



FACULTAD DE INGENIERÍA Y CIENCIAS AGROPECUARIAS

PRODUCCION MUSICAL DEL TEMA "SOMOS 3"

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos establecidos
para optar por el título de Técnico Superior en Grabación y Producción Musical

Profesor Guía

Ing. Xavier Esteban Zúñiga Figueroa

Autor

Jorge Bolívar Cabrera Torres

Año

2016

DECLARACION DEL PROFESOR GUIA

“Declaro haber dirigido este trabajo a través de reuniones periódicas con el estudiante, 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”

Xavier Esteban Zúñiga Figueroa
Ingeniero de Sonido
C.C.171913663-0

DECLARACION DE AUTORIA DEL ESTUDIANTE

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

Jorge Bolívar Cabrera Torres
C.C.100373693-9

AGRADECIMIENTOS

A los músicos que formaron parte de este sueño, Armando Chiliquinga Ramón Meneses, Iván Acosta y también a los amigos y profesores que desinteresadamente apoyaron el Proyecto, Ing. Juan Giménez, Ing. Xavier Zúñiga, Andrés Manosalvas.

DEDICATORIA

A mi familia que me apoyo siempre especialmente a mi madre Piedad Torres, a mi hermana Aracely Michelena y a mi padre Jorge Cabrera, además agradezco a todos mis amigos que siempre me brindan apoyo para luchar en esta dura profesión.

RESUMEN

“Somos 3 es una canción que trasciende a partir de su armonía y se complementa con su melodía y letra. Su letra trata sobre una vivencia cotidiana en una relación sentimental.

“Somos 3”, composición y producción realizada por Cabache, nombre artístico de Jorge Cabrera la cual fue desarrollada cumpliendo los objetivos propuestos para su producción, como fueron la grabación de los instrumentos y voces, utilizando métodos y técnicas de grabación y microfonía adecuadas para obtener un registro sonoro con el cual se pueda realizar una mezcla y edición de audio idóneo.

El complemento a la producción musical de la canción “Somos 3”, es el aporte de músicos, profesores guías y amigos, que se vinculan al proyecto de forma desinteresada, los cuales enriquecen esta producción musical con sugerencias e ideas sujetas al mismo concepto musical.

En el desarrollo de una producción musical surgen inconvenientes los cuales deben ser superados en el camino, en la producción de la canción “Somos 3” uno de ellos y tal vez el más representativo fue la falta de equipamiento profesional, por lo que fue necesario movilizarse a varios estudios de grabación con la intención de contratar instrumentos musicales, micrófonos y equipos óptimos que brinden calidad sonora a la grabación y producción musical.

Concluye la producción musical de la canción “Somos 3” con éxito. Aprender, saber y comprender como se realiza una producción musical profesional, forma parte de la experiencia ganada con este trabajo. “Somos 3” pretende formar parte de la producción discográfica del artista Cabache, ahora documentada su desarrollo, llegara a ser un vínculo entre al artista y el público.

ABSTRACT

"Somos 3" is a song that transcends from its harmony and is complemented by its melody and lyrics. Its lyrics are about an everyday experience in a relationship.

"Somos 3", composition and production by Cabache, artistic name of Jorge Cabrera which was developed to meet the goals set for their production, as they were recording the instruments and vocals, using appropriate methods and techniques for recording and miking for an audio record which you need to make a suitable mixing and editing audio.

The complement to the musical production of the song "Somos 3", is the contribution of musicians, teachers guides and friends, who are linked to the project as volunteers, which enrich this musical production with suggestions and ideas subject to the same musical concept.

In the development of the musical production problems arise and must be overcome on the road, in the production of the song "Somos 3" one of them and perhaps the most representative was the lack of professional equipment, so it was necessary to mobilize to several recording studios with the intention of hiring musical instruments, microphones and equipment that provide optimal sound quality for music recording and production.

We concluded the musical production of the song "Somos 3" successfully. Learn, know and understand how a professional musical production is performed, it is part of the experience gained with this work. "Somos 3" is intended to be part of the album artist Cabache, now documented its development, it becomes a link between the artist and the public.

INDICE

1. INTRODUCCIÓN	1
1.1. Objetivos	2
1.1.1. Objetivo General	2
1.1.2. Objetivos Secundarios	2
2. MARCO TEÓRICO	3
2.1. Origen de la música.....	3
2.2. Historia del Blues	3
2.2.1. Reglas y esquema del Blues	5
2.2.2. El Blues y su difusión.....	5
2.3. Historia Del Rock and Roll	7
2.3.1. El rock: del sexo, al ritmo y finalmente al género musical.....	7
2.4. Historia y evolución de la música Pop.....	8
2.4.1. Técnicas Cambiantes De La Música y su Relación Directa con el Desarrollo y Evolución del Género Pop	8
2.4.1.1. Anti Natural:.....	9
2.4.1.2. Sonido Eléctrico:.....	9
2.4.1.3. Superficialidad de la autenticidad de la música Pop:.....	9
2.5. Pop: Esencia, Sonoridad e Interpretación.....	10
2.6. Productor Musical	13
2.7. Pre Producción	14
2.8. Producción Musical.....	15
2.9. Productores Musicales referenciales.....	15
2.9.1. Gustavo Santaolalla Productor Musical Argentino	15
2.9.2 Gustavo Cerati	18
2.10. Influencias Musicales y Sonoras Sobre el Artista Cabache	19
2.10.1. Fito y Fitipaldis	20

2.11. Canción Referente para la Producción Musical del tema	
“Somos 3”	20
2.11.1. Time Sheet Entre la Espada y la Pared	21
2.11.2. Análisis Sonoro de la Canción “Entre la Espada y la Pared” de Fito y Fitipaldis	21
2.11.2.1. Análisis sonoro Batería	22
2.11.2.1.1. Hit hats:	22
2.11.2.1.2. Bombo:	22
2.11.2.1.3. Caja o Redoblante:	22
2.11.2.1.4. Toms:	23
2.11.2.1.5. Platos:	23
2.11.2.2. Análisis sonoro del Bajo Eléctrico	23
2.11.2.3. Análisis sonoro de las Guitarras Eléctricas	23
2.11.2.4. Análisis sonoro del Órgano	24
2.11.2.5. Análisis sonoro de los Saxofones	24
2.11.2.6. Análisis sonoro de la Voz Principal	24
2.11.2.7. Análisis sonoro de las Voces Secundarias o Coros	25
2.12. Análisis Interpretativo de la Canción “Entre la Espada y la Pared” de Fito y Fitipaldis	25
2.12.1 Análisis interpretativo de la Batería	25
2.12.2. Análisis interpretativo del Bajo Eléctrico	25
2.12.3. Análisis interpretativo de las Guitarras Eléctricas	25
2.12.4. Análisis interpretativo de las Órgano	26
2.12.5. Análisis interpretativo de los Saxofones	26
2.13.6. Análisis interpretativo de la Voz Principal	26
2.12.7. Análisis interpretativo de la Voz Secundaria	26
3. DESARROLLO	27
3.1. Pre Producción	27
3.1.1. Cronograma	27
3.1.2. Time Sheet	29
3.1.3 Presupuesto	30

3.2. Producción Musical.....	31
3.2.1. Datos Generales.....	31
3.2.2. Grabación Batería.....	31
3.2.3. Grabación Bajo.....	35
3.2.4. Grabación Guitarras Eléctricas.....	36
3.2.5. Grabación Saxofones.....	39
3.2.6. Grabación Voz Principal y Secundarias.....	42
3.3. Post Producción.....	43
3.3.1. Edición y Mezcla Datos Generales.....	43
3.3.1.1. Formato de audio:.....	43
3.3.1.2. Edición Cubase.....	43
3.3.1.3. Edición y Mezcla.....	43
3.3.2. Edición y Mezcla de la Batería.....	44
3.3.2.1. Edición y Mezcla Hi hats:.....	45
3.3.2.2. Edición y Mezcla Bombo:.....	45
3.3.2.3. Edición y Mezcla Caja o Redoblante:.....	45
3.3.2.4. Edición y Mezcla Toms:.....	46
3.3.2.5. Edición y Mezcla Platillos:.....	46
3.3.2.6. Edición Ride:.....	46
3.3.2.7. Edición Room:.....	46
3.3.3. Edición y Mezcla Bajo Eléctrico.....	47
3.3.4. Edición y Mezcla Guitarras Eléctricas.....	47
3.3.5. Edición y Mezcla Saxofones.....	48
3.3.6. Edición y Mezcla Voz principal y Voz secundaria.....	49
3.3.7. Caratula y logo del disco.....	49
3.3.7.1. Logo.....	49
3.3.7.2. Portada Frontal.....	50
3.3.7.3. Portada Trasera.....	51
3.3.7.4. Cd.....	52
4. RECURSOS.....	53
4.1. Batería.....	53

4.1.1. Hi Hats	53
4.1.1.1. Hi HatsTop Ecualizador	53
4.1.1.2. Hi Hats Top Compresor	53
4.1.2. Bombo	54
4.1.2.1. Bombo In Ecualizador.....	54
4.1.2.2. Bombo In Compresor.....	54
4.1.2.3. Bombo Out Ecualizador.....	55
4.1.2.4. Bombo Out Compresor.....	55
4.1.3. Redoblante	56
4.1.3.1. Redoblante Top Ecualizador	56
4.1.3.2. Redoblante Top Compresor	56
4.1.3.4. Redoblante Bottom Ecualizador	57
4.1.3.5. Redoblante Bottom Compresor	57
4.1.4. Toms.....	58
4.1.4.1. Tom 1 Ecualizador.....	58
4.1.4.2. Tom 1 Compresor.....	58
4.1.4.3. Tom 2 Ecualizador.....	59
4.1.4.4. Tom 2 Compresor.....	59
4.1.4.5. Tom 3 Ecualizador.....	60
4.1.4.6. Tom 3 Compresor.....	60
4.1.5. Overhead	61
4.1.5.1. Overhead Left Ecualizador	61
4.1.5.2. Overhead Left Compresor	61
4.1.5.3. Overhead Right Ecualizador.....	62
4.1.5.4. Overhead Right Compresor.....	62
4.1.6. Ride	63
4.1.6.1. Ride Ecualizador	63
4.1.6.2. Ride Compresor	63
4.1.7. Room	64
4.1.7.1. Room Ecualizador	64
4.2. Bajo	64
4.2.1. Bajo Ecualizador	64

4.2.2. Bajo Compresor	65
4.3. Guitarras eléctricas	65
4.3.1. Guitarra eléctrica Clean Estrofas Shure Sm 57 Ecuador.....	65
4.3.2. Guitarra eléctrica Clean Estrofas Shure Sm 58 Ecuador.....	66
4.3.3. Guitarra Overdrive Coros Shure Sm 57 Ecuador	66
4.3.4. Guitarra Overdrive Coros Shure Sm 58 Ecuador	67
4.3.5. Guitarra Overdrive Riffs Refuerzos Shure Sm 57 Ecuador	67
4.3.6. Guitarra Overdrive Riffs Refuerzos Shure Sm 58 Ecuador	68
4.3.7. Guitarra Overdrive Arreglos Pre coro Berhinger T1 Ecuador	68
4.3.8. Guitarra Overdrive Solo Berhinger T1 Ecuador	69
4.3.9. Guitarra Overdrive Solo Berhinger T1 Compresor	69
4.4. Saxofones	70
4.4.1. Saxofón Tenor Shure Sm 57 Ecuador	70
4.4.2. Saxofón Tenor Shure Sm 57 Compresor	70
4.4.3. Saxofón Tenor Berhinger T1 Ecuador	71
4.4.4. Saxofón Tenor Berhinger T1 Compresor	71
4.4.5. Saxofón Tenor Segunda Voz Shure Sm 57 Ecuador	72
4.4.6. Saxofón Tenor Segunda Voz Shure Sm 57 Compresor	72
4.4.7. Saxofón Tenor Segunda Voz Berhinger T1 Ecuador.....	73
4.4.8. Saxofón Tenor Segunda Voz Berhinger T1 Compresor.....	73
4.5. Voz Principal	74
4.5.1. Voz Principal Ecuador	74
4.5.2. Voz Principal Compresor	74
4.6. Voz Secundaria	75
4.6.1. Voz Secundaria Ecuador.....	75
4.6.2. Voz Secundaria Compresor	75
4.7. Reverberación.....	76
4.8. Delay o Retraso simple.....	76
5. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.....	77
5.1. Conclusiones.....	77
5.2 Recomendaciones	78

6. GLOSARIO	80
REFERENCIAS	85

1. INTRODUCCIÓN

Música compañera de la vida, no solo hay quienes la reciben al escucharla, también hay quienes llegan a formar parte de ella, ejecutando un instrumento musical y empleando otros sentidos tales como el tacto, formando un vínculo entre el alma, el instrumento y creando sonidos. Relación que es marcada en su gran mayoría como una herencia prestada por un familiar, pero que también suele nacer en otras personas desde el alma, como es el caso de Jorge Cabrera "Cabache" quien presenta su tesis "Somos 3".

