* de 16 compases que da paso a una especie de B2 o quinto período de 16 compases. Finalmente, se repite el cuarto período con algunos elementos variados que duran 8 compases, y el tema concluye con un *outro* de 8 compases.

Tabla 3 Forma del Tema "Puka".

Partes	Intro	Período 2	Período 3	Período 4	Break	Interludio	Break 2	Período 5	Período 4	Outro
Compases	16	16	24	8	10	16	16	16	8	8

Los instrumentos utilizados en esta composición fueron los siguientes:

Bombo andino (1)

Bombo virtual (2)

Chajchas (1)

Palmas virtual (2)

Rhodes (1)

Bajo virtual (2)

Sintetizadores melódicos (3)

Sintetizadores de efectos (2)

Voz (1)

Voz efecto (1)

Ambiente (1)

A continuación, se describirá la composición del tema dividido en ritmo, melodía y armonía.

Ritmo: El ritmo principalmente lo marca el bombo, en el que la mayoría del tema hace corcheas y sólo en ciertas partes se subdivide. El bombo ha sido pensado en los Sanjuanitos más aborígenes, de zapateo, que lo bailan en las comunidades indígenas. A esto le complementan las chajchas que también hacen corcheas. Las palmas, en ciertas partes marcan la entrada del nuevo período.

Melodía: Este tema cuenta con varias melodías principales compuestas en la tonalidad de Em. Tenemos así: el ruido blanco, que aunque no tenga un tono, cumple un papel de melodía en algunas partes. Así mismo, el bajo cumple un papel melódico con una frase de cuatro compases que lo repite en la mayoría del tema. De igual forma, hay un sintetizador que toma un papel principal en los *breaks*, y otro que complementa a la armonía y al ritmo en las terminaciones de algunos pasajes. La voz de Margarita fue sampleada en algunas partes, teniéndola como papel secundario y cumpliendo un rol más de efectos; en uno de los *breaks* solamente toma un papel principal.

Armonía: La armonía está delineada por el bajo. En la melodía que hace, toca las raíces de los acordes; pero más evidentemente, lo hace el rhodes, el cual emite acordes con tensiones dentro de la escala de la tonalidad.

3.5.2 Grabación

La voz de este tema fue grabada en la casa de la señora Margarita Puka, en la comunidad de Santa Bárbara, en la ciudad de Cotacachi. Para lo cual, se utilizó una Tascam DR-40. En el bombo se utilizó un micrófono dinámico Shure Beta 52A; y en la chajchas, un micrófono de condensador Shure KSM4.

3.5.3 Post-producción

Obviando los puntos que se repiten, se continúa con otros detalles:

La voz posee automatizaciones de *reverb* y *delay*, las cuales, en este caso buscan darle un efecto más espacial.

3.6 Tema 4 “Soy Capariche” (remix)

3.6.1 Pre-producción

Para este arreglo, el investigador ha decidido fusionar Sanjuanito con *Downtempo*.

La idea de trabajar sobre este tema del Dúo Benítez y Valencia, nace a raíz de haber escuchado una re-versión hecha por la cantante Cristina Mantilla, quien para su versión había aportado con nuevos arreglos vocales, armónicos y rítmicos a la canción.

Interesado en los arreglos vocales, y los timbres de voz que tenía esta versión hecha por Cristina, el investigador decide conversar con ella para realizar un remix del tema “Soy Capariche”, utilizando los *stems* de sus arreglos vocales, valga la redundancia, y en los que también participa la cantante Génesis Demera.

Cabe señalar que, las voces fueron recortadas y re-estructuradas en ciertas partes para crear una versión totalmente diferente de la original, y de la que fue hecha por Cristina Mantilla.

Este remix está hecho en un compás de 4/4 a 85 *beats* por minuto.

Su estructura es la siguiente:

Tabla 4 Forma del tema “Soy Cpariche”(remix).

Partes	Intro	A (Verso1)	Estribillo	Estribillo Instrumental	Breakdown	Break
Compases	8	12	7	8	12	6
A1 (Verso2)	Estribillo	Estribillo Instrumental	Breakdown	B (Verso3)	Estribillo variado	Outro
20	7	8	8	4	13	9

Instrumentos y efectos a utilizarse fueron los siguientes:

Bombo Andino (1)

Bombo virtual (2)

Snare virtual (2)

Platillos virtuales (2)

Bastones (2)

Palillos virtuales (2)

Shaker virtual (1)

Chajchas (1)

Bajo virtual (1)

Sintetizadores melódicos (2)

Sintetizadores armónicos (2)

Sintetizadores de efectos (3)

Bandolín (2)

Bandolín virtual (1)

Quena (1)

Voz (2)

Voz efecto (1)

Ambiente (2)

A continuación, se describirá la composición del tema dividido en ritmo, melodía y armonía.

