



ESCUELA DE MÚSICA



AFROBEAT DESDE LA RAÍZ: PRODUCCIÓN DE TRES TEMAS  
INÉDITOS BASADOS EN LA EXPLORACIÓN SONORA DEL GÉNERO  
AFROBEAT DE LA ÚLTIMA DÉCADA.



AUTOR

Tamia Anahí Villavicencio Sandoval

AÑO

2019



ESCUELA DE MÚSICA

*AFROBEAT* DESDE LA RAÍZ: PRODUCCIÓN DE TRES TEMAS INÉDITOS  
BASADOS EN LA EXPLORACIÓN SONORA DEL GÉNERO *AFROBEAT* DE  
LA ÚLTIMA DÉCADA.

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos  
establecidos para optar por el título de Licenciada en Música con  
especialización en Producción Musical.

Profesor Guía

Daniel Pérez

Autora

Tamia Anahí Villavicencio Sandoval

Año

2019

## DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

"Declaro haber dirigido el trabajo, ***Afrobeat desde la raíz: Producción de tres temas inéditos basados en la exploración sonora del género afrobeat de la última década***, a través de reuniones periódicas con la estudiante **Tamia Anahí Villavicencio Sandoval** en el semestre **2019-1**, 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".

---

Daniel Pérez

1719951749

## DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, ***Afrobeat desde la raíz: Producción de tres temas inéditos basados en la exploración sonora del género afrobeat de la última década***), de la estudiante **Tamia Anahí Villavicencio Sandoval**, en el semestre **2019-1** dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

---

Isaac Zeas  
1715953483

## 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”.

---

Tamia Anahí Villavicencio Sandoval  
1725430951

## **AGRADECIMIENTOS**

A todos los artistas que  
escogieron la música  
como campo de batalla.

## **DEDICATORIA**

A los que siempre  
creen en mí, mi  
familia y mi tribu.

## RESUMEN

El *afrobeat* ha sido mínimamente explorado en el ámbito musical nacional ecuatoriano e incluso en el regional. Su poca difusión y exploración se debe a que surgió como un género protesta que intentó ser acallado en su época y debido a que nació en el continente africano, los recursos para su difusión fueron reducidos. A pesar de las circunstancias adversas en las que surgió este estilo, guarda muchas sorpresas: su naturaleza de fusión de diversos géneros hace que su riqueza sonora sea increíblemente nutritiva y educativa. Ofrece, tanto a músicos como a productores, un nuevo abanico de posibilidades tímbricas y sonoras para sus procesos creativos.

El presente proyecto se llevó a cabo en pos de desarrollar una guía para el productor actual, que le permita alcanzar eficiente y efectivamente la sonoridad del género *afrobeat* de mano de varias herramientas técnicas musicales desarrolladas y estandarizadas para el estilo.

A través del análisis de tres temas de *afrobeat* de la última década se creó un enfoque estandarizado que permita abordar los criterios de preproducción, producción, grabación y mezcla del estilo.

De la mano del análisis comparativo, se consiguió emitir un cuadro de mezcla estándar, basado en los cuadros de mezcla de cada tema analizado, consiguiendo fusionar las características fundamentales y similitudes de los tres temas. Posteriormente, mediante la experimentación y aplicación de esta mezcla estándar se mezclaron tres temas inéditos.

El presente trabajo se desarrolló dentro del énfasis de Producción y de él se obtuvo tres fonogramas, así como un cuadro de mezcla estandarizado para aquellos que deseen enriquecer sus creaciones desde otro enfoque estilístico y también para las futuras generaciones que se embarquen en la producción efectiva de este estilo.

## ABSTRACT

*Afrobeat* has been minimally explored in the Ecuadorian national musical scene and even in the regional one. Its little diffusion and exploration are due to an emergence as a protest genre that tried to be silenced in its time and because it was born in the African continent, the resources for its diffusion were reduced.

Despite the adverse circumstances in which this style arises, it carries many surprises: its fusion nature of diverse genres makes its sound richness incredibly nutritious and educational. It offers both musicians and producers a new range of timbre and sound possibilities for their creative processes.

The present project was carried out in order to develop a guide for the current producer, which allows him to efficiently and effectively reach the sonority of the *afrobeat* genre at the hand of several musical technical tools developed and standardized for the style. The present project was carried out in order to develop a guide for the current producer, which allows him to efficiently and effectively reach the sonority of the *afrobeat* genre at the hand of several musical technical tools developed and standardized for the style.

Through the analysis of three *afrobeat* themes of the last decade, a standardized approach was created to address the criteria of preproduction, production, recording and mixing of the style.

From the hand of comparative analysis, a standard mix table was emitted, based on the mix tables of each theme analyzed, getting to merge the fundamental characteristics and similarities of the three themes. Subsequently, through experimentation and application of this standard mix, three previously unreleased themes were mixed.

The present work was developed within the emphasis of Production and it was obtained three phonograms, as well as a standardized mixing chart for those

who wish to enrich their creations from another stylistic approach and for future generations who want to venture into the effective production of this style.

## INDICE

|  |    |
|--|----|
| Introducción.....  | 1  |
| Capítulo 1: Marco Teórico.....   | 4  |
| 1.1 Afrobeat.....  | 4  |
| 1.1.1 Contexto histórico.....  | 4  |
| 1.1.2 Características musicales.....   | 5  |
| 1.1.3 Instrumentación.....   | 6  |
| 1.1.4 Exponentes.....  | 7  |
| 1.1.4.1 Fela Kuti.....   | 7  |
| 1.1.4.2 Tony Allen.....  | 8  |
| 1.1.4.3 Orlando Julius.....  | 9  |
| 1.2 Producción musical: el concepto básico.....                                      | 10 |
| 1.2.1 Enfoque de productores de <i>afrobeat</i> de la última década (2008-2018)..... | 10 |
| 1.2.1.1 Gabriel Roth.....  | 10 |
| 1.2.1.2 Yves "Korbo" Khoury.....   | 12 |
| 1.2.1.3 Justin Adams.....  | 13 |
| 1.2.2 Equipos y Técnicas de Grabación.....   | 14 |
| 1.3 La sonoridad de un género.....   | 19 |
| 1.3.1 Mezcla.....  | 20 |
| 1.3.2 Contenido lírico y melódico.....   | 21 |
| 1.3.3 Carga cultural.....  | 22 |
| 1.3.4 Interpretación.....  | 22 |

|       |   |    |
|-------|---|----|
| 2     | Capítulo 2: Metodología.....  | 23 |
| 2.1   | Objetivos .....   | 23 |
| 2.1.1 | Objetivo general.....   | 23 |
| 2.1.2 | Objetivos específicos.....  | 23 |
| 2.2   | Plan de Trabajo .....   | 23 |
| 2.3   | Estrategias metodológicas.....  | 24 |
| 2.4   | Propósito de la metodología.....  | 25 |
| 2.5   | Técnicas de investigación.....  | 26 |
| 3     | Capítulo 3: Análisis de los temas <i>Golden Dunes</i> de<br>The Budos Band, <i>Poverty No Good</i> de Ebo Taylor y<br><i>Natural Juice (Ashanti Mix)</i> de Fanga ..... | 26 |
| 3.1   | Cuadros de mezcla de los tres temas.....  | 27 |
| 3.1.1 | <i>Golden Dunes</i> .....   | 27 |
| 3.1.2 | <i>Poverty No Good</i> .....  | 27 |
| 3.1.3 | <i>Natural Juice (Ashanti Mix)</i> .....  | 28 |
| 3.2   | Análisis comparativo de las mezclas de los tres temas.....  | 28 |
| 3.3   | Cuadros de frecuencia de los tres temas.....  | 30 |
| 3.3.1 | <i>Golden Dunes</i> .....   | 30 |
| 3.3.2 | <i>Poverty No Good</i> .....  | 30 |
| 3.3.3 | <i>Natural Juice (Ashanti Mix)</i> .....  | 31 |
| 3.3.4 | Análisis comparativo de los cuadros de frecuencias de los tres<br>temas.....  | 31 |
| 4     | Capítulo 4: Aplicación práctica en un fonograma .....   | 32 |
| 4.1   | Preproducción.....  | 32 |

|         |   |    |
|---------|---|----|
| 4.1.1   | Identidad.....                                  | 32 |
| 4.1.2   | Visión e intención.....                         | 33 |
| 4.1.3   | Composición y arreglos .....                    | 34 |
| 4.1.3.1 | <i>La Previa</i> .....                          | 34 |
| 4.1.3.2 | <i>Millones de Años</i> .....                   | 35 |
| 4.1.3.3 | <i>Cristales</i> .....                          | 35 |
| 4.1.4   | Grabaciones de prueba .....                     | 36 |
| 4.1.5   | Planificación .....                             | 38 |
| 4.1.5.1 | Horarios de ensayo .....                        | 38 |
| 4.1.5.2 | <i>Input list</i> .....                         | 38 |
| 4.1.5.3 | Rider técnico .....                             | 39 |
| 4.1.5.4 | <i>Stage plot</i> .....                         | 40 |
| 4.1.5.5 | Cronograma de grabación.....                    | 41 |
| 4.2     | Aplicación de la mezcla estándar.....           | 42 |
| 5       | Capítulo 5: Conclusiones y recomendaciones..... | 43 |
| 5.1     | Conclusiones .....                              | 43 |
| 5.2     | Recomendaciones.....                            | 45 |
|         | Referencias .....                               | 47 |
|         | ANEXOS .....                                    | 50 |

## Introducción

La diversa gama de géneros que han dado riqueza sonora al estilo *afrobeat* y la versatilidad que ha alcanzado en los diferentes lugares del mundo en los cuales se ha ido reinventando, hacen de este, un estilo interesante para la experimentación y fusión de la música tradicional ecuatoriana con las raíces africanas.

El *afrobeat* se puede describir como un género único que consiste en una asociación entre su sonido característico y conceptos extra musicales. Los diferentes elementos que conforman este estilo se entremezclan para formar una síntesis de todas las artes que aportan a un importante desarrollo del performance. En el *afrobeat*, las canciones no destacan solo por su valor de entretenimiento, cuentan la historia, el día a día, el estado de ánimo de sus intérpretes y finalmente permiten que las artes se comuniquen a través de la música (Oikelome, 2013).

Del *afrobeat* se puede aprender el uso efectivo de la música en complemento de otras artes escénicas, lo cual permite una mayor expresión sensorial, lo que afecta a la audiencia de una manera tan personal que se genera una conexión musical que puede ser entendida por la mayor cantidad de medios comunicativos posibles (Oikelome, 2013).

En el Ecuador el *afrobeat* no ha sido explorado y es casi nula su interpretación, como se pudo constatar en las entrevistas realizadas a los docentes de la Escuela de Música de Universidad de las Américas. A los entrevistados se les hizo preguntas de conocimiento básico del género, ante las cuales hubo respuestas tanto dubitativas como erróneas.

De todos los entrevistados sólo Roberto Morales tenía conocimiento del género, en cuánto al consumo del *afrobeat* a nivel nacional él opina: “Aquí en el Ecuador francamente no conozco gente que se haya dedicado a eso, lo más

cercano al *afrobeat* en el Ecuador que tengo memoria, es la visita de Tony Allen, que fue baterista de Fela Kuti” (Villavicencio, 2019).

Yves Khoury activo intérprete del estilo, comenta en una entrevista a la revista digital Diagonal, su punto de vista ante la interrogante de si existen diferencias entre el *afrobeat* realizado en Europa y el hecho en África, a lo que responde: “Es una discusión que se produce con frecuencia pero que es completamente estéril. La humanidad consiste en un intercambio entre la gente y entre culturas. El *Rock ‘n’ Roll* fue inventado por africanos en los años cuarenta y cincuenta, y ha continuado evolucionando como una música de gran alcance a través del intercambio cultural que tiene lugar en el oeste. Nadie necesita hablar sobre la diferencia entre *Rock ‘n’ Roll* negro y blanco porque es la continuidad del mismo espíritu. Lo importante del *afrobeat* es la mente” (Ochoa, 2010).

Este punto de vista ratifica las posibilidades del estudio musical y desarrollo técnico de este género fuera de su tierra madre, generando un nuevo campo de expresiones creativas para las industrias musicales, culturales y de entretenimiento del Ecuador y del mundo.