Cabache no tuvo la transmisión de ese gen familiar para concebir su música, pero él siempre disfrutó de los sonidos, siempre sintió curiosidad por el que hay de tras de una canción, siempre sintió ansiedad por tocar un instrumento cuando era pequeño y que no pudo dormir por la ilusión que tenía cuando supo que al siguiente día tendría su primera guitarra.

Esto trasciende toda su vida, el amor por la música crece cada día más, el poder ejecutar su instrumento se vuelve un reto, no importa que sus padres no le faciliten un profesor de música, él estudia por su propia cuenta, él se enamora por primera vez y compone su primera canción.

Se ve en la necesidad de formar una banda y producir sus composiciones, sin tener idea de que conlleva la palabra producir, de cuál es el fin de ensamblar los instrumentos musicales y cuál es el papel de cada uno de ellos en una canción, pero se motiva por aprender y sobresale en su ejecución e ideas llevándolo a la mirada de otros músicos con más experiencia y adoptándolo es sus proyectos musicales.

El tiempo pasa y crece musicalmente, formar parte de algunos proyectos musicales y llega a concebir experiencia, cuando se da cuenta de que han pasado los años y que relativamente lo único que sabe hacer es música, ya no toma a la música de forma jovial, si no que cada proyecto que crea, se vuelve un reto de subsistencia económica en su vida.

Una vez enfocado en su carrera, se ve en la necesidad de aprender y obtener una titulación, un documento que avale sus conocimientos, que avalen sus trabajos, es así que nace como una mejor propuesta realizar su tesis en base sus composiciones optando por el tema “Somos 3”.

“Somos 3” es la canción que define su estilo musical como cantautor y productor musical, la canción contiene los elementos necesarios para su desarrollo: letra, música, y un concepto; elementos que como productor musical hay que enfocarlos hacia un producto musical que identifique al artista.

1.1. Objetivos

1.1.1. Objetivo General

Realizar la Producción y Grabación musical de la canción “Somos 3”, incorporando los procesos de edición y mezcla con los parámetros requeridos para obtener un producto óptimo.

1.1.2. Objetivos Secundarios

- Utilizar instrumentos musicales tomando en cuenta sus características sonoras de acuerdo al género musical de la canción, para obtener una sonoridad apropiada al tema musical “Somos 3”.
- Identificar técnicas apropiadas de microfónica para cada instrumento musical que se va a grabar, para obtener correctos registros sonoros en cada sesión de grabación.
- Verificar el nivel de entrada en nivel nominal al grabar un registro sonoro, para obtener un registro libre de sonido de fondo o saturación.
- Identificar desperfectos sonoros como: ruido, saturaciones, entre otros y solucionarlos mediante una caudalosa edición para que la mezcla de la canción tenga claridad y fidelidad sonora.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. Origen de la música

Es necesario empezar a encauzar de manera apropiada los conocimientos adquiridos a través de la historia, es por ello que mencionamos las cualidades de la música como son: Duración, Altura e Intensidad ya que la unión y manipulación en independencia de cada uno de ellos más una expresión subjetiva propia del artista componen lo que llamamos música.

Masmitjà, P. A., & Sabartés, F. S. (1994).

Las culturas de Oriente a Occidente han buscado simbolizar la música como un idioma permanente, indeleble eterno el cual ha sido inscrito bajo normas, símbolos y reglas como la matemática y el lenguaje verbal e informático, es así que principalmente en Occidente asociaron estos precedentes para imitar estas normas en la génesis de su propio lenguaje y escritura musical para la perfección de los mismos, a diferencia de Oriente que las culturas no involucran estos términos en su música, pero todas las culturas tuvieron fines comunes ya sea como comunicación cultural o difusión de su propia valía artística hoy en día banalizada como « producto comercial». La importancia de un lenguaje, data en pertenecer a un sistema similar, mas no se involucra en la calidad de la música.

Masmitjà, P. A., & Sabartés, F. S. (1994).

2.2. Historia del Blues

Lo que distingue indudablemente al hombre de cualquier especie de animal, es su necesidad espiritual, aquella fuerza sorda, vibrante, que nos hace anhelar a una perfección apenas imperceptible, el ideal. Además de esta necesidad inherente, el hombre es el más sufriente del reino animal, en tanto que no sufre más que otra especie animal, sino que es consciente de su propia tragedia e infelicidad, y este propio sufrimiento engendra la necesidad de sublimarlo, de

la estetización del propio sufrimiento, para que este no sea en vano, para que la vida propia quede justificada de algún modo; de tal modo como fue la necesidad de los antiguos griegos de crear a sus dioses: que quede justificada la existencia, y que de tal modo, la vida sea vivible, que el propio ser no quede arrodillado al nihilismo, que se justifique la propia vida.

Masmitjà, P. A., & Sabartés, F. S. (1994).

El caso de los *Songsterr*, que son un trasunto del antiguo sátiro de la Grecia antigua, el cual tenía la misión de expresar el dolor primordial de la vida con una construcción ilusoria que haga la vida más vivible, es decir, crear una ilusión idílica que nos borre el indeleble sufrimiento de la cotidianidad perpetua de la vida, aquella que se vivía exactamente en la segregación de la época del esclavismo. Esta misma práctica dio vida posteriormente al *Bluesman*, el cual fue la sublimación, la convergencia de las distintas corrientes estéticas (danzas, cantos, etc) hacia una maduración de ese propio instinto sufriente. Por tanto, el sustrato indeleble, el telón de fondo del Blues, fue una expresión de su tiempo, y más que todo, una necesidad urgente, que ponga un velo a aquel infierno, que no desnude a la vida, sino que la adorne de sus mejores joyas y vestidos.

Masmitjà, P. A., & Sabartés, F. S. (1994).

El paso previo de la constitución del blues, fue indefectiblemente el esclavismo en el continente americano: millones de individuos trasladados del continente africano hacia un destino totalmente desconocido, específicamente en los años de más auge del esclavismo (siglo XIX) entre 1870 y 1880 en el sur de EE. UU. Este movimiento fue el germen de las posteriores corrientes libertarias, que dieron vida a los derechos civiles a las personas de color; esto podemos vislumbrar con en la figura de Martin Luther King, que con su heroísmo, dio crisol a los anhelos casi cadavéricos, que quedaban en el polvo, y que por su inteligencia y buen espíritu los pudo llevar una vez más a la vida en el año de 1967 donde se puso fin a esta lucha, el Blues no es nada más que esos cantos sufrientes, historias de hazañas y reclamos hacia una libertad incierta.

Masmitjà, P. A., & Sabartés, F. S. (1994).

2.2.1. Reglas y esquema del Blues

La balada negra trasciende en el género musical «Blues», esto entre los años 1895 y 1914 en EE. UU. (Misisipí), una evolución relativamente larga y que claramente no termino su desarrollo.

Masmitjà, P. A., & Sabartés, F. S. (1994).

El blues está esquematizado de la siguiente manera: mantiene como base 12 compases, repartidos en dos estrofas y un coro que a la vez se pueden repetir, existe correspondencia en la rima entre la primera frase y la última de cada verso, el cantante inmiscuye su sentimiento a través de arreglos melódicos con instrumentos musicales de características sonoras particulares que suman una paleta de nuevos matices a sus creaciones, principalmente instrumentos como la guitarra y piano, su composición armónica se impone en los grados 1, 4 y 5 de la escala musical según su tonalidad, con variaciones en los grados 1 y 4 esto dentro de los acordes.

Masmitjà, P. A., & Sabartés, F. S. (1994).

Como en todo arte el componente subjetivo del artista es lo que permite una miríada de nuevas creaciones artísticas que viene de la necesidad de auto expresión, por lo tanto la originalidad proviene de estas distintas necesidades de la propia auto expresión ya que no existen dos artistas que sean iguales, aunque su corriente artística sea la misma, por lo tanto la transfiguración, la multiformidad que toman forma las reglas y esquemas del Blues y hasta su propia violación de estas mismas reglas y esquemas es algo inalienable a la plasticidad del Blues, pero; «el telón de fondo» del Blues sigue siendo el mismo: la espiritualización de todo sufrimiento.

Masmitjà, P. A., & Sabartés, F. S. (1994).

2.2.2. El Blues y su difusión

El Blues con sus primeros exponentes a principios de los años 20 emigran a otras ciudades a falta de una plataforma que les permita llegar a difundir sus

creaciones, a lo que llamaremos estudios de grabación y así se figura una incipiente expansión de este género musical.

Herzhaft,G.(2003).

Entre los años 20 y 30 el Blues ya formaba parte del medio artístico popular representado por el Blues de Memphis y Blues Del Delta, pero al mismo tiempo la segregación racial determinaba los imperativos en cuanto a categorización musical, denominando a los discos de Blues como Race records (Música de Raza), haciendo una diferencia sustancial con la música blanca.

Herzhaft,G.(2003).

Los barrios de Chicago son testigos de una ramificación del blues, ya que los distintos negros emigrantes que caracterizaban su arte en el Blues de Memphis como el Blues del Delta, dio consistencia a la creación de un género del Blues denominado el Blues de Chicago, un Blues potente y agresivo, inevitable al contagio de su fuerza vibrante e infernal que llenaban los sentidos de sus seguidores, es ahí donde nacen grandes y reconocidos representantes de la música negra. En esta época entre los años 30 y 50 queda implícita que la gente blanca tenía aversión hacia la completa aceptación de este género.

Herzhaft,G.(2003).

A finales de los años 50, en plena lucha por los derechos civiles, las iglesias de gente negra salen como fuerza de choque de la resistencia, todo para conseguir sus objetivos en su posterior triunfo a la consecución de sus derechos, esta vez su canto revolucionario se mostraba plasmado en un nuevo género musical denominado Góspel que contiene sus raíces en el Blues, esté principalmente era un género musical religioso. El Góspel sería el género predominante de la época así quedando relegado el Blues como el recuerdo de un pasado no grato.

Herzhaft,G.(2003).

Con la masificación del movimiento folk más la igualdad de etnias, a finales de los años 60 y principios de los años 70, la gente blanca toma el consumo y la interpretación de la música negra como parte de su propia idiosincrasia, es así que esto fue el precedente, la dinamita que explotó y que llevó a una sociedad pluricultural, en la que las diferencias se reconocían como riquezas y no como peligros, es así que germinó la globalización mundial del Blues, empezando por América y Europa, teniendo como pioneros del género a artistas de tez blanca como Bob Dylan y The Rolling Stone, además este movimiento permitió la aglomeración de un público que tenía distintas razas, conceptos artísticos y políticos en un solo punto de concentración denominados festivales culturales. Herzhaft, G. (2003).

2.3. Historia Del Rock and Roll

2.3.1. El rock: del sexo, al ritmo y finalmente al género musical.

Hacer una genealogía veraz de la historia del rock sería hacer una historiografía de las raíces más profundas de las influencias más primarias de la mayoría de nuestros músicos más célebres y actuales. Aquí recordemos que la mónada de la que emergió las diferentes ramificaciones, géneros y bifurcaciones del rock actual fue el rock'n'roll, el cual nació no como término propiamente dicho, sino que tuvo un proceso de incubación, en que fue lentamente dando a luz su propia idiosincrasia, primeramente como término sexual, en canciones de blues, después fue utilizada como término lírico, en canciones rítmicas, no llegándose a dilucidar como género todavía. El rock'n'roll como género propiamente dicho nace a los principios de los 50. Gillett, C. (2008).