Ritmo: En este tema, la batería y percusiones hacen predominantemente ritmos *Downtempo* influenciados por el *Trip-Hop*. El bombo principalmente es quien define esta característica. Por otra parte, rítmicamente, los bandolines hacen

rasgados y células rítmicas en las melodías, más características del sanjuanito. Con esta misma característica se hallan compuestas la rítmica de las melodías de los vientos.

Melodía: Existen varios instrumentos que hacen melodías importantes y secundarias a manera de contra canto y/o respuestas en el tema. Están las voces, que son las primeras líneas melódicas que aparecen en el tema, las cuales interpretan la melodía de la canción en sus versos y estribillo principal “soy un capariche que madruga al trabajar” con los arreglos vocales explicados antes, en los que las voces se hacen contestaciones a las frases y a veces se armonizan. Los bandolines, por otro lado, melódicamente replican la frase del estribillo y posteriormente llenan al tema con otras frases creadas por el investigador. Otra característica de éstos, es que en el *breakdown* toman la idea principal de la frase del estribillo y la tocan en pequeñas frases de-construidas, para esto hay un sintetizador que hace respuestas a esas frases, y otro de fondo que también hace un contra canto. Están también los vientos, que hacen unos arreglos melódicos al final del estribillo instrumental para dar paso al *breakdown*. En la parte B (verso 3), conjuntamente con los bandolines, hacen un contra canto a la melodía que hace la voz, y brindan paso al último estribillo, que es definido por las voces, y en donde los bandolines hacen un nuevo contra punto que terminan el tema con una variación de este.

Armonía: En este tema, se re-armonizó la armonía original, en base a las notas, acordes y tensiones de la tonalidad de F#m. La cual, está principalmente definida por sintetizadores *pads* con sonoridades características de ritmos *Downtempo*. Del mismo modo, existe un bandolín que define la armonía específicamente en el último estribillo hasta el *outro*, conjuntamente con los otros dos bandolines que hacen melodías de contra canto utilizando notas de los acordes. Por otra parte, se puede decir que las voces también cumplen un rol armónico en las partes que suenan juntas puesto que emiten notas distintas la una de la otra.

3.6.2 Grabación

Este tema se realizó en tres sesiones de grabación, debido a la disponibilidad de los músicos. La primera y segunda sesión, se realizaron en el *home studio* de Geovanny Alencastro, en donde se grabaron los vientos, las chajchas, los bastones, y palo de lluvia con el micrófono de condensador Shure KSM4; mientras que en el bombo se utilizó un micrófono dinámico Shure Beta 52A.

En la tercera sesión, se grabaron los bandolines con un micrófono de condensador Shure SM81.

Las voces fueron grabadas en otra sesión para otra versión, y el trabajo se realizó con los *stems* de la grabación original para el *remix*.

3.6.3 Post-producción

Obviando los puntos que se repiten, se continúa con otros detalles:

Sobre las voces se aplicaron efectos de *reverb* y *delay* no tan fuertes, para darles espacialidad, pero cuidando que no se difuminen demasiado en la mezcla. También fueron ecualizadas recortando frecuencias bajas que no eran necesarias, y dándoles ganancia sobre frecuencias altas sobre los 3.5k hasta los 10k, para que tengan más aire y sea distinguible su pronunciación.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES:

Conclusiones:

- Como resultado de la investigación, se logró obtener un marco teórico referencial, el cual brindó el conocimiento necesario de cada género y sus características para la correcta manipulación de ellos.
- Es complejo encontrar fuentes bibliográficas más completas y/o profundizadas acerca del *Downtempo* y *Deep House*, porque no se han encontrado trabajos escritos enfocados en estos temas.
- Debido al tiempo, no fue posible utilizar otros instrumentos típicos e importantes del Sanjuanito Imbabureño como flautas travesas, tamboriles, entre otros.
- Resultó viable la fusión de estos géneros, ya que comparten características aparentes para ser mezcladas entre sí. Por ejemplo, el compás, los *tempos*, similitud en algunas fórmulas rítmicas, en ciertos casos el manejo de las armonías, entre otros.
- Este trabajo posibilita valorar los instrumentos y la música autóctona, por un lado, y por otra, al fusionarse con *Deep House* y *Downtempo*, incide favorablemente en el desarrollo musical de los ritmos contemporáneos.
- La interfaz del programa Logic Pro X es bastante amigable; posee bancos de sonidos muy buenos y variados, además de que brinda la posibilidad de crear sintetizadores o modificar los ya existentes a gusto.
- En las técnicas de producción, el uso de efectos como *delays*, *echoes*, *reverbs*, moduladores de *pitch*, etc; conjuntamente con los ecualizadores, y el uso adecuado de los niveles de volumen, aportaron para conseguir un buen empaste entre los instrumentos reales y los instrumentos virtuales. Además de que éstos proporcionaron ambientes característicos de los géneros electrónicos utilizados.

Recomendaciones

- Se recomienda tener ensayos previos a las grabaciones, especialmente si los músicos colaboradores no están muy familiarizados con este tipo de géneros electrónicos. Ya que, de esta forma el músico se sentirá más cómodo y se podrá concentrar más en detalles de la interpretación. De la misma manera, si en alguna sección debe improvisar, ya estará dentro del *feeling* y no habrá que preocuparse por si hace cosas que están fuera de contexto.
- Se recomienda investigar la existencia y el uso de otros instrumentos andinos como: ocarinas, churos, bocinas, flautas traversas, etc. Para que de esta forma se los utilicen, y así se revitalicen las sonoridades de la música aborigen autóctona, contribuyendo a su vez al desarrollo del marco musical moderno en el país.
- Sería muy beneficioso hacer un trabajo de investigación profundo acerca del *Deep House* y *Downtempo*, para de esta forma aportar con fuentes bibliográficas y que su aprendizaje sea más accesible, lo que posiblemente permita a estos géneros tener mayor difusión.
- Se recomienda realizar encuestas al fusionar géneros, para tener una idea más real si esta mezcla funcionó o no, o si tal vez tiende a sonar más a un género que al otro.
- Antes de fusionar cualquier género con otro, es importante escuchar, analizar y familiarizarse mediante referencias, con la sonoridad de cada uno de ellos por separado, y si ya existen fusiones, se puede adquirir ideas y lenguaje.
- Es recomendable que tanto la microfonía, como la interpretación de los músicos sea satisfactoria el día de la grabación, puesto que, intentar solucionar estos problemas en la mezcla consumen bastante tiempo y nunca quedan bien.
- Se seguirá trabajando para el desarrollo y mejor fusión de estos géneros.

REFERENCIAS

- Coba, C. (1981). *Instrumentos Musicales Populares Registrados en el Ecuador*. Otavalo: Instituto Otavaleño de Antropología.
- Cortés, M. (2015). *Música electrónica: historia del origen y desarrollo de un apetecido estilo*. Recuperado de: <https://www.guioteca.com/musica-pop/musica-electronica-historia-del-origen-y-desarrollo-de-un-apetecido-estilo/>
- El Arte de Ser Dj. (2017). *Géneros y subgéneros de la música electrónica*. Recuperado de: <http://elartedeserdj.com/actualidad/generos-y-subgeneros-de-la-musica-electronica/>
- Espacio Fundación Telefónica. (s.f.). *Theremin. El Instrumento Intocable*. Recuperado de: <https://espacio.fundaciontelefonica.com/evento/theremin-el-instrumento-intocable/>
- FMCMstaff. (2014). *Mil años de Música Electrónica: Musical Telegraph de Elisha Gray*. Recuperado de: <http://www.futuremusic-es.com/mil-anos-de-musica-electronica-musical-telegraph-de-elisha-gray/>
- Godoy, M. (2005). *Breve Historia de la Música del Ecuador*. Quito: Corporación Nacional Editorial.
- Guerrero, P. (2004). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. Quito: CONMUSICA.
- Ishkur. (s.f.). *Ishkur's guide to electronic music*. Recuperado de: <http://techno.org/electronic-music-guide/>
- Juanjozm96. (2015). *Historia del Deep House*. Recuperado de: <http://blog.espol.edu.ec/juanjozm96/pagina-ejemplo/>
- López, P. (2015). *Techno para la jungla: Detrás del 'Andes step' de Nicolás Cruz*. Recuperado de: <https://noisey.vice.com/es/article/rnbd5m/stream-album-prendiendo-el-alma-de-nicola-cruz-entrevista>