Para la banda de *afrobeat* Fanga: “El *afrobeat* sigue emanando una fuerte energía, es una fuerza curativa y pone de manifiesto nuestro coraje y espíritu de lucha. Es una música que ofrece un discurso diferente, una alternativa a los medios fuertemente filtrados, un hueco para el baile que nos permite decir cosas importantes, donde la música continúa siendo (siempre que haya una emoción) un momento en el que cada músico puede expresarse plenamente, un encuentro entre distintas generaciones y una corriente cuyo color es revolución” (Ochoa, 2010).

Se considera de trascendental importancia rescatar los géneros musicales que se presten como herramienta de cambio social, aquellos que tienen un valor histórico notable. Se hace evidente que, en la actualidad cada vez hay menos

proyectos musicales fundamentados en la crítica social y política, debido a esto se encuentra el *afropop* como el género de mayor exportación musical de África occidental (Mark, 2014).

Ante esta preocupante situación algunos músicos de las generaciones más jóvenes le apuestan su energía y talento a la música con conciencia social. Han vuelto a los cantos en pidgin y siguiendo el ejemplo de las religiones tradicionales, música e instrumentos, se reúnen cada mes en los terrenos de una antigua prisión colonial donde los británicos torturaron y ahorcaron a quienes se agitaban por la libertad (Mark, 2014).

"Afrobeat es más que música, es un movimiento. Se trata de política, economía, todo eso, en forma musical", dijo Seun Kuti, quien continúa el legado musical que dejó su padre, Fela Kuti, en su famoso club nocturno, el Santuario. A pesar de que Seun sigue tocando en el mismo lugar que su padre, el Nigeria, la música *afrobeat* de hoy atrae a las multitudes más grandes de Europa y Estados Unidos en lugar de hacerlo en su propia tierra (Mark, 2014).

Teniendo esto en consideración, este trabajo busca despertar el interés de músicos y productores en el Ecuador y también quiere ofrecer un acercamiento concreto al estilo a través de los diversos análisis musicales que desarrolla (cuadros de mezcla, cuadros de frecuencia, microfónica, equipos e instrumentación).

A través de este acercamiento, se amplía la gama de recursos y ofertas musicales para la industria local, como se hizo énfasis anteriormente, el *afrobeat* aunque se ha transformado en un género consumido por un pequeño nicho de mercado musical, va tomando fuerza otra vez después de más de treinta años, de la mano de las nuevas generaciones que encuentran en él una voz para expresar sus ideales y convicciones, permitiendo un nuevo posicionamiento del género en los mercados musicales de Europa y Estados Unidos.

## Capítulo 1: Marco Teórico

### 1.1 Afrobeat

#### 1.1.1 Contexto histórico

El *afrobeat* es un género musical que surge en África en los años 70 influenciado por una diversidad de géneros como la música yoruba, el *soul*, el *jazz* y el *highlife*.

Para poder comprender las raíces de este género mixto se ha de empezar un recorrido por la música yoruba que es el género musical propio del pueblo yoruba. Ésta se ha destacado como el ingrediente primario de la música popular nigeriana moderna, dotando a estos nuevos géneros con un aire espiritual y sacralizado.

El *soul* nace del encuentro de las melodías del *R&B* cantadas por las comunidades afroamericanas y los sonidos religiosos del *gospel*. Un componente fundamental de este género es el recurso *call and response* (llamada y respuesta), en la que un músico presenta una idea musical y a continuación otro la reexpone.

En palabras del escritor Joachim-Ernst Berendt (1994), “el *jazz* es una forma de arte musical que se originó en los Estados Unidos mediante la confrontación de los negros con la música europea. La instrumentación, melodía y armonía del *jazz* se derivan principalmente de la tradición musical de Occidente. El ritmo, el fraseo y la producción de sonido, y los elementos de armonía de blues se derivan de la música africana y del concepto musical de los afroamericanos” (Berendt, 1994).

El *highlife* nace en los años sesenta en Ghana y se esparce por gran parte de África Occidental al final de la década. El *highlife* se caracteriza por el uso de una sección de vientos y de múltiples guitarras para liderar la banda. El uso de sintetizadores permitió que el género explore variaciones rítmicas más

aceleradas. El patrón de campana conocido en Cuba como clave, es indígena de Ghana y Nigeria, y es utilizado en el *highlife* (Oti, 2009; Davies, 2008; Peñalosa, 2010).

Con el surgimiento del colonialismo, en 1967, Nigeria sufrió una brutal guerra civil, que trajo consigo décadas de despiadados regímenes militares, corrompidos por la riqueza del petróleo. En los setentas, Fela Kuti emergió como una voz contestataria. Encontró en el *afrobeat* una forma de expresión política y espiritual que consiguió hacer frente a la represión y dictadura de su época (Gibney, 2014).

Motivado por la innovación musical que Nigeria necesitaba, Fela Kuti empezó a experimentar con la fusión de dos de sus géneros favoritos el *jazz* y el *highlife*. El *soul* generó un gran impacto en África cuando llegó desde los Estados Unidos, abriendo una puerta a la renovación del *highlife*. Fela se enamoró de la cultura afroamericana y de la nueva visión *black and proud* en la que esta se cimentaba y que fue motor para la creación de la música del rey del *soul*, James Brown. Los *vamps* y el rasgueo de la guitarra característicos de James Brown fueron tomados por Fela y se amalgamaron con su *highlife* reinventado, sumando la fortaleza de interpretación de su saxo tenor con aires jazzísticos, que se empapaba de la espiritualidad de la música cristiana y yoruba con la que creció (Casa África, 2017).

Todos estos ingredientes que se reconocen en la crudeza y profundidad de sus letras, sumados a la visión expandida de Fela, de que la música debe servir para educar y elevar la mente del pueblo, otorgaron el poder necesario para el nacimiento de lo que ahora se conoce como *afrobeat*.

### **1.1.2 Características musicales**

El *afrobeat* está enriquecido por una mixtura de géneros: del *soul* tomó el uso de *vamps* y el recurso *call and response*; del *jazz* incorporó la alineación de los

bronces, la libertad y poder dinámico de las improvisaciones, y del *highlife* mantuvo la percusión polirrítmica africana.

La repetición es el arma motívica por excelencia en este género, rasgo característico de la música yoruba, que al ritmo de los batás (tambores de doble parche), hacía que sacerdotes e iniciados puedan entrar en trance místico. En el *afrobeat* encontramos la misma intención, los tambores permanecen tocando durante largos periodos de tiempo, creando un ambiente sacro y de trance tanto para los músicos, como para el público y danzantes. Esta repetición de *grooves* sirve para crear intención y dinámica en el tema, resultando en un clímax, que baja de intensidad sorpresivamente, dando paso a letras cargadas con mensaje político, social y espiritual; cantadas generalmente en lengua yoruba y *pidgin* (lengua africana) y que al final se acompañan de una sección de vientos que hace estallar la composición (Manrique, 2007; Rodríguez, 2015).

En la puesta en escena, este estilo resalta por manejarse con un formato de banda grande, *Africa '70* y *Egypt 80*, ambos proyectos de Fela Kuti, destacaron por tener setenta y ochenta músicos respectivamente. Los temas de Fela Kuti duran de 20 a 45 minutos y se manejan con una estructura poco convencional, muy libre. Sin embargo, en la actualidad los aventureros del género toman los momentos más importantes del trance musical y los sintetizan en obras que no superan los diez minutos (Culshaw, 2014).

### **1.1.3 Instrumentación**

Como se puede evidenciar en las presentaciones en vivo de Fela Kuti con *Egypt 80*, de Fanga en INmusic festival, de Blitz The Ambassador en su performance en KEXP y de la banda chilena Newen Afrobeat en un *featuring* con Seun Kuti (hijo menor de Fela) en La Makinita; la instrumentación del género se fundamenta en una sólida base rítmica conformada por guitarra eléctrica, órgano eléctrico, bajo eléctrico, batería e instrumentos de percusión como congas, dunun, shekere, yembé, campanas, claves, bloques de madera,

entre otros. Las melodías y demás arreglos van a cargo de una voz principal y coros, que normalmente se acompañan de una gran sección de vientos conformada por saxo alto, saxo tenor, saxo barítono, trompetas y trombones (Midnighttravelerblog1, 2013; Inmusicfestival, 2013; KEXP, 2015; Enlamakinita, 2016).

#### **1.1.4 Exponentes**

##### **1.1.4.1 Fela Kuti**

Nacido el 15 de octubre de 1938, es considerado el músico más famoso de Nigeria. Creador del *afrobeat* y activista por los derechos humanos. Kuti creció en una familia reconocida por el activismo, su madre fue la “gran dama” de la independencia nigeriana, activista del feminismo y del movimiento nigeriano anticolonialista y su padre fue el primer presidente de la Unión de Maestros Nigerianos (Courtois y Courtois, 1982).

Debido a que su familia era indiferente a la preservación de las antiguas tradiciones africanas, le proporcionaron al joven Fela una típica educación occidental. A comienzos de los sesentas, estudió música clásica en Inglaterra donde a la par conoció el *jazz*. Al retornar a Lagos conoció a Tony Allen con el cual se creó una conexión musical profunda; de esta relación nació una agrupación de *jazz* los *Koola Lobitos*, aunque ambos sabían que en Nigeria nadie se conectaría con este estilo, ya que todos los nigerianos querían bailar escuchando *highlife*. De este pensamiento surgió la fusión, Allen tomó la batuta como el gran arquitecto de la rítmica del *afrobeat*, formando un enorme y polirrítmico *groove*. Fela confiaba tanto en Tony que sabía que encontraría la textura y la manera de hacer que su música explotara. La sinergia entre ambos en Africa '70 sumada a la genialidad de Fela y la disciplina de Tony convirtieron a este proyecto en la banda más *tight* (ajustada) de Kuti (Gibney, 2014).

La madre de Fela, que era tanto un pilar ideológico como un soporte diario, fue su apoyo durante la mayor parte de su carrera, hasta que un viernes de febrero de 1977 más de mil soldados incendiaron *Kalakuta* (casa de Fela). Ese día

violaron a sus esposas, golpearon y lanzaron a su madre por la ventana, causándole la muerte. Fela culpó al gobierno de esta tragedia y a raíz de este suceso la persecución en su contra empezó a volverse más y más intensa. Tanto así que fue arrestado 200 veces y tuvo que soportar numerosas palizas debido a su constante lucha en contra de la dictadura (Courtois y Courtois, 1982).

Fela soñó con ser presidente de Nigeria, él pensaba que, si al menos un país africano se liberaba, entonces toda África se liberaría. Le cantó a toda África y a pesar de los maltratos que recibieron él y su familia, continuó escribiendo letras políticas, produciendo 50 álbumes antes de morir el 2 de agosto de 1997, en Lagos (Biography, 2014).

#### **1.1.4.2 Tony Allen**

Músico autodidacta nigeriano, nacido el 12 de agosto de 1940, ampliamente reconocido como el padrino del *afrobeat*. Impuso un ritmo único en el *afrobeat* como baterista y codirector de la banda Africa '70 de Fela Kuti.

Fela Kuti, que estaba buscando al baterista adecuado para su banda de *jazz Koola Lobitos*, audicionó a Allen y al terminar la audición le dijo: “¿Por qué eres el único en Nigeria que toca así, *jazz* y *highlife*?”. En palabras del gran Tony Allen: “Fela solía escribir las partes para todos los músicos de la banda (Africa '70). Yo fui el único que creaba la música que tocaba(...) Intentó escribir para mí, pero ambos sabíamos que no sonaba tan bien de esa manera. Fela dijo que sonaba como 4 bateristas” (Division X, s.f).

Después de la salida de Tony de la banda a mediados de los setenta, se unió a un show bateristas con Khofi Ghanaba en el Teatro Nacional de Lagos. En los ochenta, tocó con King Sunny Ade en Londres, Ray Lema en París y lanza su propia gema del *afrobeat* *N.E.P.A.* Tony continuó su camino de la experimentación, junto a grandes estrellas del *pop*, *dub*, *funk*, *rock*, *techno*, *house*, *dubstep* y de la *chanson française*. Damon Albarn, Charlotte

Gainsbourg, Flea, Air y Doctor L, han sido tan sólo una parte de la inmensa lista de músicos con los que ha colaborado. Con 74 años, Allen sigue sacando grandes discos como *Film of Life* (2014) que en estos momentos le hace girar por todo el mundo (Mantecón, 2015).