En el año 1952 Alan Freed un disc-jockey americano, proyecta un nuevo género musical, llamándolo "Rock and Roll" un término que quería decir (balancearse y girar), término relacionado con el acto sexual. Antes este género musical que era conocido bajo el nombre de "Rhythm & Blues", Freed comercializa el nombre de "Rock and Roll" con el fin de mediar este estilo musical con público de toda clase social ya que la música "Rhythm &

Blues” sobresalía como música de negros. Al cambiar este término “Rhythm & Blues” por “Rock and Roll” asoció el género musical con gente de raza blanca, sumándose a este movimiento una gran cantidad de músicos y público de raza blanca, esto gracias al imponente criterio comercial de Freed, además que con esta progresión no se excluyó la gente de raza negra de este movimiento. Todo esto lo logró gracias a la difusión de esta música ya nombrada “Rock and Roll” por los medios radiales, ya que en esos tiempos eran los principales medios de comunicación para la sociedad.

Polimeni, C. (2002).

También existe otra hipótesis de algunos historiadores, esta dice que el término “Rock and Roll” nace a partir del hit musical “Rock around the clock”.

Polimeni, C. (2002).

Ya por el año de 1958, año en que se extingue el rock’n’roll, emerge el rock and roll como género predominante, dándose poco a poco un desarrollo extático, dionisiaco que fue llevando al género a lo que hoy se conoce como rock, es decir, que este género como se conoce hoy en día, no nació de la nada (recordando al Parménides y su filosofía en que algo no puede nacer de la nada sino siempre de algo), sino que tiene un origen mucho más profundo, sutil, que empezando solo como un término, se fue fecundado, fue armando sus diferentes partes, empezando como un amanecer, hasta su mediodía, hasta su propio crisol, en el momento en que menos se ve su sombra y puede desplegarse con toda su riqueza, matices y colores.

Gillett, C. (2008).

2.4. Historia y evolución de la música Pop

2.4.1. Técnicas Cambiantes De La Música y su Relación Directa con el Desarrollo y Evolución del Género Pop

Para poder inmiscuirnos en tema surgen tres ejemplos de pensamientos sobre las técnicas cambiantes de la música.

2.4.1.1. Anti Natural:

Hablaremos sobre la tecnología, medio que revolucionó la música desde sus inicios hasta la actualidad, en sus inicios la crítica de los cantantes de ópera o music hall hacia estos componentes tecnológicos específicamente hablemos del micrófono y los cantantes melódicos quienes utilizaban esta tecnología, era discriminante ya que ellos utilizaban solo sus potentes voces para cautivar al público, a diferencia de los cantantes melódicos que al amplificar su voz mediante la tecnología aprovechaban hasta la mínima vibración de sonido que se producía en sus bocas, las que generan diferentes sensaciones psicoacústicas en el público aportando a sus interpretaciones, los cantantes melódicos no tenían las potentes voces de los cantantes de ópera por lo que en ocasiones eran criticados por los mismos, poniendo en duda su masculinidad, a manera de discriminación social.

Frith, S. (1988).

2.4.1.2. Sonido Eléctrico:

En los inicios de los años 60 el movimiento Folk o Folclor moderno nace en EE.UU. género musical que en sus inicios estaba interpretado con instrumentos acústicos. Como despliegue de este género nace el Folk Rock, que identifica como a uno de sus baluartes al cantautor Bob Dylan; este género musical se diferencia del Folk ortodoxo por sonorizarse en base de instrumentos eléctricos, por lo que fue criticado en el movimiento Folk clásico.

Pero al final el género musical Folk Rock surge gracias a su masiva difusión y la buena recepción del público.

Frith, S. (1988).

2.4.1.3. Superficialidad de la autenticidad de la música Pop:

Una vez desarrollados distintos dispositivos tecnológicos para la música que de tal forma se vuelvan inmanentes a su propio desarrollo y evolución, nace así mismo en ella la duda de su propia autenticidad y el anhelo de regresar «hacia

tiempos más originales». Esto se refleja básicamente en la sustitución de los músicos por software y hardware en dichas producciones de Pop, afectando no solo la autoexpresión, sonoridad y sentimiento del músico sino también laboralmente. Por último, su comercialización masiva que lleva que sean fácilmente digeridos para las masas que están ávidas de mensajes que intelectualmente no requieren una reflexión profunda, llevan inexorablemente hacia una banalidad estética y posteriormente desemboca un nihilismo; lo que explica el pesimismo actual de la época.

Frith, S. (1988).

Este último punto ha llevado a la escisión del consenso de la legitimidad de los sonidos aceptados, es decir que desde el desarrollo y evolución tecnológica musical hemos llegado a diluirnos en la eterna cuestión de «apariencia y realidad» más que nunca, ya que como espectadores no somos conscientes o no tenemos la profundidad adecuada para distinguir los múltiples matices, sus colores, su más alto lirismo; y por lo tanto, el arte actual se lo ve como extraño, fantasmagórico, como una sombra de lo que fue en un pasado glorioso.

Frith, S. (1988).

2.5. Pop: Esencia, Sonoridad e Interpretación

La música Pop o popular es una expresión del sistema capitalista que nace de la necesidad de consumo masivo de su tiempo y por eso es forjada a base de experimentos sonoros que llevan como referente principal los avances tecnológicos. Recordamos que así mismo las nuevas tecnologías para la evolución de la música son un arma de doble filo, positivas como la creación del grabador, del micrófono y de la amplificación electrónica que han sido un recurso necesario para plasmar los parámetros fundamentales del sonido «Duración, Altura e Intensidad» que han permitido mayor posibilidad al artista de poder plasmar más matices, colores, sentimientos y pasiones. Al contrario de los avances tecnológicos, específicamente los emuladores instrumentales que despliegan intereses negativos por el hecho de reemplazar el calor humano pero productivo en algunas ocasiones por su comerciabilidad.

Sería interesante un estudio detallado sobre las fuerzas que modelan, forman, influyen, dan armonía a los distintos géneros musicales, en las distintas épocas. Ha habido una reticencia en cuanto a desenmascarar estas fuerzas sociales que modelan la música, ya que se cree que ciertos géneros tradicionales (por ejemplo la música clásica), esquivan cualquier tipo de análisis sociológico entre los musicólogos, como si algunas expresiones artísticas carecieran por completo de las influencias y de las fuerzas que modelan la mayoría de corrientes artísticas, y por tanto trascienden estas modelaciones. Pero sería una postura muy pesante afirmar tal cosa, pues sería igual de ingenuo que tomar la lectura de un libro y basar su análisis estrictamente en uno o dos párrafos; con esto apuntaremos mal y nos llevaría hacia un camino todavía peor: malinterpretar la obra. Por lo que hay que considerar absolutamente necesario el contexto de la obra: el ambiente en el cual se ha desarrollado, la biografía del artista, las fuerzas sociales y morales que lo modelan, pues no olvidemos que todo arte está hecho por un ser humano con un pasado propio y futuro propio.

Frith, S. (2001).

Tal camino desplegado anteriormente hay que tomarlo como paradigma del estudio de la música popular (Pop) y música clásica, tomando en consideración y como camino a seguir una visión holística que nos pueda hacer apreciar la miríada de colores que componen en la génesis y posterior desarrollo de cualquier género musical, y ver al género musical como una expresión inmediata de su tiempo.

Frith, S. (2001).

La música popular o Pop trascendió por el gusto particular de la época, se comercializó gracias a la tecnología, complaciendo las necesidades inmediatas del público, de los productores, sellos discográficos así como las necesidades de quienes daban vida a estos productos que son los artistas, a diferencia de la música clásica que tenía un mercado único en el cual podía comercializarse, el Pop se abrió paso gracias al consumo masivo de los movimientos y elementos

revolucionarios propios del sistema capitalista que le permitió llegar a globalizarse.

Frith, S. (2001).

En el medio por el cual se despliega la música popular o Pop, está influido claramente por las fuerzas y normas sociales que determinan difusión, pero existen ciertas obras consideradas como obras maestras que trascienden estos mismos valores que la determinaban, llegando a convertirse en una obra de culto que pueden ser apreciadas tanto como amantes de la música Pop como de otros géneros, cumpliendo su principal objetivo la contemplación estética desinteresada e imparcial.

Frith, S. (2001).

Una de las cualidades de una buena canción Pop, es su capacidad de trascender criterios rígidos de interpretación, sacando de esa posición aislada al espectador y considerándolo parte importante de la propia obra como un intérprete que depende de su propia subjetividad. Esta cualidad ayuda a la multiplicidad de los gustos análogos que derivan en una agrupación de los propios individuos los cuales comparten sus mismos gustos y conforman un movimiento estético.

Frith, S. (2001).

La sonoridad de los instrumentos define a qué género musical pertenece nuestro producto musical, es así que este principio nos lleva a conjuntar un sin número de desenlaces que se sufrió la música popular o Pop para obtener su sonoridad característica. La guitarra eléctrica nos brinda un sin número de colores y texturas sonoras, elementos que se integran experimentalmente en las canciones que se popularizaron gracias a grandes intérpretes y cantautores a lo largo de la historia no solo en la música Popular o Pop, ni tampoco en el género Rock que es el género que más se ha influenciado con la sonoridad de la guitarra eléctrica, es así que vale mencionar géneros musicales como el Jazz, Blues Funk, etc. Que también se desarrollaron con un sonido característico de las guitarras eléctricas. Los modelos, sonidos y efectos

sonoros que sobresalen en esta gama de colores son: Las guitarras Gibson Les Paul, Fender Stratocaster, los sonidos feedbacks y efectos como el Wah Wah y Distorsión. Intérpretes como los Beatles lograron desarrollar su música mediante estas sonoridades y ocupar un lugar como desarrollo de los mismos géneros además de popularizar su música a nivel mundial es por eso que son músicos representativos de la música Pop Rock.

Frith, S., Straw, W., & Street, J. (2006).

Otros de los instrumentos principales en el desarrollo de la música Popular o Pop, es la caja de ritmos Roland Tr-808, la cual contiene un sin número digital de sonidos sampleados a los cuales se pueden modificar un sin número de parámetros de sonido. La Roland Tr-808 sirvió para crear algunas de las sonoridades características de la música Pop, que después servirán como bases sonoras de artistas como Madonna y Michael Jackson los reyes del Pop.

Frith, S., Straw, W., & Street, J. (2006).

2.6. Productor Musical

Un productor musical es aquel que lleva bajo su responsabilidad la tutela de relacionar puntos estratégicos en el área musical. Precisamente hablamos de las siguientes relaciones: artista con mercado y arte e industria. Estos términos relacionados, estudiados y magnificados minuciosamente dan como resultado un producto estético óptimo, los cuales recorren un trabajo arduo de ramificación en la producción musical que contienen las siguientes etapas: arreglos, ensayos, grabación, edición, mezcla, máster y presentación al medio, etapas que son desarrolladas por los músicos e ingenieros, pero que llevan el concepto principal del productor musical. Claro que en ocasiones el productor asimila un concepto musical, en estos casos es el mediador, es la persona que atrapa los conceptos musicales de los artistas para complementarlos mediante las relaciones anteriormente mencionadas. Relaciones que tienen como fin terminar un producto musical en un éxito comercial.

Madoery, D. (2005).

Al contrario, si estas relaciones son trabajadas individualmente pueden terminar en fracasos musicales, que simplemente quedarán en la mente de cada uno de sus compositores, es por eso la importancia de un Productor musical.

Madoery, D. (2005).

2.7. Pre Producción

La preproducción de un disco o canción, es la primera etapa tomada en cuenta por el equipo base de la producción musical, posiblemente estos serán los Músicos, Productor Musical y Manager, es una etapa programada cronologicamente.