- Medellinstyle. (2017). *Hablemos de Deep House: Historia y Características*. Recuperado de: <http://medellinstyle.com/hablemos-del-deep-house-historia-y-caracteristicas.htm>
- Moreno, S. (1972). *Historia de la música en el Ecuador, Volumen 1*. Quito, Editorial: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Moreno, S. (1996). *La Música en el Ecuador*. Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito.
- Mullo, J. (2009). *Música Patrimonial del Ecuador*. Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador.
- Musiki. (2017). *Sintetizador moog*. Recuperado de: http://musiki.org.ar/Sintetizador_Moog
- Remulcao, J. (2018). *Cómo mezclar electrónica y ritmos latinos: productores nos cuentan su intimidad*. Recuperado de: <https://noisey.vice.com/es/article/8xdqag/como-mezclar-electronica-ritmos-latinos-productores-consejos>
- Rivera, A. (2016). *¿De qué hablamos cuando hablamos de deep house?* Recuperado de: <http://www.beatburguer.com/especiales/de-que-hablamos-cuando-hablamos-de-deep-house/>
- Ródenas, J. (s.f.). *Historia de la Música House*. Recuperado de: <http://www.happyhouse.es/historia-de-la-musica-house/>
- Romero, R. (s.f.). *World music, reconocimiento e inclusión de la diversidad musical*. Recuperado de: <http://acidconga.com/contenido/world-music-reconocimiento-e-inclusi%C3%B3n-de-la-diversidad-musical>
- Sánchez, A. (2015). *Historia del Fonógrafo*. Recuperado de: <http://www.diffusionmagazine.com/index.php/biblioteca/categorias/historia/400-historia-del-fonografo>
- Sandoval, P. (1990). *Música Popular del Ecuador*. Quito: Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello.

Tirsemen. (2013). *Historia del Origen de la Música House*. Recuperado de:
<https://tirsemen.wordpress.com/2013/12/04/25/>

Wikipedia. (2017). *Downtempo*. Recuperado de:
https://es.wikipedia.org/wiki/Downtempo#cite_note-3

Wong, K. (2013). *La Música Nacional. Identidad, Mestizaje y Migración en el Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Benjamín Carrión.

Zalamea, G. (2007). *Arte y localidad: modelos para desarmar*. Colombia: Universidad Nacional de Colombia.

ANEXOS

Anexo 1:

Glosario

Break: Un break puede ser descrito como el momento en el que una canción "se toma un respiro". Esto supone que el tema principal de una composición cesa y solo se mantiene la sección rítmica, para posteriormente recuperar el protagonismo la melodía, la voz o los instrumentos principales de nuevo.

Breakdown: una sección donde la composición es deliberadamente "deconstruida" en elementos mínimos (generalmente, la percusión o la sección de ritmo de la voz) y todas las otras partes siendo gradualmente o repentinamente silenciadas.

Build Up: Es la parte de la canción que da antesala al *drop*. Se caracteriza por tener percusiones que van incrementando su velocidad de lento a muy rápido. También, puede estar constituido por notas largas que van desde sonidos graves, hasta muy agudos que finalmente dan paso al *drop*.

Digital Audio Workstation: Sistema electrónico dedicado a la grabación y edición de audio digital, por medio de un software de edición de audio; y el hardware compuesto por un ordenador y una consola.

Drop: Es la parte más importante o esperada de la canción, muy parecido al coro en la música popular. Suele ser la parte más explosiva de la canción.

Intro: Paso o la sección (de la pieza musical) que abre un movimiento o un fragmento separado de dicha pieza. En la música popular a menudo llaman a esto un intro, la sección de música que constituye la parte inicial de la canción justo antes que comience a escucharse la voz del cantante. La introducción establece el material melódico, armónico y rítmico relacionado con el cuerpo principal de un pedazo.

Outro: es la conclusión de una pieza de música, literatura o programa de televisión. Es lo opuesto de la intro. "Outro" es una fusión o contracción que reemplaza el elemento "in" de "intro" por su opuesto "out", para crear este neologismo.