Negándose a permanecer estático y en la búsqueda de modernizar, fue incorporando influencias del *dub* y del *hip-hop avant-garde* a la música de danza africana a lo que le llamó *afrofunk* (Harris, s.f).

#### **1.1.4.3 Orlando Julius**

Nacido en 1943 es considerado una de las figuras más características de la música nigeriana del último siglo, además de ser un pilar fundamental para la invención, el desarrollo y la popularización del *afro-pop* (música popular africana). Junto a Fela Kuti, Julius formó lo que se conocería como una de las revoluciones musicales más intensas que ha vivido un país: el *afrobeat* (Mantecón, 2014).

A partir de los años sesenta, Julius mixturó los sonidos y ritmos africanos tradicionales con los del *pop* estadounidense, el *soul* y el *R&B*. Además de participar activamente en la escena musical de su país natal Nigeria, pasó muchos años en los Estados Unidos trabajando en colaboraciones con Lamont Dozier, Los Cruzados y Hugh Masekela (Cavalieri, s.f).

Su obra maestra *Super Afro Soul* (1966), lo convirtió en una celebridad nacional en Nigeria llegando a expandirse hasta las élites musicales norteamericanas. *Super Afro Soul* se adelantó mucho a su época y varios críticos musicales aseguran que el disco ayudó a dar forma al movimiento de *funk* que se extendió por los Estados Unidos en los años posteriores (Cavalieri, s.f).

Después del exitoso álbum, Julius lanzó una larga lista de discos exclusivamente en Nigeria y de ellos recibió una gran cantidad de fama local.

Julius es sin duda un padre de la música popular nigeriana y permitió la exploración y nacimientos de géneros como el *afrobeat* (Cavaliere, s.f).

## **1.2 Producción musical: el concepto básico**

La producción musical engloba una serie de procesos que garantizan y determinan la calidad de un producto auditivo. Al ser un gran proceso, la producción comprende pasos como: definir el concepto de la producción, la identidad del artista, el contexto musical y cultural del mismo, la elaboración de letras, la inclusión de elementos innovadores, la composición del tema, la propuesta de arreglos, la planificación técnica, la grabación, la mezcla y la masterización.

### **1.2.1 Enfoque de productores de *afrobeat* de la última década (2008-2018)**

A partir del concepto de producción musical y de sus procesos, se explora el enfoque de producción de los productores de tres temas *afrobeat* de la última década, ellos son: Gabriel Roth, Yves "Korbo" Khoury, Justin Adams (Fanga, 2008; The Budos Band, 2010; Ebo Taylor, 2018).

#### **1.2.1.1 Gabriel Roth**

Gabriel Roth es el cofundador de Daptone Records, sello musical de Brooklyn que es la casa de artistas como Sharon Jones, Charles Bradley, The Budos Band, Antibalas y demás bandas actuales enfocadas a la generación de *soul*, *funk* y *afrobeat* (Wright, 2018).

Roth hace énfasis en la importancia de trabajar con un equipo que tenga química, que de alguna manera pueda generar un ambiente familiar a la hora de trabajar en el estudio.

En una entrevista con The Current explica: “Nuestro estudio en Bushwick es pequeño. No es un gran estudio, por lo que todos terminan estando cerca. Lo primero que quiero decir es que muchos grupos ahora cuando graban, ni siquiera tocan juntos al mismo tiempo. Todo el mundo está sobre grabando cosas y lo hacen una nota a la vez en una computadora y luego lo ensamblan. Así que la idea de realmente tocar en la misma habitación y tratar de hacer que el mismo aire vibre, es enorme. Y acústicamente es grande. Creo que especialmente para cosas como una sección de vientos, sabes que siempre hemos grabado una sección de vientos en un micrófono. La forma en que se fusionaron fue hablando de la mezcla y escuchándose el uno al otro, y algunas veces desde la sala de control tenía que decirle al trompetista que retrocediera un paso o que alguien hiciera un solo o algo así. Grabarlo de esa manera creo que suena muy diferente a cuando pones a cada persona en su propio micrófono y luego intentas mezclarlo con la mesa de mezclas, ¿sabes? Tiene que ver con todos intentando vibrar juntos”.

Para Roth el juego es muy importante, el poder aprovechar los errores y seguir a partir de ellos, es decir, usarlos a su favor, lo más reconocible de sus producciones es lo apretado que suena todo. Al oír los temas que él ha producido, sobre todo en vivo da la sensación de una especie de telepatía desarrollada entre todos los músicos, la cual Gabriel atribuye simplemente al hecho de que, al estar, tocar y vivir juntos en equipo durante mucho tiempo, ya no era necesario practicar, lo necesario fue aprender a reaccionar el uno con el otro en el escenario y seguir la música a donde el público la llevara (Wright, 2018).

Incluso escribiendo canciones se manejaba este enfoque, las letras no sólo las escribía Roth, las hacían en equipo. Entonces las experiencias de las que hablaban eran de todos y se hacían en el camino, eran sinceras y reales. Y con respecto a su papel como productor dice: “Siempre sentí que mi fortaleza particular está en tratar de unir las cosas. Siento que soy más un técnico que un artista, ya sea tratando de armar acordes o armonías o, lo que es más

importante, solo tratando de unir a las personas y encontrar a personas que toquen realmente bien y poniéndolos en una posición donde puedan tener éxito, ¿sabes? Entrega la canción correcta al cantante correcto y lleva al baterista correcto y cosas así. Siempre sentí que era en lo que era bueno” (Wright, 2018).

En este enfoque de producción se comprende que el éxito de una producción está en ser cercanos, en grabar con un enfoque minimalista que funciona porque cada miembro del equipo está pendiente de la necesidad musical grupal y de hacer los ajustes necesarios para que cada parte tenga su espacio necesario y de hacer todos los procesos con la intención de plasmar el amor a la música y la diversión que de ella deriva.

#### **1.2.1.2 Yves "Korbo" Khoury**

Por su parte, Yves Khoury, alias Korbo es cantante y productor de la agrupación Fanga, con diez años de experiencia en la combinación de *afrobeat*, *jazz* y *funk* con un enfoque eminentemente espiritual. Fanga en dyula (hablas mandingas) significa "fuerza de persuasión, la fuerza de la convicción, el deseo de hacerlo siempre mejor". Sus producciones establecen un vínculo con esta intención, la fuerza espiritual de la música (Fanga, s.f).

El descubrimiento de la música urbana africana de los años setenta establece la base de una pasión compartida entre todos sus miembros. De las raíces del hip-hop el proyecto comenzó a avanzar hacia la música africana, no con la intención de hacer música de trance, como a menudo sucede con la música africana, sino con la idea de algo más tribal, chamánico, es decir con un enfoque a la creación de música de sanación (Gabay, 2015).

El trabajo de producción para Korbo está en las largas sesiones musicales que se dedican a alcanzar esta emoción, esta verdad que buscan transmitir, la base en todos los casos es la energía, la transmisión de energía, la noción de

compartir. Fanga inventa música orgánica y moderna, tónica y poderosa trayendo las fuertes raíces del *afrobeat* a un contexto actual (Gabay, 2015).

Bien cimentados en las tradiciones musicales nigeriana y ghanesa, Fanga apuesta al mestizaje musical incorporando *samplers*, cantando tanto en dyula como en francés e inglés. Con una sección apretada de metales y teclados analógicos afinan el sonido del grupo, sumando los orígenes mandingas de Korbo al mando de las voces y de la producción.

De la clara influencia del *afrobeat* protesta de Fela este proyecto incluye en sus letras puntos de reflexión, del derecho a la diferencia y de un equilibrio entre el hombre y la naturaleza. Denuncia las injusticias sociales provocadas por un sistema económico piramidal que ha resultado incontrolable y egoísta (Last.fm, 2010).

#### **1.2.1.3 Justin Adams**

Justin Adams, nacido en 1961 en Londres, es un reconocido guitarrista y productor que ha consolidado su carrera a través del trabajo en géneros como el blues y diversos estilos africanos. Adams es reconocido por haber producido y creado temas para artistas como Tinariwen, Rachid Taha, Lo'Jo, Robert Plant, Brian Eno y Ebo Taylor.

El interés de Adams en otras culturas, y particularmente en las culturas árabe y africana, comenzó en Jordania y Egipto, donde creció, y donde su padre fue embajador. A una edad temprana se vio empapado de toda esta música diferente a la de su ciudad natal. De esta influencia se podría decir que nace la necesidad de producir música de diferentes partes del mundo. Gracias a la conexión que sintió por los ritmos africanos, ha producido varios discos con bandas y proyectos de la escena musical africana (Denselow, 2009).

En una entrevista con The Guardian cuando Adams regresa para continuar la grabación con Hoba Hoba Spirit (banda marroquí), su cantante y guitarrista

Reda Allali pregunta si podría hacer un breve comentario: "Esto es lo opuesto a la globalización", dice. "Justin realmente entiende nuestra cultura local y lo que estamos tratando de hacer".

Lo mismo pasa con su colaboración con Taylor. Adams entiende que Ebo Taylor está siempre avanzando, constantemente reconceptualizando su sonido y sintonizándolo para una nueva generación, entonces conduce toda la intención del disco hacia la evolución sonora del *afrobeat* (Ebo Taylor, 2018).

En *Yen Ara* de Ebo Taylor, disco producido por Adams se escuchan las influencias energéticas del *afrobeat*, *sweet highlife*, *jazz* y *konkoma* por las que Taylor se volvió famoso. También hay un pulso de música disco y un elevado sentido percusivo en las pistas que fueron grabadas en Electric Monkey Studio en Ámsterdam (Ebo Taylor, 2018).

### **1.2.2 Equipos y Técnicas de Grabación**

En el estudio Daptone, el encargado de crear el sonido vintage es Gabriel Roth a través de su enfoque minimalista de ingeniería. Cuando se oye una grabación producida en Daptone Records, se experimenta un cambio espacial-temporal que conecta directamente con el sonido del *soul* de los años setenta. Lo que cautiva es que en realidad esta magia sucede en Brooklyn del siglo XXI.

En Daptone incluso los errores en la grabación pueden hacer que un *track* suene bien porque para Roth, cuando se graba en cinta se aprecian las pequeñas fallas, porque más que sonar perfecto, lo que se busca es que suene bien (Daley, 2008).

Los micrófonos que conforman el estudio son un Rode NT1-A, un RCA 77-DX clásico, el infaltable 55SH de Elvis Presley y una variedad de micrófonos baratos de Radio Shack. El legendario amplificador del estudio, un Ampeg Gemini, fue adoptado de un basurero cerca de Daptone. Es decir, nada en

Daptone Records está ahí porque esté a la moda, sino porque suena bien en el contexto (Daley, 2008).

Para Gabriel se puede sacar provecho con muy poco, cada vez más grabaciones en Daptone se hacen a 8 tracks en lugar de 16 como se hacían antes. Roth considera que siempre será mejor no manejarse con fórmulas, sólo mantener el enfoque de que menos, es más (Daley, 2008).

Con este enfoque la grabación de baterías se hace con uno o dos micrófonos, se usa un RCA 77-DX o un 55SH en el suelo, junto al kick de manera que también capte el sonido de la caja. Se aumentan los medios-altos en el 77-DX y se cortan los medios-bajos en el 55SH dando como resultado menos definición, pero un sonido más macizo. El segundo micro se encuentra en el mismo lugar que el primero, pero le agrega frecuencias diferentes. A veces cuando se usa un único micrófono, este está encima o detrás de la cabeza del baterista (muchas veces es un micrófono dinámico de Radio Shack). Para Roth el truco no es cuántos micrófonos se colocan, sino dónde se colocan. Para él si el momento de grabar se convierte en una fórmula, la gente deja de usar los oídos, dejando de lado lo que en realidad pasa en el estudio, porque cada grabación es diferente (Daley, 2008).

La grabación de vientos es la misma historia, la sección se graba con un solo micrófono, con el Shure 315 (*ribbon*) o con el 55SH (dinámico). En ocasiones se han utilizado micrófonos de los ochenta de Radio Shack colocados a cuatro pies (1,22m) de distancia en frente de la sección de vientos. Lo que se busca a través de estas técnicas es que el sonido de todos los vientos se mezcle antes de llegar al micro (Daley, 2008).

Las guitarras, como se puede intuir, también se graban con un solo micrófono, a menudo con un Shure SM57, colocado muy cerca del altavoz. Dice Roth que no hay trucos, sólo buenas guitarras interpretadas por guitarristas realmente buenos a través de buenos amplificadores (Daley, 2008).