Madoery, D. (2005).

Primer punto el prepuesto, con ello se elige el equipamiento, infraestructuras de grabación y ensayos, personal de trabajo como: Ingenieros. Arreglistas, Músicos, Staff, entre otros. Este punto es uno de los más importantes de la producción, del presupuesto dependerá la calidad del producto, si hay más presupuesto mejor será la calidad de la producción musical final.

Madoery, D. (2005).

Una vez tomado en cuenta el presupuesto, se trabaja las canciones partiendo de la maqueta 0, que es la composición del tema en su origen, desde esta se empiezan a desarrollar sus arreglos musicales bajo la dirección del productor musical, quien lleva el concepto principal del disco. También puede ser fundamental la contratación de un arreglista, este estará especializado en compilar técnicamente los instrumentos de la banda y también algunos otros instrumentos que aunque no pertenezcan a la base fundamental de la banda puedan aportar color a la canción.

Madoery, D. (2005).

Después de esto es importante la clasificación y conceptualización de la música según el formato de la agrupación musical, empezando desde la

selección de la o las canciones que van hacer trabajadas, luego se procede a seleccionar los instrumentos musicales y sonoridades que se acoplen al género musical de la canción.

Madoery, D. (2005).

2.8. Producción Musical

La Producción Musical es el tratamiento artístico o concepto musical que se desarrolla al realizar la producción de una canción, sin importancia de género musical con el fin de plasmar un producto final denominado Single.

Madoery, D. (2005).

La Producción Musical concibe los siguientes procesos:

1. Grabación
2. Edición y Mezcla
3. Master

Madoery, D. (2005).

2.9. Productores Musicales referenciales

2.9.1. Gustavo Santaolalla Productor Musical Argentino

Ya desde corta edad relativamente, Gustavo Santaolalla empezó a adentrarse en el mundo de la música, creando el grupo Arcoíris en la década de los 70, en la que primaba no una estética estática, en la que se acostumbraba a hacer creaciones musicales que eran invariables con respecto a al género, ciñéndose fuertemente al género primario, sino que apostaba por una propuesta musical que incluía música folclore junto con otros géneros, como el jazz, el rock, entre otros, lo cual fue una proposición interesante para la época.

Madoery, D. (2005).

Como toda libertad queda coartada, mutilada, vilipendiada durante los totalitarismos y las tiranías, en la que al artista se lo considera como la peste en una sociedad creada para odiar las diferencias, en la que no son riquezas sino amenazas, y por tanto son perseguidas, Santaolalla tuvo que huir de la Argentina, ya que su vida peligraba.

Madoery, D. (2005).

Se instala en Los Ángeles, California hacia finales de los 70, donde realiza varios proyectos junto a Aníbal Kerpel en un movimiento musical novedoso, y en un medio que prometía mucho tanto musicalmente como financieramente.

Madoery, D. (2005).

Resumiendo de manera breve (aunque sea algo en sí muy difícil) sus diferentes colaboraciones en las posteriores décadas podríamos citar a bandas de renombre mundial tales como Café Tacuba, Los prisioneros, Molotov, Caifanes, entre muchos otros, al igual que estuvo directamente involucrado en la creación del Soundtrack de varias películas de renombre, trabajos que le han merecido honores como los dos premios Oscar que tiene a su haber.

Madoery, D. (2005).

Con respecto al modo de trabajar de Santaolalla tiene muy claro los límites de su tarea, en tanto es alguien que respeta la idea original del artista, alguien que respeta su idiosincrasia, su cadencia, su mundo; esto se aleja de la concepción que tienen muchos productores, en la que se ensañan en modificar de tal forma la obra del artista que llega a ser algo así como la obra del productor musical mismo.

Madoery, D. (2005).

Aquí dice Santaolalla interviene mucho la empatía que siente hacia el artista, ya que de alguna manera tiene que entender sus diferentes matices y poder plasmarlos en la obra, pero al mismo tiempo ser alguien que pula esa visión, que le dé más consistencia y pueda ser una expresión nítida de la idea del artista y que este pueda ver aspectos que no se hayan visto anteriormente.

Entonces una de las tareas del productor sería inculcar una conducta «perspectivista» al artista.

Madoery, D. (2005).

A lo que se examina la propuesta e idea del proyecto del artista y se la ha encauzado para que pueda dar sus mejores frutos, es importante recordar que según Santaolalla no interviene sólo el aspecto cualitativo del proyecto, sino también el aspecto cuantitativo, es decir, que entre más canciones hayan, puede haber un trabajo más selectivo y en el que puedan haber muchas más opciones en donde elegir. Esto se deduce en que muchas de las obras de un artista no van a reflejar el verdadero talento de él, por lo que resumiendo sería algo como «entre más cantidad más calidad».

Madoery, D. (2005).

Otro punto importante es la selección de los músicos, ya que por más bueno que sea el productor, pero el artista no tiene el suficiente talento para poder expandirse y afirmarse a sí mismo (de aquí viene su acotación de que no puede trabajar con artistas que no admire) no podrá hacer mucho por más esfuerzo ponga en la producción musical.

Madoery, D. (2005).

Una de las preocupaciones de Santaolalla en sus producciones es que las voces tengan un papel preponderante en la canción, y por tanto, que el mensaje del artista tenga la misma potencia que la estructura musical misma.

Este trabajo lo hace Santaolalla con maestría, notándose la potencia tanto del canto como de la música en una yuxtaposición en que ambas partes no se dividen por una jerarquía, en que el aspecto musical o el canto no absorben a su contraparte, sino en que cada una tiene su propia independencia con respecto a la otra pero manteniendo una hermosa armonía.

Madoery, D. (2005).

Otra importante característica de Santaolalla es su predisposición a no encerrarse en lo global o en lo idiosincrásico, es decir, que siempre busca un acercamiento entre estas dos corrientes, manteniendo lo autóctono de cada cultura al mismo tiempo que busca un acercamiento con las corrientes dominantes y que dominan generalmente los mercados más importantes al tiempo en que introducen su ideología dentro de estos géneros.

Madoery, D. (2005).

2.9.2 Gustavo Cerati

Gustavo Adrián Cerati fue un músico, productor discográfico y compositor Argentino.

Iglesias, B. M. (2011).

Más conocido en el mundo artístico como Cerati, fue líder de la banda Soda Stereo en la década de los años 90, al separarse de ésta agrupación, cual fuese su primer gran proyecto musical exitoso, da paso a una reconocida carrera como solista, pero más allá de ser un gran músico que interpretaba sus composiciones con una gran técnica vocal y que tocaba la guitarra eléctrica con gran habilidad, era un gran productor musical.

Cárdenas, J. A. S. (2011).

Gustavo Cerati tuvo una gran influencia expresiva y artística del gran escritor Jorge Luis Borges en sus composiciones, influencia que se dio en términos argumentales y estructurales, estructuras musicales con metáforas y alegorías, esta influencia dio paso a la revolución y desarrollo de la música Popular Latinoamericana, una evolución que nos brinda una identidad la cual designa nuestros pueblos latinos en una sola cultura, como hermanos compartimos el mismo idioma y que políticamente compartimos las mismas necesidades sociales, es así que el legado musical de Gustavo Cerati ya sea como compositor, productor, o músico lo deja como un gran representante de nuestra música.

Cárdenas, J. A. S. (2011).

La necesidad de crear y expresar nuevos sonidos lo llevó a experimentar nuevas sonoridades, esto lo inmiscuyó a en la música electrónica y en la música sinfónica sello que lo llevó y caracterizó en sus múltiples álbumes como solista y proyectos de colaboración, su distintivo como músico fue la interpretación de la guitarra eléctrica, era un mago manejando el efecto de sonido delay, su conceptualización como productor musical lo llevó armonizar sus composiciones y abrir su mente fusionando su rock con la electrónica y la música sinfónica algo que no pudo hacer cuando lideraba aquella exitosa banda de los años 90 como fue Soda Stereo, en los últimos años de su vida dio paso a un reencuentro con su banda para realizar una gira esto específicamente en el año 2007, pero no hubo un reencuentro general ni las ideas de grabar un disco, esto simplemente se debió a que Gustavo Cerati nunca estuvo contento con las limitaciones musicales que presentaba con su banda Soda Stereo ya sea por negligencias interpretativas con sus compañeros por lo cual tuvo mucho problemas especialmente con Zeta bajista de la banda o por las limitaciones estructurales de la música que producía pero que a la vez que era referente de Soda Stereo, por eso prefirió seguir su camino como solista. Su visión musical marcó un gran capítulo en nuestra cultura que se desarrolló como gran influencia para músicos y productores musicales en la actualidad.

Nasif, C. (2011).

2.10. Influencias Musicales y Sonoras Sobre el Artista Cabache

En la producción del tema “Somos 3” su influencia y referencia principal es el estilo complejo de la banda Fito y Fitipaldis, ya que estructuralmente sobresalen como una agrupación diferente, especialmente en el marco musical; son músicos de gran experiencia, bluseros natos que integran instrumentos convencionales utilizados en la interpretación el blues puro en sus canciones, pero que que en las mismas obtienen diferente sonoridad y estilo propio fusionando el Pop y Rock, instrumentos como slide, saxofón, pedal steel, hammond que les brinda ese sonido característico del Blues a sus canciones Pop Rock, cabe mencionar que en varios de sus álbumes existen

composiciones producidas en los géneros Blues, Rock and Roll, Jazz y Swing, manteniendo la esencia estructural y sonora de cada estilo, pero sus éxitos globalizados son aquellos que tienen esa fusión de géneros Blues con Rock y Pop.

2.10.1. Fito y Fitipaldis

Fito y Fitipaldis es una agrupación española fundada en 1998 por Adolfo Cabrales, el estilo de la banda fusiona géneros musicales como Swing, Blues, Rock and Roll, Soul, etc. Estilos de música que florecieron a principios del siglo XX, esa es su principal característica exponiendo desde la estructura musical y sonora. Desde el otro punto de percepción sobresalen sus letras, estas exponen situaciones que llevan al público a sentirse parte de la canción.

Sánchez, J. (2011).

2.11. Canción Referente para la Producción Musical del tema “Somos 3”

Fito y Fitipaldis, canción “Entre la Espada y la Pared”, del disco Huyendo de Mi, año 2014.

Sánchez, J. (2011)

2.11.1. Time Sheet Entre la Espada y la Pared

Tabla 1. Time Sheet

Instrumentación	Estructura						
	Parte A 8 compases	Parte B 20 compases	Parte A 3 compases	Parte B 12 compases	Solo 8 compases	Interludio 16 compases	Solo 10 compases
Batería	X	X	X	X	X	X	X
Bajo	X	X	X	X	X	X	X
Voz		X		X	X	X	X
Saxofón					X		X
Teclados		X		X			
Guitarra Base	X	X	X	X	X	X	X
Guitarra Arreglos	X	X	X	X	X	X	X
Guitarra Solo					X		X

2.11.2. Análisis Sonoro de la Canción “Entre la Espada y la Pared” de Fito y Fitipaldis

Instrumentación apreciada en la canción “Entre la Espada y la Pared” de Fito y Fitipaldis:

- Batería
- Bajo Eléctrico
- Guitarras Eléctricas
- Órgano
- Saxos
- Voz
- Voces

2.11.2.1. Análisis sonoro Batería

2.11.2.1.1. Hit hats:

Los Hit hats presentan una ecualización de entre los 2 kHz. y los 16 kHz., no incomodan al oído frecuencias como 4 kHz. es por eso que la ecualización gráfica debe presentar una leve curva de atenuación en estas frecuencias, en conclusión tienen un sonido sobrio y vintage, imponiendo la característica sonora de su estilo musical que es influenciado por géneros musicales como el Blues. Para finalizar tiene una ligera reverberación de un cuarto pequeño y ligera compresión en la mezcla.

2.11.2.1.2. Bombo:

El Bombo está equilibrado, no contiene frecuencias muy graves, ni tampoco resaltan frecuencias agudas, esto indica que puede estar ecualizado entre 200 Hz. y 4 kHz. , el bombo es modificado con sonoridades actuales y vintage, esto puede deberse a la compresión utilizada en la mezcla, en la que denota una compresión fuerte pero no ilimitada y una reverberación de un cuarto pequeño no exagerada.

2.11.2.1.3. Caja o Redoblante:

La Caja tiene un sonido rústico característico que resalta en la mezcla, su ecualización predomina entre los 500 Hz. y 4 kHz. Su sonido es amplio, robusto

característico de un redoblante 8" x 14", además presenta una ligera reverberación de un cuarto pequeño y compresión en la mezcla.

2.11.2.1.4. Toms:

Los Toms exponen una ecualización equilibrada, no tienen demasiado ataque, ni graves, esto quiere decir que exponen frecuencias entre los 500 Hz. y 8 kHz., además están editados en la mezcla con una ligera compresión y reverberación de un cuarto pequeño. Para finalizar su posicionamiento panorámico es el un tom hacia la izquierda y el otro tom hacia la derecha, abiertos de un 60% a un 75%.

2.11.2.1.5. Platos:

Los platos tienen una ecualización sobria, no es exagerada en sus frecuencias agudas, pueden estar ecualizados entre los 4 kHz. y 16 kHz., esto nos brinda un efecto de sonido vintage, además están coloreados con una reverberación más predominante que el resto de la batería, la reverberación se asemeja a la de una habitación grande. Para finalizar están comprimidos y su posicionamiento panorámico es hacia la izquierda y hacia la derecha, abierto de un 75% a un 90%.

.

2.11.2.2. Análisis sonoro del Bajo Eléctrico

Es un bajo de 4 cuerdas, sus graves son pronunciados y por la sonoridad debió ser grabado con un micrófono para bajas frecuencias a un amplificador de válvulas de gran potencia en amplitud. Su ecualización debe estar entre los 100 Hz. y 500 Hz., tiene una ligera reverberación en la mezcla y una compresión mediana, esto hace que su sonido sea definido en la mezcla.

2.11.2.3. Análisis sonoro de las Guitarras Eléctricas

Existen dos guitarras eléctricas, las dos tienen el sonido característico de las guitarras Fender Telecaster, este sonido es vintage sobresalen principalmente

las frecuencias medias graves, pero en sus agudos tienen mucha calidez, es por eso que su ecualización entre los 400 Hz. y 3 kHz., utilizan efectos de guitarra clean y overdrive naturales de los amplificadores a válvulas. Su posicionamiento panorámico es una guitarra hacia la izquierda y la otra hacia la derecha, abiertos de un 75%.

Cada guitarra cumple un rol y sonoridad independiente en la canción, pero ambas cuentan con la misma amplitud, esto dándole la misma importancia a cada una de ellas, además tienen una pequeña compresión y reverberación de un cuarto pequeño.

2.11.2.4. Análisis sonoro del Órgano

Es un órgano puro, no sintetizado, sus frecuencias en la Ecualización están entre los 400 Hz y 2 kHz, además tiene Reverberación y su posicionamiento panorámico es abierto hacia la derecha un 75%.

2.11.2.5. Análisis sonoro de los Saxofones

Los saxofones tienen una Ecualización en las frecuencias medias agudas, promediados en los rangos de 500 Hz. a 6 kHz.. Además se percibe una compresión y reverberación mediana en la mezcla.

2.11.2.6. Análisis sonoro de la Voz Principal

La voz está en el centro, se entiende y escucha la palabra claramente, su rango de ecualización está entre los 500 Hz. y 4 kHz., no exagera las frecuencias graves ni agudas, tiene una mediana compresión por el efecto metálico que produce en la mezcla y una reverberación pronunciada, claramente está grabada con un micrófono de condensador por la amplitud de su registro.

2.11.2.7. Análisis sonoro de las Voces Secundarias o Coros

Las voces están posicionadas hacia la izquierda y hacia la derecha, abiertos a un 75% esto para captar mejor la armonización de las mismas, tienen una equalización similar a la Voz Principal están entre los 500 Hz. y 4 kHz. y tienen una ligera reverberación.

2.12. Análisis Interpretativo de la Canción “Entre la Espada y la Pared” de Fito y Fitipaldis

2.12.1 Análisis interpretativo de la Batería

Bpm: 134

Compás: 4/4

Su métrica es muy simple, mantiene un ritmo en 4/4 muy marcado, solo existen cambios estructurales en el estribillo pero en los mismos 4/4, acentuando los toms y la caja.

2.12.2. Análisis interpretativo del Bajo Eléctrico

El bajo está bien marcado, simplemente va acentuado con el bombo.

2.12.3. Análisis interpretativo de las Guitarras Eléctricas

Esta banda se caracteriza por tener básicamente dos guitarras lider, la del cantante Fito Cabral y el guitarrista Carlos Raya, cada una ejerce su función mientras la una rasga la otra arpegia, si la una soleá una patrón la otra soleá uno diferente pero no se atraviesan sus interpretaciones. En el estribillo las dos guitarras hacen la misma melodía pero en diferentes octavas, también una guitarra específicamente la de Carlos Raya hace un efecto con los volúmenes dando la sonoridad de un violín distorsionado en los intros.

2.12.4. Análisis interpretativo de las Órgano

Aparece un corto registro sonoro del órgano en las estrofas, como un arreglo desapercibido.

2.12.5. Análisis interpretativo de los Saxofones

Los saxofones aparecen frecuentemente en los coros reforzando a las guitarras, prácticamente hacen lo mismo que las guitarras, pero la magia de la variación sonora se la encuentra en la mezcla de la canción.

2.13.6. Análisis interpretativo de la Voz Principal

La voz se caracteriza por ser potente, Fito Cabral es barítono, utiliza ligeros ronquidos en su interpretación, es importante resaltar sus letras, ya que tienen un mensaje que liga una relación entre lo bueno y lo malo, una relación entre el blanco y el negro, es decir entre los polos opuestos.

2.12.7. Análisis interpretativo de la Voz Secundaria

Las voces refuerzan principalmente los coros y son armonizadas por el propio cantante principal Fito Cabral.

3. DESARROLLO

3.1. Pre Producción

3.1.1. Cronograma

Tabla 2. Cronograma de Actividades

Semana 1: del 23 al 28 de Febrero 2015	
Miércoles 25 de Febrero:	Clasificación de los diferentes proyectos a trabajar.
Jueves 26 de Febrero:	Se decide optar por la propuesta musical Cabache, seleccionando 3 canciones: Me Encantas, Xxx, Somos 3, y se realiza un estudio para dar un concepto musical al artista.
Semana 2: del 2 al 6 de Marzo 2015	
Lunes 2 de Marzo:	Se decide finalmente por la canción Somos 3.
Martes 3 de Marzo:	Se estructura la canción Somos 3 y se realiza la maqueta (0).
Miércoles 4 de Marzo:	Se graba la maqueta (0).
Semana 3: del 9 al 13 de Marzo 2015	
Lunes 9 de Marzo:	Se realiza una base rítmica (secuencia) guía.
Martes 10 de Marzo:	Se realiza el montaje guía del bajo y la guitarra eléctrica base.
Miércoles 11 de Marzo:	Se graba la voz guía principal de la canción Somos 3.
Jueves 12 de Marzo:	Se comparte el trabajo realizado en la semana con la clase de Producción Musical 2.
Semana 4: del 16 al 20 de Marzo 2015	
Lunes 16 de Marzo:	Ensamble de guitarras, bajo y batería.
Martes 17 de Marzo:	Reunión con el artista gráfico.
Miércoles 18 de Marzo:	Se graba la maqueta de preproducción.

Jueves 19 de Marzo:	Se mezcló brevemente la maqueta de preproducción.
Viernes 20 y Sábado 21 de Marzo:	Ensayos con la banda.
Semana 5: del 23 al 27 de Marzo 2015	
Lunes 23 y Martes 24 de Marzo:	Ensayos con la banda.
Miércoles 25 de Marzo:	Se conceptualiza el arte portada y logo.
Jueves 26 de Marzo:	Se presenta el trabajo realizado en la semana con la clase de Producción Musical 2.
Semana 6: del 30 Marzo al 3 de Abril.	
Lunes 30 de Marzo y Martes 1 de Abril:	Ensayos con la banda.
Miércoles 2 de Abril:	Grabación de batería y bajo.
Jueves 3 de Abril:	Se presenta el trabajo realizado en la semana con la clase de Producción Musical 2.
Viernes 4 de Abril:	Edición de batería y bajo.
Sábado 5 de Abril.	Grabación de guitarras eléctricas.
Semana 7: del 6 de Abril al 10 de Abril 2015	
Lunes 6 de Abril.	Grabación de saxofón.
Martes 7 de Abril.	Grabación de voz principal y voces.
Miércoles 8 de Abril:	Se mezcla la grabación del tema Somos 3.
Jueves 9 de Abril:	Se Presenta el trabajo realizado en la semana con la clase de Producción Musical 2.
Viernes 10 de Abril:	Corrección del trabajo y presentación del proyecto ante un tribunal aprobador.

3.1.3 Presupuesto

Tabla 4. Presupuesto

Áreas de Infraestructura:					
Estudios de Grabación	Instrumento	Horas	Costo Hora	\$ x	Total \$
Estudio A	Batería	5	30		150
Estudió B	Guitarras Voz	6	20		120
Estudió C	Bass	3	20		60
Equipamiento:					
Equipos					Costo Total \$
Amplificador Fender Hot Rod					80
Amplificador Fender Super Champ XD					50
Guitarra Fender Stratocaster American Standard					60
Área Creativa real en la producción del tema “Somos 3”:					
Productor Musical					
Compositor					0
Arreglista					0
Diseño Gráfico					300
Área Creativa Sugerida:					
Productor Musical					700
Compositor					300
Arreglista					500
Área Ejecutiva:					
Músicos:		<ul style="list-style-type: none"> • Baterista 			100

	<ul style="list-style-type: none"> • Guitarrista 	80
	<ul style="list-style-type: none"> • Bajista 	80
	<ul style="list-style-type: none"> • Saxofonista 	80
Ing. Grabación		150
Ing. Mezcla		300
Ing. Master		200
Asistentes de Grabación x 3		120
Áreas Materiales y Extras:		
Transporte		200
Comida y bebida		100
Extras; cuerda baquetas:		80
Total Presupuesto Real		\$ 2,310
Total Presupuesto Sugerido		\$ 3,810

3.2. Producción Musical

3.2.1. Datos Generales

Métrica: 115 BPM - 4/4)

Audio: 24 bit y 48 kHz. **Formato:** WAV.

3.2.2. Grabación Batería

Proceso: El baterista en conjunto con el guitarrista y bajista realizan un total de 4 ensayos generales, además el baterista ensaya por su propia cuenta durante el periodo de un mes.

La estructura rítmica de la batería es guiada en base a la maqueta de preproducción, la misma que fue creada con patrones rítmicos diseñados en computador.

La estructura rítmica final de la batería es producto de los ensayos y ensamble del bajo con la batería, donde se modifican algunos patrones rítmicos para crear una base rítmica y Groove sólidos requeridos para el tema Somos 3.

Se realiza la grabación de tres tomas completas de la canción para tener algunos registros sonoros y seleccionar lo mejor en la edición.