En la sala de control, Roth emplea otras técnicas para obtener el sonido clásico del *soul*. Dice que saca un poco de la parte baja de los tracks, alrededor de los 80Hz a 100Hz, antes de que lleguen a la cinta. Las frecuencias más bajas tienen la mayor energía y saturan la cinta antes de que el resto del sonido tenga la oportunidad de obtener el beneficio de la agradable distorsión de la cinta. Esto permite que la distorsión se produzca más cerca del rango superior del sonido y que suene apretado. Dice que volvería a colocar el extremo grave durante la mezcla si fuera necesario (Daley, 2008).

El rack exterior principal de Daptone Studios contiene algunos equipos modernos, como el compresor y ecualizador Tube-Tech, dos compresores Purple Audio MC77, un compresor de tubos Anthony Demaria Labs y un API Lunchbox, junto con algunas unidades vintage peculiares como los Orban Spring Reverbs y un compresor Altec (Daley, 2008).

Roth advierte en tener cuidado de no confiar en nada más que en los oídos. A Roth le gusta pensar que escucha con los oídos de un fanático musical. No trata de infligir o evitar la distorsión. Sólo de que la música suene bien. Prefiere pasar dos semanas buscando el lugar correcto para poner el micrófono. Uno solo en lugar de configurar dos docenas de micrófonos y tratar de equilibrarlos.

Daptone es un lugar donde las personas aman un cierto tipo música y usan las herramientas del momento para seguir haciendo nuevas ediciones de esa música. Las canciones son nuevas, los artistas son nuevos; las circunstancias son similares a las de aquellos que hicieron este tipo de música antes que ellos. No se trata de recrear la historia. No se trata de un homenaje. Se trata de sacar las lecciones de los vinilos de antes y averiguar cómo lo hicieron sus antepasados (Daley, 2008).

Por otro lado, Electric Monkey Studio nace como la idea de crear un lugar donde los músicos pudieran reunirse y compartir sus intereses, no bastaba

quedarse con la idea de ser sólo un estudio de grabación, sino un lugar donde la creatividad y la interacción pudieran tener un espacio. Por esta razón, decidieron construir cinco salas de producción/práctica y un área de relajación/cocina acogedora donde las personas puedan reunirse y disfrutar el proceso.

El objetivo al diseñar el estudio era crear un ambiente de grabación auténtico y espacioso donde la música pueda respirar. La sala en vivo de Electric Monkey es de 90m2 con techos de 5m de altura, diseñada para que los músicos disfruten de su entorno creativo. La sala de control de 30m2 tiene vistas panorámicas de la sala en vivo y alberga equipos de época que se han recopilado durante muchos años (Electric Monkey Recording studio, s.f).

En el equipamiento de Electric Monkey se encuentran:

### **Consolas**

- Consola Cadac de 1976 de 28 canales.
- Philips LDC25 de 1970 de 18 canales.

### **Preamplificadores**

- Cadac 28x.
- Philips preamps 18x.
- 6 xWSW (preamplificadores de tubos).
- 1 xWSW (preamplificador de germanio).
- Neve 1053
- Siemens V78 (preamplificador de tubos).
- Strasser tube (preamplificador de tubos).

### **Compresores**

- 2 Cadac compresor discreto.
- Girardin L101 (1176).
- 4 Philips bus comp.

- 2 Neumann BK4.

### **Micrófonos**

- Telefunken CMV3.
- Neumann KM54.
- Neumann KM56.
- Telefunken 221A.
- Telefunken U67.
- RCA BX44.
- AEA44.
- Beyer M130.
- Beyer m61.
- AKG D12.
- Coles-4038.
- STC -4033.
- STC-4035.
- Philips.
- AKG D19.
- Senheizer 421.

### **FX**

- Memoryman.
- Emt 140 stereo tube Platereverb.
- Emt 240 Goldfoil Platereverb.
- TheGreatBritishSping reverb.
- TheFisherSpacexpander.
- Tapco4400 springreverb.
- Fostex Springreverb.
- Tascam Springreverb.
- Rolandspace Echo 201.
- Telefunken M5 (nos mod) tube Delay.

- Yamaha E1010.

### **Ecualizadores**

- Klangfilm Tube EQ.
- Ling Tube EQ.
- Leonard inductor Tube eq stereo.
- Tube Filter mono.
- Tube filter stereo.
- ProTools 8 HD3 met Lynx aurora 16 AD/DA converter.

En ambos casos, la cercanía de todos los actores con el proceso es un factor fundamental para hacer que una producción suene bien, es decir que haya un ambiente de trabajo basado en la fraternidad y el amor a la música que se está haciendo.

En un aspecto más técnico, se puede abordar la grabación de este género con un solo micrófono o disponer de varios y jugar con los resultados. Sin embargo, lo que se mantiene como factor común es una búsqueda del sonido *vintage*, que bien se puede conseguir con hardware o *plug-ins* que emulen la sonoridad cálida de la cinta, este procesamiento de sonido hace que la audiencia emprenda un viaje sonoro al pasado, específicamente a la época de los setenta, en la que el *afrobeat* extendió sus raíces, cambiando la realidad de un continente.

### **1.3 La sonoridad de un género**

La sonoridad es una medida subjetiva de la intensidad con la que un sonido es percibido por el oído humano. Es decir, la sonoridad es el atributo que nos permite ordenar sonidos en una escala del de mayor intensidad al de menor intensidad (Schiffman, 2001).

También existe una visión un tanto diferente, en palabras de Dionisio de Halicarnaso, que explicaba:

Teniendo como tienen las letras muchas diferencias, no sólo en la lengua o brevedad sino también en los sonidos sobre los que dije algo antes, es del todo forzoso que las sílabas formadas a partir de su combinación conserven junto a la propia virtud de cada una la común a todas que es la resultante de su combinación y contacto. Así, unos sonidos son blandos y otros duros, unos suaves y otros ásperos, unos resultan dulces al oído y otros agrios, unos lo ofenden y otros lo alegran o lo ponen en cualquier otra disposición física, y éstas pueden existir por millares. Conociéndolas los poetas y prosistas de mejor gusto, disponen a voluntad las palabras combinándolas convenientemente entre sí y hasta estudiar con varia arte la organización de letras y sílabas conforme a los efectos que desean despertar (Halicarnaso, citado en Roberts, 1910).

Si se eleva esta visión de las palabras a las notas musicales y sonidos, se podría decir que la sonoridad de un género obedece a la disposición y agrupación de sonidos que crean determinada armonía característica.

Entonces, para acercarnos a la definición de sonoridad de determinado estilo, se ha de hacer una aproximación a los elementos que permiten variación en cuanto al diseño y orden de los sonidos, como pueden ser: interpretación, letra, contexto cultural, arreglos musicales, instrumentación, micrófonos, preamplificadores, EQ's, efectos, dinámicas, paneos y hasta los mínimos detalles de mezcla. De todos estos aspectos se han seleccionado cuatro, que se consideran de gran impacto en el desarrollo sonoro del género.

### **1.3.1 Mezcla**

La mezcla combina una variedad de procesamientos de audio, que permiten conseguir un resultado auditivo específico. En el caso del *afrobeat* existen diversos enfoques, sin embargo, todos se encuentran en un resalte evidente de la sección rítmica, creando una sonoridad enfocada más a lo rítmico que a lo melódico. La sección de vientos también es protagonista en la mezcla,

generando un empaste de frecuencias interesante con la sección rítmica. En el capítulo dos se dilucidará ampliamente sobre la mezcla en el *afrobeat*.

### 1.3.2

### 1.3.3 Contenido lírico y melódico

Las letras y el movimiento melódico de las mismas reflejan el pensamiento y los sentimientos de los músicos que las crean. Se encuentra que en el *afrobeat* de los años setenta las letras expresaban las ganas de hacer cambios políticos y sociales a través de la música. Esta intención se sigue manteniendo en el *afrobeat* actual, a pesar de que en la actualidad no se tratan temas de políticos, sí se habla del respeto a la naturaleza y de derechos más universales, que evidentemente se conectan más con las problemáticas, sociales y espirituales de la época actual.

Fela Kuti en el tema *Unknown Soldier* dice:

*“Them break some some head*

*Them throw my mama*

*Seventy-eight-year-old mama*

*Political mama*

*Ideological mama*

*Influential mama...*

*Them throw my mama out from window*

*Them kill my mama”* (Kuti, 1981)

Las letras son claras, directas, honestas y se abordan con una simpleza tal, que, aunque llegaran a parecer duras por su contenido, se manejan con un lenguaje que puede ser entendido por todo tipo de audiencia.

Con respecto al contenido melódico, la especialidad de este género es la repetición de melodías cortas extremadamente pegajosas, gracias a una

estructura básica que se fundamenta en el uso de la pentafonía, que se asocia con el concepto de que menos, es más.

La sumatoria de todos estos complementos sonoros se podría denominar crudeza, por la fortaleza de las letras *afrobeat* que no tienen filtro alguno y por su carácter musical que se expresa desde la simpleza permitiendo una fácil digestión musical.

#### **1.3.4 Carga cultural**

El contexto cultural del cual nació el *afrobeat* viene anexado a un marcado carácter religioso y espiritual que deviene de la religión yoruba y de toda su cosmovisión. Se encuentran rasgos religiosos en las letras que se cantan en lengua yoruba o en lenguas propias de los lugares donde se interprete el estilo.

El aspecto sonoro que se expresa en estas producciones es la sacralización musical, la cual se vuelve un eje y una intención principales que se mantienen durante todos los procesos musicales.

#### **1.3.5 Interpretación**

La interpretación de este estilo hace hincapié en el aspecto sonoro de la honestidad. Se puede ver a las grandes bandas de *afrobeat* vestirse de prendas típicas coloridas y de usar el maquillaje ancestral típico que retrata la identidad enraizada en sus orígenes.

Fela era verdadero, su fortaleza al cantar era la misma de su música, de su vestuario y de su pensamiento. En la actualidad las bandas que mantienen vigente el género se ven comprometidas con encontrar sus raíces y de la misma manera que el gran Fela Kuti, intentan demostrar en su interpretación la honestidad de su música.

Por último, se puede exponer que la sonoridad del *afrobeat* se ve conformada por el énfasis rítmico, la crudeza lírica y melódica, la sacralización musical, la honestidad y por sobre todo la coherencia de todos estos aspectos representados en cada uno de los procesos de preproducción y producción.

## 2 Capítulo 2: Metodología

### 2.1 Objetivos

#### 2.1.1 Objetivo general

Producir tres temas inéditos basados en la exploración sonora del género *afrobeat* de la última década.

#### 2.1.2 Objetivos específicos

- 1) Desarrollar los conceptos de estilo, sonoridad y producción, a través de investigación documental del *afrobeat*.
- 2) Analizar los aspectos sonoros y de producción de tres temas representativos del género.
- 3) Aplicar los resultados de la investigación en la producción de tres temas inéditos.

### 2.2 Plan de Trabajo

El presente trabajo busca conocer y juntar los elementos musicales y sonoros del género *afrobeat* de los últimos diez años para, a partir de su comprensión y análisis, generar tres temas inéditos con una producción, grabación y mezcla generalizadas. Por practicidad se escogieron tres temas, *Golden Dunes* de The Budos Band, *Poverty No Good* de Ebo Taylor y *Natural Juice (Ashanti Mix)* de Fanga para el análisis sonoro del estilo.

Este trabajo empieza por establecer un marco teórico en el que se realiza una presentación del contexto histórico en el que nace el *afrobeat*, que permite

estudiar su desarrollo sonoro en la actualidad y la trascendencia de este, tanto en el ámbito musical internacional como en el contexto musical regional.

La siguiente parte consiste un estudio de los tres temas seleccionados, a través del análisis de mezcla (dinámicas, paneos, frecuencias, *EQ's*), de técnicas de grabación, de producción, de microfónica y de la instrumentación utilizada en cada uno. Culminado este estudio se realizó un cuadro de mezcla estándar y un escrito recopilatorio que abarca las similitudes sonoras encontradas en estos tres temas.

Posteriormente, se encuentra la etapa de producción en la que se presentan tres temas de *afrobeat* inéditos. Los tres temas fueron compuestos en conjunto por la agrupación quiteña The Interracial Arkestra, cambios y arreglos suscitaron en la etapa de preproducción.