Baterista: Mario Ramiro Meneses

Marca y Modelo: Gretsch renown 57,

Complementos:

-Redoblante Tama Stewart Copeland Signature -Platillos HH Zildjian

-Splash Paiste Accent

-Crash Zildjian A custom 16"

-Crash Zildjian A custom 14"

-Ride Paiste 2000 20"

Estudio de grabación: Estudio de Grabación "Universidad de las Américas"
CR1 y EG1

Grabación y Mezcla: Jorge Cabrera

Asesor de Grabación: Ing. Juan Jiménez

Asistentes de Grabación: Andres Hincapie

Equipamiento, Micrófonos, Técnicas de microfonía e Input List:

Tabla 5. Input list y Micrófonos

Ch Medusa	Ch Consola	Instrumento	Micrófono	Técnica	Preamp	Dirección y distancia
1	Direct Interface	Bombout	Shure Beta 52	BC	Aphex 207D (A1)	Frente al hoyo del parche a 4cm de distancia
2	Direct Interface	Caja up	Shure Sm57	BC	Aphex 207D (A2)	Frente al parche superior a 2,5cm de distancia
3	Direct Interface	Over L	Neumann Km184	BC	Aphex 207D (B1)	Al lado superior izquierdo de la batería a 1,80cm de altura
4	Direct Interface	Over R	Neumann Km184	BC	Aphex 207D (B2)	Al lado superior derecho de la batería a 1,80cm de altura
1	1	Bomboin	Sennheiser e902	BC		Centrado en interior del bombo con dirección al pedal
2	2	Caja Bottom	Sennheiser Md 441	BC		Frente al parche inferior a 2,5cm de distancia
4	4	Tom1	Sennheiser e604	BC		Frente al parche superior a 2cm de

						distancia
5	5	Tom2	Sennheiser e604	BC		Frente al parche superior a 2cm de distancia
6	6	Tom3	Sennheiser e604	BC		Frente al parche superior a 2cm de distancia
7	7	Hit Hat	Shure Sm57	BC		Parte superior derecha a 2cm de distancia
8	8	Ride	Shure Ksm137	BC		Parte inferior izquierda a 3cm de distancia
9	9	Room	Neumann Tlm49	BA		Centrado frente a la batería a 3m de distancia

Tabla 6. Cables, Audífonos y Pedestales de la batería

Número	Accesorios
14	Pedestales de micrófono
14	Cables XLR
1	Cables desbalanceados TR
3	Audífonos
3	Extensiones para Audífonos



Figura 1.Ramiro Meneses Ensayando la canción Somos 3

3.2.3. Grabación Bajo

Proceso: El bajista compone sus patrones armónicos finales al terminar la edición del registro de la batería, con ese registro que es la base final se procede a la grabación del bajo.

Se diseñan los patrones armónicos desde la maqueta de preproducción, donde es estructurado el tema por completo. En el proceso del diseño de estos patrones armónicos fue fundamental en los ensayos y ensambles principalmente entre la batería y el bajo que se realizó durante el periodo un mes.

Grabación y Mezcla: Jorge Cabrera

Equipamiento, Micrófonos, Técnicas de microfónica e Input List:

Tabla 7. Diagrama de grabación Bajo

<p align="center">Cadena Electroacústica</p> <p align="center">Estudio de grabación: Global Music</p> <p align="center">Bajista y Asistente de Grabación: Armando Chilingua</p>			
<p>Bajo:</p> <p>Spector 6 cuerdas</p>	<p>Consola:</p> <p>Phonic Helix Board 24 Input CH: 5</p>	<p>Computador:</p> <p>PC</p>	<p>Software de grabación:</p> <p>Cubase Sx</p>



Figura 2. Armando Chilingua grabando la canción Somos 3

3.2.4. Grabación Guitarras Eléctricas

Proceso: La grabación de la guitarra incluye 8 registros de guitarras eléctricas pero la dividimos en 2 grupos: las guitarras eléctricas armónicas que son los

acordes en las estrofas y coros y las melódicas que son los solos, refuerzos de los patrones melódicos del bajo y saxofón, así como arreglos melódicos en los puentes.

Se trabajaron las guitarras independientemente, aproximadamente la grabación tomó unas 6 horas y se utilizaron como base la batería y bajo para su complemento.

Grabación y Mezcla: Jorge Cabrera

Equipamiento, Micrófonos, Técnicas de microfonía e Input List:

Tabla 8. Diagrama de grabación Guitarras Eléctricas Armónicas

<p align="center">Cadena Electroacústica Estudio de grabación: Metro Blues Guitarrista: Jorge Cabrera Asistentes de Grabación: Andrés Manosalvas</p>					
<p>Guitarra Armónica: Fender American Standard</p>	<p>Amplificador: Fender Hot Rod Deluxe</p>	<p>Micrófonos Shure Sm57 Shure Sm58 Técnica: BC Distancia: Pegados a los conos del amplificador</p>	<p>Interfaz: M-Track Plus Input CH1: Shure Sm57 CH2: Shure Sm57</p>	<p>PC</p>	<p>Software de grabación: Cubase Sx</p>

Tabla 9. Diagrama de grabación Guitarras Eléctricas Melódicas

<p style="text-align: center;">Cadena Electroacústica</p> <p style="text-align: center;">Estudio de grabación: Ibague Records</p> <p style="text-align: center;">Guitarrista: Jorge Cabrera</p>					
<p>Guitarra Armónica: Parker pm-20</p>	<p>Amplificador : Fender Super Champ XD</p>	<p>Micrófonos: Shure Sm57 Berhinger T1 Técnica: BC Sm57 BA BerhingerT1 Distancia: Sm57 Pegado al Cono Berhinger T1 a 50 cm de distancia del cono</p>	<p>Interfaz: Tascam Us-122 Input CH1: Shure Sm57 CH2: Berhinger T1</p>	<p>PC</p>	<p>Software de grabación: Cubase Sx</p>



Figura 3. Jorge Cabrera Grabando la canción Somos 3

3.2.5. Grabación Saxofones

Proceso: La grabación es realizada con dos saxofones: Una primera voz realizada con un saxofón tenor y una tercera voz realizada con un saxofón soprano.

Principalmente los saxofones refuerzan patrones melódicos realizados por el bajo y guitarra eléctrica, estos patrones melódicos se ejecutan en modo de respuesta al terminar cada verso.

Los patrones melódicos son creados para resaltar el sonido cálido de los saxofones en la canción “Somos 3” aportando identidad musical al artista Cabache.

Se graban los saxofones en aproximadamente tres horas.

Encontrar la voz apropiada que acompañe a la primera voz de los patrones melódicos fue uno de los principales retos.

Grabación y Mezcla: Jorge Cabrera

Equipamiento, Micrófonos, Técnicas de microfonía e Input List:

Tabla 10. Diagrama de grabación Saxofón Tenor

Cadena Electroacústica Estudio de grabación: Ibague Records Saxofonista y Asistente de Grabación: Iván Acosta				
Saxofón Tenor : Selmer París serie2	Micrófonos: Shure Sm57 Berhinger T1 Técnica: BC Sm57 BA Berhinger T1 Distancia: Sm57 frente a la campana Berhinger T1 a 60cm de distancia de la campana	Interfaz: Tascam Us-122 Input CH1: Shure Sm57 CH2: Berhinger T1	PC	Software de grabación: Cubase Sx

Tabla 11. Diagrama de grabación Saxofón Soprano

Cadena Electroacústica Estudio de grabación: Ibague Records Saxofonista y Asistente de Grabación: Iván Acosta				
Saxofón Soprano: Selmer París Mark VI	Micrófonos: Shure Sm57 Berhinger T1 Técnica: BC Sm57 BA Berhinger T1 Distancia: Sm57 frente a la campana Berhinger T1 a 60cm de distancia de la campana	Interfaz: Tascam Us-122 Input CH1: Shure Sm57 CH2: Berhinger T1	PC	Software de grabación: Cubase Sx



Figura 4. Iván Acosta grabando la canción Somos 3

3.2.6. Grabación Voz Principal y Secundarias

Proceso: Se concreta la melodía de la voz principal en la grabación de la maqueta de pre producción. Para la grabación final de la voz principal se realiza cambios en la letra de la canción, esto para un mejor mensaje y comprensión en la historia de “Somos 3”.

Se graba una voz principal y voces de refuerzo en el coro, estas dos voces fueron interpretadas por el mismo vocalista Jorge Cabrera. Se registra tres tomas de la voz principal, de estos tres registros se selecciona las mejores frases, tomando en cuenta la técnica vocal y vocalización, como resultado se obtiene un solo registro de voz principal. La voz principal final se refuerza con voces secundarias en los coros.

Grabación y Mezcla: Jorge Cabrera

Equipamiento, Micrófonos, Técnicas de microfonía e Input List:

Tabla 12. Diagrama de grabación Voz principal y coros

Cadena Electroacústica				
Estudio de grabación: Ibague Records				
Voz principal y coros: Jorge Cabrera	Micrófono: Berhinger T1 Técnica: BC Berhinger T1 Distancia: A 20 cm de distancia de la boca	Interfaz: Tascam Us-122 Input CH1: Berhinger T1	PC	Software de grabación: Cubase Sx (PC)



Figura 5. Jorge Cabrera grabando las voces de la canción Somos 3

3.3. Post Producción

3.3.1. Edición y Mezcla Datos Generales

3.3.1.1. Formato de audio:

Audio: 24 bit y 48 kHz. **Formato:** WAV.

3.3.1.2. Edición Cubase.- se programa el tiempo de la canción en el software donde se edita los tracks “Cubase Sx”, “Somos 3” tiene el tiempo de 115 BPM. En este proceso principalmente se edita la batería, es indispensable que cada golpe de interpretación este ajustado al metrónomo del tiempo de la canción.

3.3.1.3. Edición y Mezcla.- Mezcla y Edición en el software “Sony Acid Pro 6.0”, donde se ordenan los tracks empezando desde la batería (hi hats bombo,

caja, toms, overheads o platillos, ride, room), secuencialmente deben ordenarse los otros instrumentos armónicos y melódicos: bajo, guitarra eléctrica base y teclado, guitarra eléctrica melódica, voz principal y voces secundarias.

En este proceso se edita niveles sonoros de interpretación de cada instrumento se ecualiza, se procesa el audio con compresores y para finalizar se envía a cada canal una línea de efectos con reverberación y delay según el criterio y concepto del instrumento para la canción.

3.3.2. Edición y Mezcla de la Batería

La batería fue editada cuidadosamente tomando en cuenta principalmente los golpes del bombo y caja.

Se realiza el registro de tres tomas completas del tema “Somos 3”.

Se selecciona de los tres registros los mejores matices, interpretación y remates para dar paso a un solo registro.



Figura 6. Cubase Sx edición de la batería utilizando los tres registros.

3.3.2.1. Edición y Mezcla Hi hats:

Los Hi Hats se procesan de la siguiente manera: se ecualizan, se da reverberación con un envío de -13,0 dB en el clip de audio, se automatizan sus niveles con -25,0 dB en el canal, finalmente se posicionan panorámicamente en el centro.

3.3.2.2. Edición y Mezcla Bombo:

Existe registro de 2 micrófonos: un micrófono interno (Bombo In) y otro micrófono externo (Bombo Out), se los procesa individualmente. Los niveles de Bombo In en el canal son -18,0 dB y en el clip de audio se realiza una curva de niveles por secciones. Los niveles de Bombo Out en el canal son -16,0 dB y en el clip de audio se realiza una curva de niveles por secciones. Se da reverberación a Bombo In con un envío en el clip de audio de -19,2 dB y Bombo Out con un envío en el clip de audio de -16,0 dB. Se ecualizan, se comprimen y finalmente se posicionan panorámicamente en el centro.

3.3.2.3. Edición y Mezcla Caja o Redoblante:

Existe registro de 2 micrófonos: un micrófono sobre la caja o redoblante (Caja Top) y otro micrófono debajo de la caja (Caja Bottom), se los procesa individualmente. Los niveles de Caja Top en el canal son -10,9 dB y en el clip de audio se realiza una curva de niveles en las estrofas ya que se interpreta con el aro de del redoblante. Los niveles de Caja Bottom en el canal son -25,0 dB y en el clip de audio se realiza una curva de niveles en las estrofas ya que se interpreta con el aro de del redoblante. Se da reverberación a Caja Top con un envío en el clip de audio de -11,7 y a Caja Bottom con un envío en el clip de audio de -13,0. Se ecualizan, se comprimen y finalmente se los posiciona panorámicamente en el centro.

3.3.2.4. Edición y Mezcla Toms:

Existe registro de tres toms: Tom1, Tom2 y Tom3 o Tom de piso, se los procesa individualmente. Sus niveles en el canal son: Tom1 -16,2 dB, Tom2 -20,1 dB y Tom3 con -23,7 dB. Se da un envío de reverberación en el clip de audio a Tom1 con -8,6 dB, a Tom2 con -7,6 dB y a Tom3 con -7,8 dB. Se ecualizan, se comprimen y finalmente se posicionan panorámicamente a Tom1 hacia la derecha 60%, Tom2 hacia la izquierda 60% y Tom 3 en el centro.

3.3.2.5. Edición y Mezcla Platillos:

Existen 2 registros de los platillos: Overhead izquierdo y Overhead derecho se los procesa individualmente sus niveles en el canal de la siguiente manera: Overhead izquierdo con -15,5 dB y Overhead derecho con -12,6 dB. Se da un envío de reverberación en el clip de audio a Overhead izquierdo de -10,5 dB y a Overhead derecho de -10,5 dB. Se ecualizan, se comprimen y finalmente se posicionan panorámicamente, Overhead izquierdo: hacia la izquierda 100% y Overhead derecho: hacia la derecha 100%.

3.3.2.6. Edición Ride:

El Ride se procesa de la siguiente manera: se ecualiza, se da reverberación con un envío de -9,50 dB en el clip de audio, se automatizan sus niveles con -22,7 dB en el canal y finalmente se posicionan panorámicamente en el centro.

3.3.2.7. Edición Room:

El Room se procesa de la siguiente manera: se ecualiza, se automatiza sus niveles de interpretación con -26,5 dB en el canal y finalmente se posiciona panorámicamente en el centro.

3.3.3. Edición y Mezcla Bajo Eléctrico

El Bajo se procesa de la siguiente manera: se ecualiza, se da reverberación con un envío de -19,1 dB en el clip de audio, se automatizan sus niveles con -19,0 dB en el canal, se comprime y finalmente se posiciona panorámicamente en el centro.

3.3.4. Edición y Mezcla Guitarras Eléctricas

Existen ocho registros de guitarras eléctricas, todas están procesadas individualmente por secciones.

Dos guitarras eléctricas clean para las estrofas: Gt. Clean Sm57 y Gt. Clean Sm58. El nivel en el canal de Gt. Clean Sm57 es -14,7 dB y en el clip de audio se realiza una curva de niveles en los puentes, el nivel de Gt. Clean Sm58 en el canal es -14,7 dB y en el clip de audio se realiza una curva de niveles en los puentes. Se da un envío de reverberación en el clip de audio a Gt. Clean Sm57 con -12,4 dB y Gt. Clean Sm58 con -13,2 dB. Se ecualizan y finalmente se posicionan panorámicamente: la guitarra Gt. Clean Sm57 hacia la izquierda 62% y la guitarra Gt. Clean Sm58 hacia la derecha 74%, con la excepción de los puentes donde ambas guitarras se direccionan hacia la izquierda 62% en el primer puente y en el segundo puente se direccionan hacia la derecha 62%.

Dos guitarras eléctricas overdrive para los coros: Gt. Drive coro Sm57 y Gt. Drive coro Sm58. El nivel en el canal de Gt. Drive coro Sm57 es -14,5 dB y de Gt. Drive coro Sm58 es -14,5 dB. Se da un envío de reverberación en el clip de audio a Gt. Drive coro Sm57 con -12,4 dB y a Gt. Drive coro Sm58 con -10,3 dB. Se ecualizan y finalmente se posicionan panorámicamente: la guitarra Gt. Drive coro Sm57 hacia la izquierda 100% y la guitarra Gt. Drive coro Sm58 un hacia la derecha 100%.

Dos guitarras eléctricas overdrive que refuerzan los patrones melódicos del bajo: Gt. Drive refuerzo Sm57 y Gt. Drive refuerzo Sm58. El nivel en el

canal de Gt. Drive refuerzo Sm57 es -16,1 dB y de Gt. Drive refuerzo Sm58 es -16,1 dB. Se da un envío de reverberación en el clip de audio a Gt. Drive refuerzo Sm57 con -11,6 dB y a Gt. Drive refuerzo Sm58 con -11,6 dB. Se da un envío de delay en el clip de audio a Gt. Drive refuerzo con -11,6 dB y a Gt. Drive refuerzo Sm58 con -11,6. Se ecualizan y finalmente se posicionan panorámicamente: la guitarra Gt. Drive refuerzo Sm57 hacia la izquierda 14% y la guitarra Gt. Drive refuerzo Sm58 hacia la derecha 14%.

Una guitarra eléctrica arreglos puente, se la procesa de la siguiente manera: se da un envío de reverberación en el clip de audio con -11,2 dB. Se da un envío de delay en el clip de audio con -17,2 dB. El nivel en el canal es de -20,7. Se ecualiza y finalmente se posiciona panorámicamente en el primer puente hacia la derecha 61% y en el segundo puente hacia la izquierda 61%.

Una guitarra eléctrica del solo se la procesa de la siguiente manera: se da un envío de reverberación en el clip de audio con -13,0 dB. Se da un envío de delay en el clip de audio con -7,0 dB. El nivel en el canal es de -15,9 dB y en el clip de audio se realiza una curva de niveles cuando regresa el canto en el último coro (min 3:13). Se ecualiza, se comprime y finalmente se posiciona panorámicamente en el centro en el minuto 3:11, se abre hacia la derecha 84% en el minuto 3:11, después se centra una vez más en el minuto 3:16, en el minuto 3:20 se abre hacia la izquierda 84% y termina en dirección hacia la derecha en el minuto 3:25, esto evita cruzar niveles y frecuencias con la voz principal.

3.3.5. Edición y Mezcla Saxofones

Existen cuatro registros de los saxofones, estos se los procesa individualmente por funciones.

Dos saxofones tenores voz principal: Saxofón tenor T-1 primera voz y Saxofón tenor Sm57 primera voz. El nivel en el canal de Saxofón tenor T-1 primera voz es -21,9 dB y El nivel en el canal de Saxofón tenor Sm57 primera voz es -21,9

dB. Se da un envío de reverberación en el clip de audio a Saxofón tenor T-1 primera voz de -13,2 dB en el clip de audio y Saxofón tenor Sm57 primera voz con -13,0 dB. Se ecualizan, se comprimen y finalmente se posicionan panorámicamente en el centro.

Dos saxofones tenores voz secundaria: Saxofón tenor T-1 tercera menor y Saxofón tenor Sm57 tercera menor. El nivel en el canal de Saxofón tenor T-1 tercera menor con -27,9 dB y El nivel en el canal de Saxofón tenor Sm57 con -27,9 dB, Se da un envío de reverberación en el clip de audio a Saxofón tenor T-1 tercera menor primera voz de -16,6 dB y a Saxofón tenor Sm57 tercera menor con -11,7 dB en el clip de audio. Se ecualizan, se comprimen y finalmente se posicionan panorámicamente: el Saxofón tenor T-1 tercera menor hacia la izquierda 100% y el Saxofón tenor Sm57 tercera menor hacia la derecha 100%.

3.3.6. Edición y Mezcla Voz principal y Voz secundaria

La voz principal y voz secundaria se procesa individualmente de la siguiente manera: el nivel en el canal de la Voz principal es de -2,7 dB y en el clip de audio se realiza una curva de niveles para los matices, el nivel en el canal de la Voz secundaria es de -10,9 dB. Se da un envío de reverberación en el clip de audio a Voz principal con -10,7 dB y a Voz secundaria con -13,0 dB. Se da un envío de delay en el clip de audio a Voz principal con -20,0 dB y a Voz secundaria con -7,0 dB en el clip de audio. Se ecualizan, se comprimen y finalmente se posicionan panorámicamente: la Voz principal en el centro y la Voz secundaria hacia la derecha 47%.

3.3.7. Caratula y logo del disco

Diseñadora: María Torres

3.3.7.1. Logo

El concepto del logo es dar forma a una guitarra eléctrica con palabra Cabache, Jorge Cabrera (Cabache) tiene como referente de creación e inspiración a este

instrumento musical, además ha participado en algunos proyectos y producciones musicales como guitarrista, por lo que se ganó un reconocimiento en su medio interpretando la misma, es por eso que se optó por este concepto.



Figura 7. Diseño del logo artístico de Cabache

3.3.7.2. Portada Frontal

El concepto principal de la portada frontal es dar una imagen visual al estilo musical que tiene la canción “Somos 3”, esta producción tiene una gran influencia de Blues por lo que el vestuario que llevan la mayoría de artistas bluseros en presentaciones o imágenes son vestidas por Jorge Cabrera(Cabache) indumentaria tal como camisa y pantalón casuales y sombrero con colores formales, quien aparece en un plano medio para poder visualizar su imagen, el cual es importante para identificarlo como el mentor y difusor de este proyecto, además está marcado con difusiones lineales aporte propio del diseñador para darle un toque actual.

La portada frontal también contiene las letras del sencillo “Somos 3” y el logo del artista.



Figura 8. Portada Frontal del sencillo Somos 3

3.3.7.3. Portada Trasera

La portada trasera lleva el mismo concepto que la portada frontal en la relación con la vestimenta al estilo musical, con la diferencia que podemos visualizar un plano completo del artista el cual resalta un fondo oscuro y la iluminación sobre él, además podemos observar el título de la canción con su enumeración.

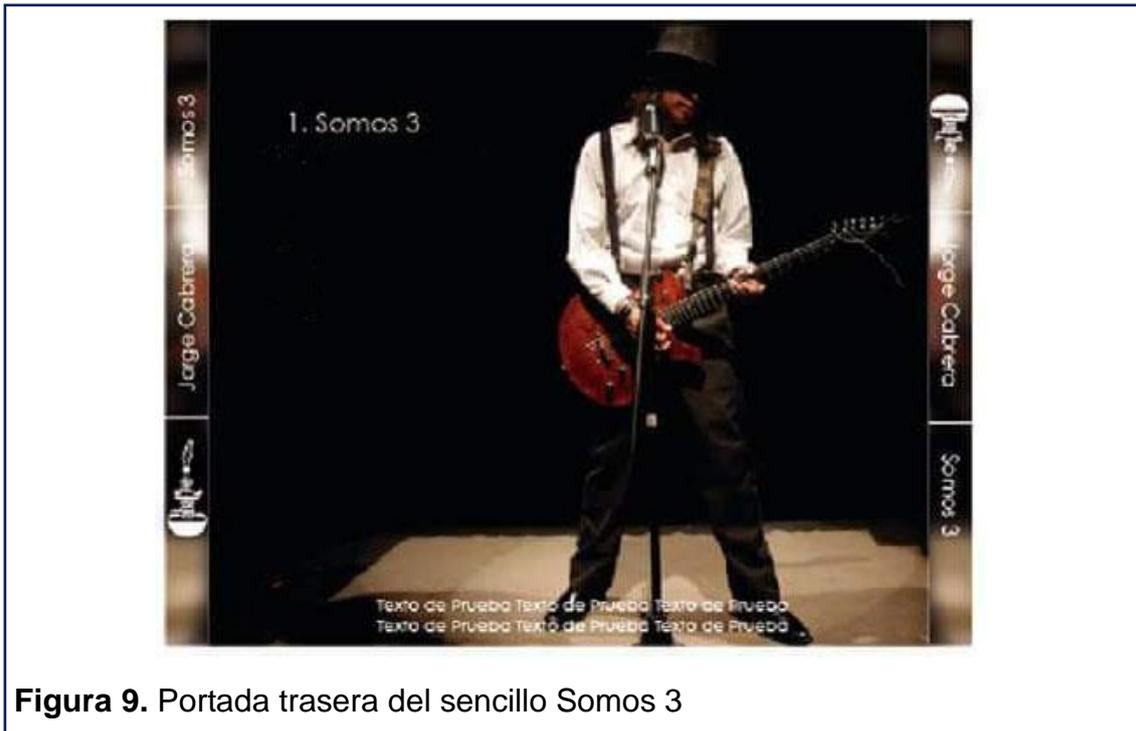


Figura 9. Portada trasera del sencillo Somos 3

3.3.7.4. Cd

Básicamente conservamos la portada frontal en el Cd, esto con la intención de difundir la imagen del artista.