Para finalizar este trabajo de titulación se grabaron y mezclaron los tres temas inéditos (*Millones de Años*, *La Previa* y *Cristales*) usando los estándares de producción desarrollados a lo largo de toda la investigación.

### **2.3 Estrategias metodológicas**

Mediante la investigación documental se llevó a cabo la redacción del marco teórico que abarca el contexto histórico, características musicales, sonoridad, producción y mezcla del *afrobeat*.

Por medio del método cuantitativo experimental se realizaron análisis de mezcla, instrumentales, de sonoridades características y de frecuencias de los temas *Golden Dunes* de The Budos Band, *Poverty No Good* de Ebo Taylor y *Natural Juice (Ashanti Mix)* de Fanga.

Se crearon análisis visuales de las mezclas individuales basadas en el libro *The Art of Mixing*, de estas mezclas se formó un cuadro de mezcla general que abarca los aspectos similares encontrados entre cada una de las mezclas

individuales. Posteriormente se utilizaron los datos obtenidos de estos análisis para el proceso de mezcla de los temas de *afrobeat* inéditos.

Los métodos cuantitativos son aquellos que obtienen medidas, estadísticas y otros datos cuantificables por medio de encuestas o experimentos (López; San Cristobal, 2014).

A través del método cualitativo se determinó el conocimiento del género en el contexto musical nacional. También por medio de este método se arreglaron, produjeron, grabaron y editaron los temas *Cristales*, *Millones de Años* y *La Previa*. En conjunto se llevó un diario de campo de las experiencias suscitadas durante los procesos expuestos, mismo que permitió posteriormente formular el escrito final, sobre todo para la redacción de conclusiones y recomendaciones.

Los métodos cualitativos, por su parte, pretenden comprender significados, cualidades de experiencia, mundos de sentido subjetivo e intersubjetivo. Algunas de sus técnicas son la observación, la entrevista, la historia de vida o los grupos de discusión (López; San Cristobal, 2014).

#### **2.4 Propósito de la metodología**

Recoger y vincular eficientemente la mayor cantidad de datos que permitan validar o no al *afrobeat* como un género que podría aportar musical, técnica y culturalmente a los músicos y productores del ámbito nacional, creando de esta manera un precedente en la nueva industria musical ecuatoriana que empieza a gestarse.

Para esta validación se utilizará tanto la investigación en archivos históricos como la inferencia entre prácticas interpretativas y compositivas, para esta última se ha de tomar en consideración que, en ocasiones, la información documental histórica no especializada, es decir, la que aparece no en tratados musicales, sino en diarios personales, o críticas periodísticas de conciertos, pueden dar lugar a descubrimientos interesantes (López; San Cristobal, 2014).

## 2.5 Técnicas de investigación

Se utilizó la técnica de la entrevista personal la cual permitió confirmar la falta de difusión del *afrobeat* en el ámbito musical profesional a nivel local, se tomó como grupo de referencia a cuatro docentes de la Escuela de Música de la UDLA.

Por el lado de la recolección de datos y soporte teórico del presente trabajo, se usará la técnica documental, ya que se acudirá a la detección, acopio, análisis e interpretación de materiales y documentos como libros y revistas, registros de audio como vinilos y CDs, o multimedia como DVDs, páginas web, entre otros (López; San Cristobal, 2014).

Para finalizar a través de la técnica de observación directa se determinó la instrumentación, mezcla y frecuencias del género *afrobeat*.

## 3 Capítulo 3: Análisis de los temas *Golden Dunes* de The Budos Band, *Poverty No Good* de Ebo Taylor y *Natural Juice (Ashanti Mix)* de Fanga

Tomando en consideración a tres bandas actualmente reconocidas del género *afrobeat*, se llevó a cabo un estudio de los temas *Golden Dunes* de The Budos Band, *Poverty No Good* de Ebo Taylor y *Natural Juice (Ashanti Mix)* de Fanga, a través de un análisis visual de las mezclas individuales tomando como base el libro *The Art of Mixing*, que permitirá presentar una mezcla general estándar que abarque los aspectos similares encontrados entre cada tema (Gibson, 1997).

### 3.1 Cuadros de mezcla de los tres temas

#### 3.1.1 Golden Dunes

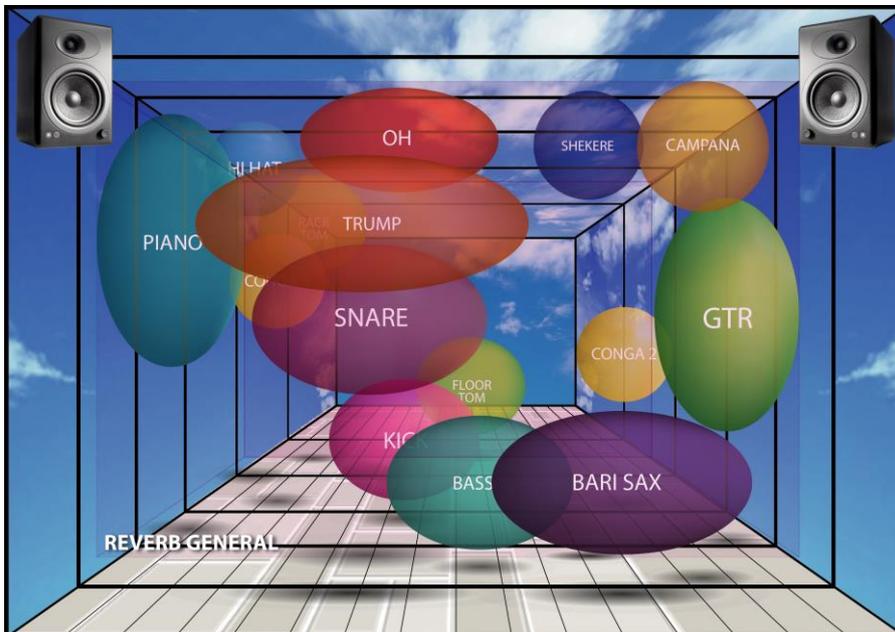


Figura 1. Representación visual de la mezcla del tema *Golden Dunes*

#### 3.1.2 Poverty No Good

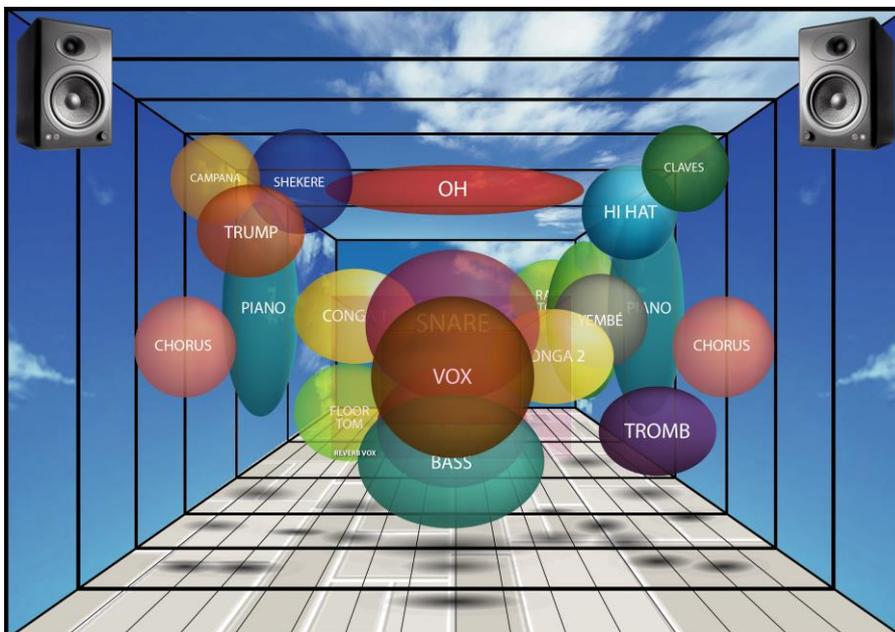


Figura 2. Representación visual de la mezcla del tema *Poverty No Good*

### 3.1.3 Natural Juice (Ashanti Mix)

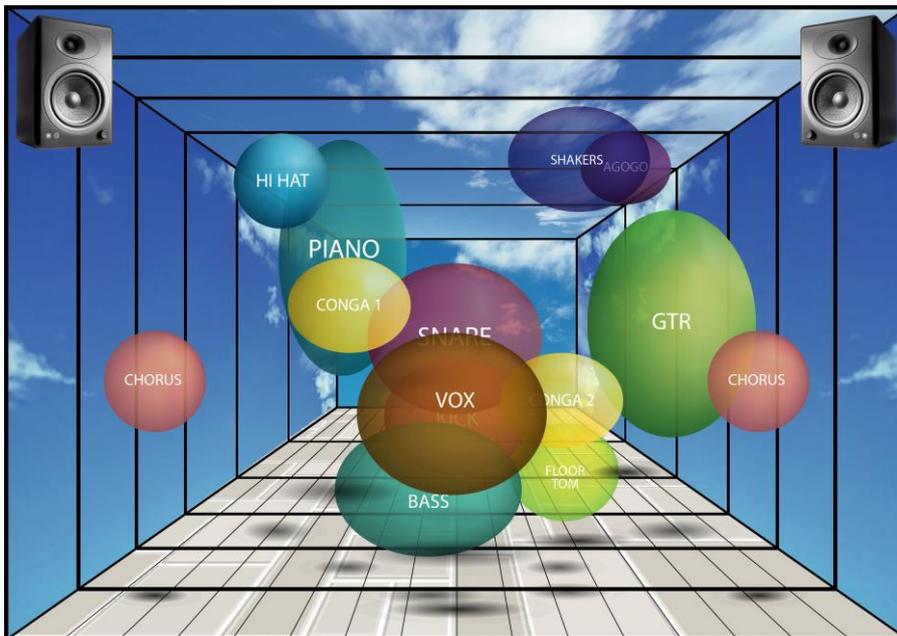


Figura 3. Representación visual de la mezcla del tema *Natural Juice (Ashanti Mix)*

### 3.1.4 Análisis comparativo de las mezclas de los tres temas

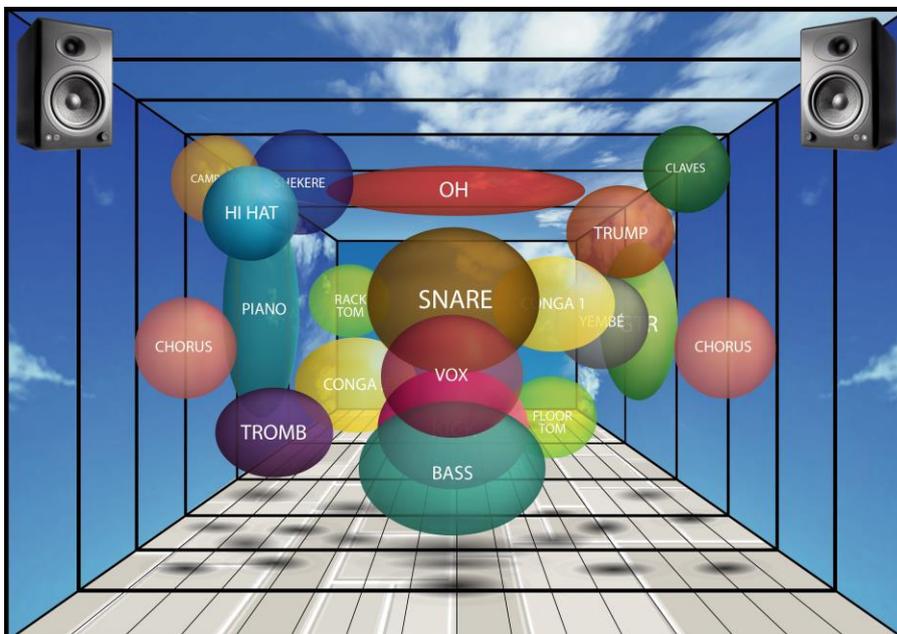


Figura 4. Representación visual de la mezcla general de *afrobeat*.

En las tres mezclas el punto de encuentro de todas es el paneo de teclados y guitarras, ambos elementos se panean hacia los extremos, encontrando así la guitarra al lado derecho y el piano/*synth* al lado izquierdo.

La batería en general se panea con la perspectiva del baterista. La caja (*snare*) es un foco de atención en este género, por lo que normalmente está paneada al centro o levemente hacia un costado, en el aspecto dinámico está ubicada al frente con un realce en sus frecuencias agudas. Este tipo de caja no posee tanta profundidad y tiene una afinación aguda.

En el caso de las voces principales o solistas, se panean al centro y están a la par de los instrumentos de percusión, salvo en el caso de tener una línea muy importante, entonces se colocan adelante en la mezcla.

Los coros se panean a los costados y en dinámica están atrás de la voz principal y comúnmente son interpretados por voces femeninas.

Con respecto a los instrumentos de percusión, en conjunto son lo más potente en términos de dinámica. En paneos, tanto campana, claves como *shakers* se panean de extremo a extremo dependiendo las frecuencias que se necesiten equilibrar. Por otro lado, congas, shekere y yembé se panean más al centro.

El bajo es grande y presente, se ubica en el centro y se desarrolla en un rango de frecuencias compartidas con el bombo.

## 3.2 Cuadros de frecuencia de los tres temas

### 3.2.1 Golden Dunes



Figura 5. Representación visual de frecuencias del tema *Golden Dunes*.

Esta mezcla tiene un realce en las frecuencias bajas por los 75Hz, por otro lado, las frecuencias medias bajas, medias y medias altas están equilibradas en los -25 dB. Y empiezan a atenuarse desde los 5kHz.

### 3.2.2 Poverty No Good



Figura 6. Representación visual de frecuencias del tema *Poverty No Good*.

En este gráfico las frecuencias graves se potencian alrededor de los 90Hz y mantienen un balance en los rangos medio y medio alto al nivel de los -18dBs. Empieza un decaimiento desde los 1.8kHz hasta que baja abruptamente en los 13kHz.

### 3.2.3 Natural Juice (Ashanti Mix)



Figura 7. Representación visual de frecuencias del tema *Natural Juice (Ashanti Mix)*.

Esta mezcla tiene una exaltación de frecuencias graves alrededor de los 90Hz que mantienen su intensidad hasta los 175Hz. A partir de los 250Hz empieza un decaimiento uniforme de intensidad hasta llegar a los 13kHz donde se exaltan mínimamente estas frecuencias agudas.

### 3.2.4 Análisis comparativo de los cuadros de frecuencias de los tres temas.

Las tres mezclas comparten una exaltación significativa en sus frecuencias bajas, para futuras mezclas de *afrobeat*, dependiendo del bajo o el bombo que

se vaya a usar, se han de usar recursos de mezcla que permitan resaltar las frecuencias graves desde los 75Hz hasta los 125Hz.

También se pueden hacer barridos de las frecuencias extremadamente bajas, es decir hacer una limpieza de frecuencias por debajo de los 45Hz, al igual que se puede aplicar este proceso a las frecuencias extremadamente altas, limpiando a partir de los 13kHz en adelante.

Por otro lado, en el rango medio se puede mantener un nivel promedio de -20dBs que al entrar a los 5kHz puede empezar a atenuarse equilibradamente hasta conseguir un nivel de -80dBs en las frecuencias que superen los 15kHz. Cabe decir que, para mezclas futuras que se quieran hacer del género, este rango de frecuencias promedio que se definió anteriormente, se ha de utilizar como guía previa, es decir, se escogerán instrumentos, micrófonos y técnicas de grabación, que permitan que, desde la grabación y la interpretación, exista esta disposición de frecuencias de una manera natural.

De esta manera el proceso de ecualización trabajará mínimos detalles, permitiendo mantener una intención sonora clara desde el principio.

## **4 Capítulo 4: Aplicación práctica en un fonograma**

### **4.1 Preproducción**

En el proceso de preproducción se definen aspectos fundamentales que guiarán el proceso de creación, desarrollo de ideas y producción.

#### **4.1.1 Identidad**

Para empezar cualquier proceso de producción musical, se debe definir una identidad del artista. Esto es fundamental para que el productor pueda usar todas las herramientas en pro de expresar integralmente la esencia del proyecto, en este caso la banda que va a grabar el EP es The Interracial Arkestra.

La constitución más íntima de este proyecto es la experimentación sonora, la búsqueda de la interpretación genuina y el sentido lúdico del compartir musicalmente con todos sus miembros.

The Interracial Arkestra nace en la ciudad de Quito y se define como un ensamble-taller experimental que recoge las influencias de los géneros *afrobeat*, *afrosoul*, *soul*, *funk*, *jazz* y *reggae*.

Es una mezcla entre Fela Kuti y The Budos Band, en palabras del proyecto “los Andes son tan sólo su aire acondicionado”. El ingrediente único de su música es el maridaje de la música africana con la de su tierra natal, la andina.

#### **4.1.2 Visión e intención**

Es importante lograr definir una visión ya que permite proyectar una aspiración u objetivo que guíe tanto la producción a corto como a largo plazo. Esto permite tener un enfoque de lo que se quiere y, por supuesto, de lo que no se quiere. Acompañado de la visión, surge el elemento que hará posible contener y enfocar la energía que se invierte en el proceso de producción, este elemento se conoce como la intención.

En este caso, The Interracial Arkestra, después de haber estado dos años interpretando los clásicos del *afrobeat*, busca exponer ante el mundo su propia concepción de este. El ensamble se proyecta en los escenarios del mundo, especialmente de Europa, compartiendo con los nuevos artistas del género.

Para trabajar hacia estos objetivos, la intención está cimentada en trabajar los procesos musicales desde la raíz, es decir, manteniendo la cosmovisión andina, ese aire de montaña con el que todos sus integrantes se criaron, a la vez recordando que la música y el ritmo madre de toda la especie, vienen de África.

Además de la coherencia que se ha de mantener con las raíces, concepto que se asocia a un espacio geográfico, existe también la intención de la autoexploración musical, es decir, que cada uno de sus miembros pueda expresar a través de la música, su propia concepción del ser individual.

### 4.1.3 Composición y arreglos

#### 4.1.3.1 La Previa

Este tema fue compuesto en colaboración por: Juan Francisco Oña (percusión), Diego Medina (saxo) y Fernando Vásquez (bajo).

The image shows a musical score for the piece 'La Previa'. It consists of four staves: B♭ Trumpet 1, B♭ Trumpet 2, Tenor Saxophone (T. SX.), and Bass Saxophone (B. SX.). The score is in 6/8 time and features a key signature of two flats (B♭ major/D minor). A 'MELO' section is indicated by a circled 'B' and 'MELO' above the first staff. The music is marked with a forte (f) dynamic. The score includes first and second endings, with a repeat sign and first/second ending brackets. The bass line starts with a C7 chord. The piece is numbered 19 at the beginning of the first staff.

Figura 8. Extracto del score del tema *La Previa* que evidencia el uso de métrica y escalas tradicionales ecuatorianas.

*La Previa* es un claro ejemplo de la fusión de lo tradicional ecuatoriano con el *afrobeat*. Surgió de la necesidad de tener un tema que sirviera para abrir cualquier presentación y que lograra expresar brevemente qué es The Interracial Arkestra.

Este tema tiene una métrica en 6/8, la cual es muy utilizada en géneros tradicionales ecuatorianos como son: yaraví, danzante, yumbo, albazo y tonada. Los arreglos en los vientos siguen líneas que se guían por la escala pentatónica, esta característica la comparten tanto la música tradicional ecuatoriana como el *afrobeat*.

#### 4.1.3.2 Millones de Años

The image shows a musical score for the piece "Millones de Años" by Fernando Vásquez Rivadeneira, specifically for the Horns section. The score is in 4/4 time with a tempo of 135. It is divided into two main sections: Section A, labeled "INTRO (Afrobeat)", and Section B, labeled "Tema Central". Section A features a complex rhythmic pattern with a "X4" repeat sign. Section B features a melodic line with two first and second endings. Dynamics include *mf*, *sf*, and *f*. The score is credited to "The Interracial Arkestra 2018".

Figura 9. Extracto del score de vientos que evidencia el uso de arreglos *afrobeat*.

*Millones de Años* fue compuesta por Fernando Vásquez (bajo), en este tema se puede percibir mucho más la influencia del *afrobeat* y del *soul*. Este tema conserva en sus arreglos, la estructura de los vientos del *afrobeat*, que implica una visión arreglística que enfatiza la fuerza de la melodía principal valiéndose del recurso de armonizar con octavas, con los instrumentos que se encuentran a los extremos en altura, en este caso trompetas y barítono.

#### 4.1.3.3 Cristales

*Cristales* fue creada por Diego Medina (saxo), este tema propone arreglos un tanto más complejos para los vientos, enfocados a una destreza rítmica y melódica más exigentes que en otros temas de *afrobeat* tradicional. A pesar de que la sección rítmica sigue manteniendo la rítmica tradicional, se abre la forma armónica tradicional y repetitiva del *afrobeat* a un espacio con cambios armónicos e improvisaciones más cercanos a la raíz jazzística del género.



estudio, se grabó en *multitrack* simultáneamente con toda la banda presente, sin embargo, los resultados no fueron los esperados.

Al ser una banda numerosa, que cuenta con once instrumentistas para ser exactos, el espacio del estudio queda reducido, lo que genera incomodidad y no permite que el sonido se pueda expandir.

También, con respecto a la grabación, ciertos instrumentos se colaron en otros. La batería es de los instrumentos que más interfirió en la grabación, lo que perjudicó al proceso de mezcla final.

Incluso se grabaron guitarra y bajo por línea, para trabajar la señal sin interferencias, pero se perdió mucho la esencia y el sonido característico de ambos músicos, los cuales son de hecho, aspectos en los que el proyecto ha trabajado por bastante tiempo.

Con respecto a la microfónica planteada por Gabriel Roth, el uso de un solo micrófono para la batería no funcionó como se esperaba, debido a que para poner en marcha esta técnica es necesario tener un control minucioso de la acústica del cuarto. Se probó esta técnica con el micrófono SM58 de Shure, el cual es bastante parecido al SH55 de Shure, en cuanto a respuesta de frecuencias se refiere. A pesar del intento de emular la técnica, en realidad el resultado fue el de una batería sin cuerpo y sin definición.

Después de analizar estos sucesos, se determinó usar la técnica Glyn Johns, tomando en cuenta que es una técnica sencilla, que se puede hacer con tres o cuatro micrófonos y que brindaría a la mezcla un sonido de batería setentero.

El tema de retornos también causó incomodidad al momento de grabar, en el estudio de grabación algunos de estos no están en buen estado y dejaron de sonar en medio de la grabación, por lo que se tuvo que parar en medio de las grabaciones y se perdió tiempo intentando arreglar este problema.

Por todas estas situaciones que surgieron al momento de grabar, se decidió grabar por secciones, de esta manera es más fácil controlar todo lo que pasa en el estudio, se ahorran recursos como los retornos y se aprovecha el espacio sonoro. También se tomó esta decisión considerando que hay partituras de los temas inéditos y que todos los músicos han ensayado y tocan con *click* (metrónomo).

#### 4.1.5 Planificación

En el espacio de la planificación se detallan todos los elementos que permitirán que la grabación se lleve a cabo de una manera profesional y eficiente. En este punto se deben incluir: horarios de ensayo previos a la grabación, *input list*, rider técnico, *stage plot* y cronograma de grabación. Adicional a estos puntos, es necesario tener las sesiones en Pro Tools listas con el tempo, métrica, *markers*, tracks correctamente nombrados, grupos VCA, subgrupos (con sus respectivos colores), entradas y salidas (*inputs / outputs*) correspondientes, envíos de efectos (opcional) y *master fader*.

##### 4.1.5.1 Horarios de ensayo

Tabla 1. Cronograma de ensayos previos a la grabación.

| <b>DIA</b> | <b>HORA</b>         | <b>ACTIVIDAD</b>  |
|------------|---------------------|---|
| 1          | 18h00<br>a<br>20h00 | ENSAYO DE VIENTOS Y SECCIÓN RÍTMICA POR SEPARADO (SALAS DE ENSAYO UDLA) |
| 2          | 18h00<br>a<br>21h00 | ENSAYO GENERAL (SALA DE ENSAYO UDLA)                                    |

##### 4.1.5.2 Input list

Tabla 2. Input list.

| <b>CANAL</b> | <b>INSTRUMENTO</b> | <b>MICRO</b> | <b>PREAMP</b> |
|--------------|--------------------|--------------|---------------|
| DRUMS        |                    |              |               |
| B LINE 4     | Kick               | Beta 52A     | UA 710        |
| A LINE 3     | OH L               | SM81         | TOFT          |
| A LINE 4     | OH R               | AKG 414      | TOFT          |

|           |               |                    |           |
|-----------|---------------|--------------------|-----------|
| A LINE 5  | Snare         | SM57               | TOFT      |
| BASS      |               |                    |           |
| B LINE 3  | Bass          | DI                 | UA 6176   |
| KEYS      |               |                    |           |
|           | Korg          | DI                 | UA 710    |
| CONGAS    |               |                    |           |
| A LINE 8  | Conga 1       | SM57               | TOFT      |
| A LINE 9  | Conga 2       | SM57               | TOFT      |
| A LINE 13 | Conga 3       | SM57               | TOFT      |
| PERCU     |               |                    |           |
| A LINE 10 | Djembe up     | MD-421             | TOFT      |
| A LINE 11 | Djembe down   | D112               | TOFT      |
|           | Jam block     | Electro Voice A635 | UA 710    |
|           | Shaker        | Electro Voice A635 | UA 710    |
|           | Shekere       | Electro Voice A635 | UA 710    |
|           | Wah LP        | Electro Voice A635 | UA 710    |
|           | Vibra slap    | Electro Voice A635 | UA 710    |
|           | Maracas       | Electro Voice A635 | UA 710    |
| VIENTOS   |               |                    |           |
| A LINE 12 | Trompeta dyn  | SM57               | TOFT      |
| A LINE 10 | Trompeta cond | AKG 414            | TOFT      |
|           | Trombón       | MD-421             | UA 710    |
| B LINE 1  | Saxo tenor    | SM57               | NEVE 1073 |
| A LINE 14 | Saxo barítono | RE20               | TOFT      |

#### 4.1.5.3 Rider técnico

Tabla 3. Rider técnico.

| INSTRUMENTO | MICRÓFONOS                  | TÉCNICA    |
|-------------|-----------------------------|------------|
| BATERIA     | BETA52, SM57, AKG414 Y SM81 | GLYN JOHNS |
| JAM BLOCK   | ELECTRO VOICE A635          |            |
| SHEKERE     | ELECTRO VOICE A635          |            |
| SHAKER      | ELECTRO VOICE A635          |            |
| WAH LP      | ELECTRO VOICE A635          |            |
| VIBRA SLAP  | ELECTRO VOICE A635          |            |
| MARACAS     | ELECTRO VOICE A635          |            |
| CONGAS      | SM57                        |            |
| BAJO        | CAJA DIRECTA                | LÍNEA      |

| KEYS          | CAJAS DIRECTA | LÍNEA |
|---------------|---------------|-------|
| TROMPETA      | SM57 Y AKG414 |       |
| SAXO TENOR    | SM57          |       |
| SAXO BARÍTONO | RE20          |       |

#### 4.1.5.4 Stage plot

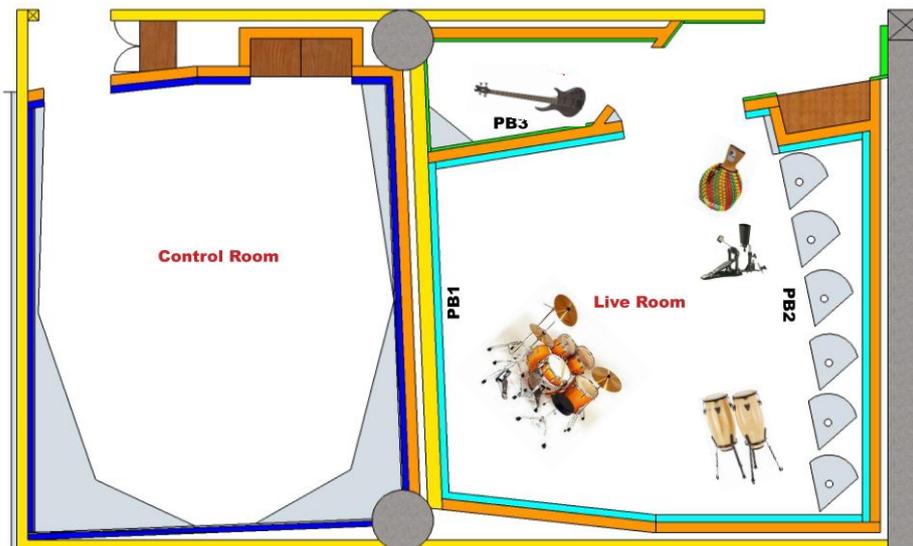


Figura 8. Stage plot bloque 1 de grabación.

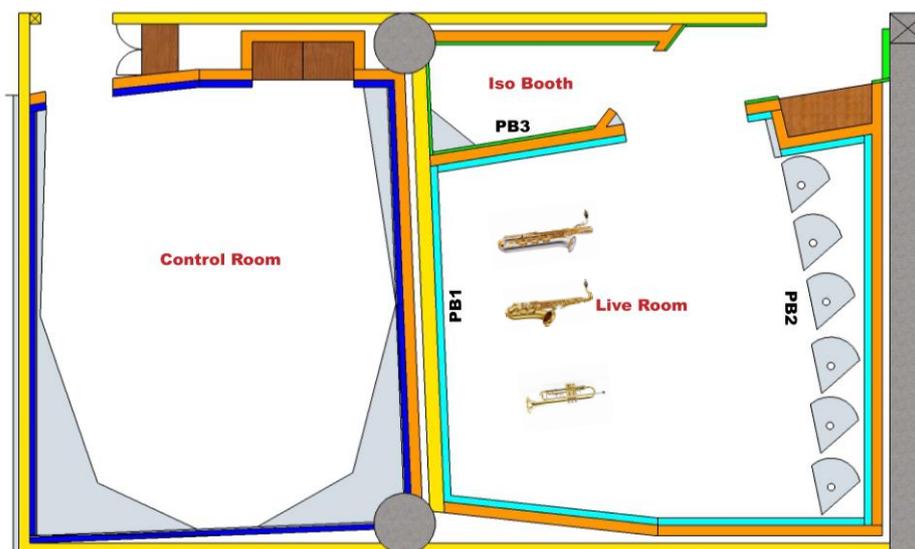


Figura 9. Stage plot bloque 2 de grabación.

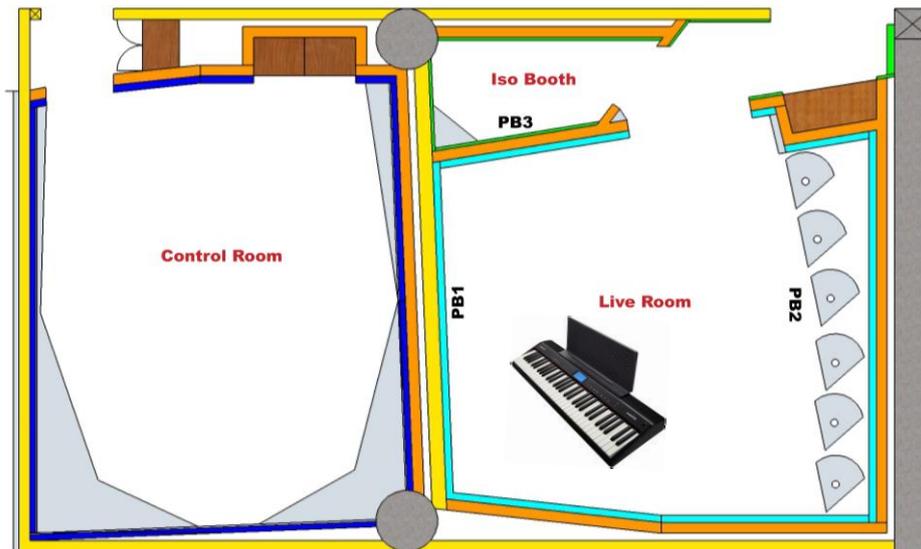


Figura 10. Stage plot bloque 3 de grabación.

#### 4.1.5.5 Cronograma de grabación

Tabla 4. Cronograma de grabación.

| <b>BLOQUE</b> | <b>HORA</b> | <b>ACTIVIDAD</b>                                      |
|---------------|-------------|---|
| 1             | 11h00       | SETEO DE MICROS; ABRIR Y ALISTAR SESION DE PRO TOOLS. |
|               | a           |   |
|               | 12h30       |   |
|               | 12h30       | PRUEBA DE BATERIA, BAJO, CONGAS, SHEKERE Y CAMPANA    |
|               | a           |   |
|               | 13h15       |   |
| 2             | 13h15       | GRABACION DE TRES TEMAS                               |
|               | a           |   |
|               | 14h30       |   |
|               | 14h30       | DESCONECTAR Y GUARDAR EQUIPOS.                        |
|               | a           |   |
|               | 15h00       |   |
| 2             | 15h30       | SETEO DE MICROS; ABRIR Y ALISTAR SESION DE PRO TOOLS. |
|               | a           |   |
|               | 16h30       |   |
|               | 16h30       | PRUEBA DE SAXO TENOR, SAXO BARÍTONO Y TROMPETA        |
|               | a           |   |
|               | 17h15       |   |
| 2             | 17h15       | GRABACION DE TRES TEMAS                               |
|               | a           |   |
|               | 18h15       |   |
|               | 18h15       | DESCONECTAR Y GUARDAR EQUIPOS.                        |

|   |                     |   |
|---|---------------------|---|
|   | a<br>18h45          |   |
| 3 | 18h45<br>a<br>19h00 | SETEO DE MICROS; ABRIR Y ALISTAR SESION DE PRO TOOLS. |
|   | 19h00<br>a<br>19h30 | PRUEBA DE PIANO                                       |
|   | 19h30<br>a<br>20h30 | GRABACIÓN DE TRES TEMAS                               |
|   | 20h30<br>a<br>20h45 | DESCONECTAR Y GUARDAR EQUIPOS.                        |
|   |                     |   |

#### 4.2 Aplicación de la mezcla estándar

El resultado de la aplicación de la mezcla estándar fue la indudable creación de la familiaridad con el género, lo cual enfatiza la necesidad de generar una plantilla de la cual se pueda partir al momento de mezclar. Sin embargo, es igual de importante saber acomodarse ante cualquier imprevisto.

En el proceso de mezcla de *Millones de Años* surgió la posibilidad de hacer *overdubs* con instrumentos que no se sugirieron en el cuadro de mezcla estándar. Se partió de una lógica implícita en el mismo cuadro. Algunos elementos fueron suplantados por otros y con varios se dio la oportunidad de usar la creatividad al momento de mezclar. Por ejemplo, el *jam block* se paneó a la derecha, similar a la posición de las claves. La maraca se paneó de derecha a izquierda, generando un efecto de movimiento rápido de lado a lado. El *shaker* se ubicó a la altura del *shekere* y para darles espacio en la mezcla, se los ubicó uno a cada extremo en términos de paneo.

Los vientos fueron tomados como el eje central de los temas cuanto a la dinámica debido a que, las tres obras son instrumentales (sin voz). Para brindar un mayor equilibrio de frecuencias, la trompeta (registro agudo) se paneó al lado derecho en conjunto con el saxo barítono (registro grave), por otro lado, el

saxo tenor (registro medio y agudo) se paneó a la izquierda acompañado del trombón (registro grave). Los *reverbs* de cada instrumento se panearon al lado opuesto de su ubicación natural.

Los instrumentos solistas se ubican al frente en cuestión de volumen y en paneo se ubican en el centro.

El *reverb* es un efecto de tiempo utilizado generalmente en la mezcla de este género, por esta razón se puso énfasis en su uso sobre todo en la batería y la sección de vientos.

## 5 Capítulo 5: Conclusiones y recomendaciones

### 5.1 Conclusiones

Pese a que el *afrobeat* es un género nacido hace más de treinta años al otro lado del mundo, a los pocos que han empezado su exploración en el Ecuador les ha atraído con un sabor de familiaridad ecuatorial (haciendo referencia a la línea equinoccial que conecta el Ecuador con varios países de África).

Su naturaleza orgánica y repetitiva hace que sea una excelente herramienta de acercamiento a la interpretación de la música africana, a la improvisación y al fortalecimiento técnico de géneros como el *funk*, el *jazz* y el *highlife*.

Con respecto a la producción, este género representa un desafío por la cantidad de instrumentos e instrumentistas que requiere. Para cualquier productor es un reto y también una satisfacción muy grande lograr direccionar las ideas de los diversos miembros de una agrupación grande, como suelen ser las agrupaciones de *afrobeat* en la mayoría de los casos.

En cuanto a la grabación, este género sugiere ser muy creativo al momento de optimizar recursos, ya que se debe tratar de mantener un sonido orgánico, que simule la vibra de que todos están tocando al mismo tiempo en el estudio.

La esencia del *afrobeat* es el trance que emerge en el momento de la comunicación musical de todos los integrantes de la sesión. Por esta razón es necesario organizar bien las secciones que van a grabar juntas, la sección rítmica va junta, es la primera en grabar, la sección de vientos también debe tocar simultáneamente, voces lead y coros de la misma forma; para cada una de las secciones se debe asignar un micrófono que capte el sonido de todo el cuarto.

La mezcla de este estilo sugiere diferentes puntos de vista, al haber tantos instrumentos diferentes, sobre todo de percusión, hay que prestar atención al momento de darle a cada instrumento su espacio en la mezcla, cada elemento tiene su importancia y hay que saber jugar con los timbres y frecuencias de cada uno de ellos para que puedan entenderse individualmente y en el contexto total de la mezcla.

Entre más se pueda acercar la mezcla a un sonido potente desde lo análogo se empieza a estar cerca de la esencia del estilo. Se tiene que tener en cuenta que los productores de *afrobeat* actuales, direccionan sus mezclas hacia conseguir un sonido vintage, misma razón por la cual graban con equipos análogos y en cinta.

Este trabajo representó un acercamiento hacia un género poco conocido a nivel nacional, abriendo la interrogante de qué tanto se está nutriendo la cultura local, con respecto a géneros extranjeros. Resulta que es una nutrición a medias que, en un mundo globalizado, se alimenta de una gama reducida de arte, desnutriendo tanto a los consumidores como a los artistas. Detrás de esta interrogante también salta otra que incita a cuestionar la falta de estudio académico de los propios géneros locales.

## 5.2 Recomendaciones

En términos de producción, se hizo evidente la necesidad de respetar los cronogramas y sobre todo de garantizar que los proyectos cuenten con la responsabilidad y disponibilidad de todos sus integrantes.

En el caso de la banda que grabó los temas para este trabajo de titulación, hubo dificultad al intentar cuadrar los tiempos de ensayo y grabación, pues se tuvo que generar un horario cómodo para los diez integrantes del proyecto.

Como recomendación para casos similares, es menester generar un espacio que incentive a los artistas, se puede considerar la remuneración económica como un motivador efectivo.

Por otro lado, fue importante contar con un equipo de soporte para las sesiones de grabación, para esta producción se contó con la ayuda de dos asistentes en el área de grabación y con la participación del director de la banda como coproductor, a pesar de que sí se agilizó el proceso con un equipo de cuatro personas, los tiempos se podrían optimizar si se pudiera garantizar la asistencia de más de cinco personas.

Con respecto a la mezcla, fue necesario conseguir por lo menos tres equipos de gamas diferentes que permitan monitorear las mezclas. También el recurso de pedir retroalimentaciones a algunos maestros de Producción fue de gran ayuda en este proceso.

Para finalizar, debido a que la información sobre el *afrobeat* es reducida, misma razón por la cual se decidió emprender esta investigación, resulta fundamental para el proceso de producción y mezcla, escuchar la mayor cantidad de música de este género.

Estos son aspectos que se deben tener en consideración para las futuras generaciones que busquen generar proyectos musicales de géneros poco explorados en sus regiones.

El *afrobeat* es un género rico por su mezcla de géneros característica, por la experimentación sonora que ha venido desarrollando en los últimos diez años y también por el poder de cambio sociopolítico que creó una voz para una sociedad sumida en la dictadura militar.

El aprendizaje y los caminos que se pueden seguir abriendo a partir de este género son bastos y es una responsabilidad tanto de músicos como de investigadores, hacer visibles estos estilos a través de la investigación académica, lo cual genera nuevas herramientas disponibles para los futuros artistas del mundo.

## Referencias

- Biography. (2014). Fela Kuti Biography. *Biography*. Recuperado de <https://www.biography.com/people/fela-kuti-21215355>
- Casa África. (2017). Fela Kuti. *Casa África*. Recuperado de <http://www.casafrica.es/detalle-who-is-who.jsp%3FDS7.PROID=44710.html>
- Cavalieri, N. (s.f). Orlando Julius Biography. *Biography*. Recuperado de <https://www.allmusic.com/artist/orlando-julius-mn0000475975/biography>
- Courtois, L. Courtois, V. (Productores). (1982). *Fela Kuti: Music is the Weapon*. Nigeria: Antenne 2 – K.I.C.S. – Ministere de la Culture
- Culshaw, P. (2014). Fela Kuti: un monstruo sagrado. *Noisey*. Recuperado de <https://noisey.vice.com/es/article/6xxd3a/fela-kuti-un-monstruo-sagrado>
- Daley, D. (2008). Gabriel Roth: Recording for Daptone Records. *Sound on Sound*. Recuperado de <https://www.soundonsound.com/people/gabriel-roth-recording-daptone-records>
- Denselow, R. (2009). Justin Adams: the world music guitarist who says yes to everything. *The Guardian*. Recuperado de <https://www.theguardian.com/music/2009/oct/22/justin-adams-juldeh-camara-plant>
- Division X. (s.f). Tony Allen. *Wrasse Records*. Recuperado de [http://www.wrasserecords.com/Tony\\_Allen\\_31/biography.html](http://www.wrasserecords.com/Tony_Allen_31/biography.html)
- Ebo Taylor. (2018). Poverty No Good. En *Yen Ara*. Recuperado de <https://www.discogs.com/es/Ebo-Taylor-Yen-Ara/release/11807925>
- Ebo Taylor. (2018). *Yen Ara*. Bandcamp. Recuperado de <https://ebotaylor.bandcamp.com/album/yen-ara>
- Electric Monkey Recording studio. (s.f). Electric Monkey. *Electricmonkey*. Recuperado de <http://www.electricmonkey.nl/>
- Enlamakinita. (2016) *Newen Afrobeat feat. Seun Kuti & Cheick Tidiane Seck - Opposite People (Fela Kuti)*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=mFSRCG4Drml>

- Fanga. (2008). Natural Juice (Ashanti Mix) (Short Edit). En *Natural Juice*. Recuperado de <https://www.discogs.com/es/Fanga-Natural-Juice/release/1483282>
- Fanga. (s.f). Historia. *Fanga-official*. Recuperado de <http://www.fanga-official.com/about/en>
- Gabay, Y. (2015). Mazades: la "música curativa" de la fanga. Recuperado de <https://www.ladepeche.fr/article/2015/01/21/2033521-mazades-la-musique-qui-guerit-de-fanga.html>
- Gibney, A. Gulick, J. (Productores). Gibney, A. (Director). (2014). *Finding Fela*. Estados Unidos: Jigsaw Pictures.
- Gibson, I. (1997). *The Art of Mixing: A Visual Guide to Recording, Engineering, and Production*. Michigan: MixBooks.
- Halicarnaso, D y Roberts, W. (1910). *Dionysius of Halicarnassus On literary composition, being the Greek text of the De compositione verborum*, London: Macmillan.
- Harris, C. (s.f). Biography. *Tony Allen*. Recuperado de <https://www.allmusic.com/artist/tony-allen-mn0000742990/biography>
- KEXP. (2015). *Blitz the Ambassador - Full Performance (Live on KEXP)*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=7RqtVKbwCXQ>
- Kuti, F. (1981). *Unknown Soldier* [CD]. Lagos: Skylark y SKLP 003.
- Last.fm. (2010). Biografía. *Last.fm*. Recuperado de <https://www.last.fm/es/music/Fanga/+wiki>
- López, R. San Cristobal, U. (2014). *Investigación artística en música*. Barcelona: Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes de México.
- Manrique, D. (2007). A los 10 años de su fallecimiento, el embriagador 'afro-beat' del cantante protesta nigeriano sigue ganando adeptos. *Fela Kuti, la leyenda del rebelde incómodo*. Recuperado de [https://elpais.com/diario/2007/08/02/revistaverano/1186005608\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2007/08/02/revistaverano/1186005608_850215.html)

- Mantecón, J. (2014). El afrobeat puro resucita: Orlando Julius & The Heliocentrics. *Afribuku*. Recuperado de <http://www.afribuku.com/nigeria-afrobeat-heliocentrics-orlando-julius/>
- Mantecón, J. (2015). Tony Allen: “Soy un creador de ritmos”. *Afribuku*. Recuperado de <http://www.afribuku.com/musica-africana-tony-allen-entrevista-afrobeat-fela-kuti/>
- Mark, M. (2015). Afrobeat uprising: the musicians fighting against a tide of sugary pop. *The Guardian*. Recuperado de <https://www.theguardian.com/world/2014/jul/29/west-africa-afrobeat-uprising-musicians-afropop-big-band-political-spirit>
- Midnighttravelerblog1. (2013). *Fela Kuti & Egypt 80 [Arsenal TV3 Catalanian TV 1987-08-04]*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=gFY-6x1qTzU>
- Oikelome, A. (2013). Performance Practice in Afrobeat Music of Fela Anikulapo Kuti. *Journal of Arts and Humanities (JAH)*, Volume -2, No. -7. Recuperado de <https://www.theartsjournal.org/index.php/site/article/.../155/155>
- Ochoa, A. (2010). “Lo importante del Afrobeat es la mente”. *Diagonal*. Recuperado de <https://www.diagonalperiodico.net/culturas/lo-importante-del-afrobeat-es-la-mente.html>
- Schiffman, H. (2001). *La Percepción Sensorial*. México: Limusa.
- Villavicencio, T. (2019). [En persona]. Quito
- The Budos Band. (2010). Golden Dunes. En *The Budos Band III*. Recuperado de <https://www.discogs.com/es/The-Budos-Band-The-Budos-Band-III/release/2386864?ev=rr>

## **ANEXOS**

## Anexo 1

Entrevista a docentes de la Escuela de Música de la Universidad de las Américas.

Los entrevistados respondieron a la siguiente pregunta: ¿Qué conoces del *afrobeat* conoces gente o maestros que enseñen el género o gente que esté interpretando el *afrobeat* en el país?

Lenin Estrella (Bajista – docente Escuela de Música UDLA).

Es poco el conocimiento que tengo la verdad, la referencia que tengo es más desde el lado de la electrónica y los *DJs* en realidad, eso es lo que desde mi perspectiva conozco, no conozco más profundamente el movimiento, entiendo más bien que es la unión de esas tendencias desde mi punto de vista, lo electrónico con algunas interpretaciones de la tendencia africana pero, además que se esté haciendo algo específico, desde el lado pedagógico o educativo al respecto, que yo conozca, no sé, no creo.

Roberto Morales (Baterista - docente Escuela de Música UDLA).

Aquí en el Ecuador francamente no conozco gente que se haya dedicado a eso, lo más cercano al *afrobeat* en el Ecuador que tengo memoria, es la visita de Tony Allen, que fue baterista de Fela Kuti, pero de ahí decirte que haya una banda que esté haciendo *afrobeat* creo que es el proyecto en el que estás tú, pero aparte de eso no, de ahí el *afrobeat* como tal busca una reivindicación política de la gente de África, eso es lo que tengo en cuanto a la cuestión política y en cuanto a la concepción del *afrobeat* como tal es una mezcla entre los ritmos africanos y el funk, eso es lo que tengo entendido, de ahí gente que te enseñe ese tipo de cosas acá tampoco tengo conocimiento.

William Plascencia (Bajista - docente Escuela de Música UDLA).

¿O sea con *afrobeat* te refieres a música electrónica no? A veces *afrobeat* yo puedo entender como música electrónica, como lo que hace Nicola Cruz o ese tipo de *DJs* actuales que usan este género andino y meten música electrónica, entonces no sé exactamente a qué se refiere el *afrobeat*.

Roberto Hurtado (Guitarrista – docente Escuela de Música UDLA).

Cuando escucho *afrobeat* básicamente escucho ritmos descendientes de África, puede ser afrocubano, de descendencia norteamericana, o directamente de África, o sea realmente no te podría decir específicamente qué entiendo por eso.

## **Anexo 2**

Link a los fonogramas *Cristales*, *Millones de Años* y *La Previa*.

<https://drive.google.com/open?id=1zTEK18ytif4bh5v70UchzJxRtRwJIVQ3>