Figura 10. Cd del sencillo Somos 3

4. RECURSOS

4.1. Batería

4.1.1. Hi Hats

4.1.1.1. Hi HatsTop Ecualizador

Tabla 13. Hi HatsTop Ecualizador

	Marca, Modelo y Tipo		
Ecualizador	Sony Track Eq		
Banda o Frecuencia	Gain	Q	Tipo de Curva
21Hz	-5.5dB	6	Low Shelf
54Hz	-2.3dB	1.0	Banda
770Hz	-3.6dB	4.0	Banda
15.920Hz	3.3dB	6	High Shelf

Adaptado de (TSGPM (2015) formato de especificaciones técnicas, UDLA)

4.1.1.2. Hi Hats Top Compresor

Tabla 14. Hi Hats Top Compresor

	Marca, Modelo y Tipo
Compresor o Limiter	Sony Track Compressor
Parámetros	Valor de Configuración
Threshold	-8.6dB
Ratio	2.2 x:1
Attack Time	46ms
Release Time	102ms

Adaptado de (TSGPM (2015) formato de especificaciones técnicas, UDLA)

4.1.2. Bombo

4.1.2.1. Bombo In Ecuador

Tabla 15. Bombo In Ecuador

	Marca, Modelo y Tipo		
Ecuador	Sony Track Eq		
Banda o Frecuencia	Gain	Q	Tipo de Curva
38Hz	-13.4dB	6	Low Shelf
47Hz	-2.6dB	1.0	Banda
820Hz	-1.0dB	4.0	Banda
20.000Hz	7.8dB	6	High Shelf

Adaptado de (TSGPM (2015) formato de especificaciones técnicas, UDLA)

4.1.2.2. Bombo In Compresor

Tabla 16. Bombo In Compresor

	Marca, Modelo y Tipo
Compresor o Limiter	Sony Track Compresor
Parámetros	Valor de Configuración
Threshold	-8.6dB
Ratio	2.3 x:1
Attack Time	46ms
Release Time	102ms

Adaptado de (TSGPM (2015) formato de especificaciones técnicas, UDLA)

4.1.2.3. Bombo Out Ecuador

Tabla 17. Bombo Out Ecuador

	Marca, Modelo y Tipo		
Ecuador	Sony Track Eq		
Banda o Frecuencia	Gain	Q	Tipo de Curva
43Hz	-9.5dB	6	Low Shelf
91Hz	2.3dB	3.0	Banda
4.682Hz	0.7dB	4.0	Banda
20.000Hz	9.5dB	6	High Shelf

Adaptado de (TSGPM (2015) formato de especificaciones técnicas, UDLA)

4.1.2.4. Bombo Out Compresor

Tabla 18. Bombo Out Compresor

	Marca, Modelo y Tipo
Compresor o Limiter	Sony Track Compresor
Parámetros	Valor de Configuración
Threshold	-8.6dB
Ratio	2.4 x:1
Attack Time	46ms
Release Time	102ms

Adaptado de (TSGPM (2015) formato de especificaciones técnicas, UDLA)

4.1.3. Redoblante

4.1.3.1. Redoblante Top Ecuador

Tabla 19. Redoblante Top Ecuador

	Marca, Modelo y Tipo		
Ecuador	Sony Track Eq		
Banda o Frecuencia	Gain	Q	Tipo de Curva
24Hz	-5.5dB	6	Low Shelf
34Hz	-2.3dB	1.0	Banda
754Hz	-3.6dB	4.0	Banda
14.959Hz	3.3dB	6	High Shelf

Adaptado de (TSGPM (2015) formato de especificaciones técnicas, UDLA)

4.1.3.2. Redoblante Top Compresor

Tabla 20. Redoblante Top Compresor

	Marca, Modelo y Tipo
Compresor o Limiter	Sony Track Compresor
Parámetros	Valor de Configuración
Threshold	-5.9dB
Ratio	1.7 x:1
Attack Time	46ms
Release Time	102ms

Adaptado de (TSGPM (2015) formato de especificaciones técnicas, UDLA)

4.1.3.4. Redoblante Bottom Ecuador

Tabla 21. Redoblante Bottom Ecuador

	Marca, Modelo y Tipo		
Ecuador	Sony Track Eq		
Banda o Frecuencia	Gain	Q	Tipo de Curva
20Hz	10.1dB	6	Low Shelf
49Hz	-0.7dB	1.0	Banda
1.659Hz	2.0dB	4.0	Banda
3.223Hz	3.3dB	6	High Shelf

Adaptado de (TSGPM (2015) formato de especificaciones técnicas, UDLA)

4.1.3.5. Redoblante Bottom Compresor

Tabla 22. Redoblante Bottom Compresor

	Marca, Modelo y Tipo
Compresor o Limiter	Sony Track Compresor
Parámetros	Valor de Configuración
Threshold	-5.9dB
Ratio	1.7 x:1
Attack Time	46ms
Release Time	102ms

Adaptado de (TSGPM (2015) formato de especificaciones técnicas, UDLA)

4.1.4. Toms

4.1.4.1. Tom 1 Ecuador

Tabla 23. Tom 1 Ecuador

	Marca, Modelo y Tipo		
Ecuador	Sony Track Eq		
Banda o Frecuencia	Gain	Q	Tipo de Curva
67Hz	-15dB	6	Low Shelf
51Hz	-2.6dB	1.0	Banda
413Hz	-12.7dB	4.0	Banda
14.959Hz	11.1dB	6	High Shelf

Adaptado de (TSGPM (2015) formato de especificaciones técnicas, UDLA)

4.1.4.2. Tom 1 Compresor

Tabla 24. Tom 1 Compresor

	Marca, Modelo y Tipo
Compresor o Limiter	Sony Track Compresor
Parámetros	Valor de Configuración
Threshold	-5.9dB
Ratio	1.7 x:1
Attack Time	46ms
Release Time	102ms

Adaptado de (TSGPM (2015) formato de especificaciones técnicas, UDLA)

4.1.4.3. Tom 2 Ecuilizador

Tabla 25. Tom 2 Ecuilizador

	Marca, Modelo y Tipo		
Ecuilizador	Sony Track Eq		
Banda o Frecuencia	Gain	Q	Tipo de Curva
28Hz	-3.9dB	6	Low Shelf
64Hz	-6.8dB	1.0	Banda
666Hz	-9.5dB	4.0	Banda
11.663Hz	11.7dB	6	High Shelf

Adaptado de (TSGPM (2015) formato de especificaciones técnicas, UDLA)

4.1.4.4. Tom 2 Compresor

Tabla 26. Tom 2 Compresor

	Marca, Modelo y Tipo
Compresor o Limiter	Sony Track Compressor
Parámetros	Valor de Configuración
Threshold	-5.9dB
Ratio	1.7 x:1
Attack Time	46ms
Release Time	102ms

Adaptado de (TSGPM (2015) formato de especificaciones técnicas, UDLA)

4.1.4.5. Tom 3 Ecuador

Tabla 27. Tom 3 Ecuador

	Marca, Modelo y Tipo		
Ecuador	Sony Track Eq		
Banda o Frecuencia	Gain	Q	Tipo de Curva
100Hz	0.0dB	12	Low Shelf
300Hz	0.0dB	1.0	Banda
948Hz	-6.2dB	3.0	Banda
12.411Hz	10.8dB	6	High Shelf

Adaptado de (TSGPM (2015) formato de especificaciones técnicas, UDLA)

4.1.4.6. Tom 3 Compresor

Tabla 28. Tom 3 Compresor

	Marca, Modelo y Tipo
Compresor o Limiter	Sony Track Compresor
Parámetros	Valor de Configuración
Threshold	-5.9dB
Ratio	1.7 x:1
Attack Time	46ms
Release Time	102ms

Adaptado de (TSGPM (2015) formato de especificaciones técnicas, UDLA)

4.1.5. Overhead

4.1.5.1. Overhead Left Ecualizador

Tabla 29. Overhead Left Ecualizador

	Marca, Modelo y Tipo		
Ecualizador	Sony Track Eq		
Banda o Frecuencia	Gain	Q	Tipo de Curva
100Hz	0.0dB	12	Low Shelf
300Hz	0.0dB	1.0	Banda
1000Hz	0.0B	1.0	Banda
20.000Hz	15.0dB	6	High Shelf

Adaptado de (TSGPM (2015) formato de especificaciones técnicas, UDLA)

4.1.5.2. Overhead Left Compresor

Tabla 30. Overhead Left Compresor

	Marca, Modelo y Tipo
Compresor o Limiter	Sony Track Compressor
Parámetros	Valor de Configuración
Threshold	-1.2dB
Ratio	2.0 x:1
Attack Time	15ms
Release Time	250ms

Adaptado de (TSGPM (2015) formato de especificaciones técnicas, UDLA)

4.1.5.3. Overhead Right Ecualizador

Tabla 31. Overhead Right Ecualizador

	Marca, Modelo y Tipo		
Ecualizador	Sony Track Eq		
Banda o Frecuencia	Gain	Q	Tipo de Curva
100Hz	0.0dB	12	Low Shelf
300Hz	0.0dB	1.0	Banda
1000Hz	0.0B	1.0	Banda
20.000Hz	15.0dB	6	High Shelf

Adaptado de (TSGPM (2015) formato de especificaciones técnicas, UDLA)

4.1.5.4. Overhead Right Compresor

Tabla 32. Overhead Right Compresor

	Marca, Modelo y Tipo
Compresor o Limiter	Sony Track Compresor
Parámetros	Valor de Configuración
Threshold	-1.2dB
Ratio	2.0 x:1
Attack Time	15ms
Release Time	250ms

Adaptado de (TSGPM (2015) formato de especificaciones técnicas, UDLA)

4.1.6. Ride

4.1.6.1. Ride Ecualizador

Tabla 33. Ride Ecualizador

	Marca, Modelo y Tipo		
Ecualizador	Sony Track Eq		
Banda o Frecuencia	Gain	Q	Tipo de Curva
100Hz	0.0dB	12	Low Shelf
300Hz	0.0dB	1.0	Banda
2411Hz	2.0B	2.0	Banda
20.000Hz	10.1dB	6	High Shelf

Adaptado de (TSGPM (2015) formato de especificaciones técnicas, UDLA)

4.1.6.2. Ride Compresor

Tabla 34. Ride Compresor

	Marca, Modelo y Tipo
Compresor o Limiter	Sony Track Compressor
Parámetros	Valor de Configuración
Threshold	-1.2dB
Ratio	2.0 x:1
Attack Time	15ms
Release Time	250ms

Adaptado de (TSGPM (2015) formato de especificaciones técnicas, UDLA)

4.1.7. Room

4.1.7.1. Room Ecualizador

Tabla 35. Room Ecualizador

	Marca, Modelo y Tipo		
Ecualizador	Sony Track Eq		
Banda o Frecuencia	Gain	Q	Tipo de Curva
100Hz	0.0dB	12	Low Shelf
300Hz	0.0dB	1.0	Banda
1000Hz	0.0dB	1.0	Banda
20.000Hz	15.0dB	6	High Shelf

Adaptado de (TSGPM (2015) formato de especificaciones técnicas, UDLA)

4.2. Bajo

4.2.1. Bajo Ecualizador

Tabla 36. Bajo Ecualizador

	Marca, Modelo y Tipo		
Ecualizador	Sony Track Eq		
Banda o Frecuencia	Gain	Q	Tipo de Curva
117Hz	-13.0dB	6	Low Shelf
204Hz	1.6dB	4.0	Banda
1.919Hz	2.3dB	4.0	Banda
20.000Hz	7.5dB	6	High Shelf

Adaptado de (TSGPM (2015) formato de especificaciones técnicas, UDLA)

4.2.2. Bajo Compresor

Tabla 37. Bajo Compresor

	Marca, Modelo y Tipo
Compresor o Limiter	Sony Track Compressor
Parámetros	Valor de Configuración
Threshold	-2.4dB
Ratio	3.9 x:1
Attack Time	15ms
Release Time	70ms

Adaptado de (TSGPM (2015) formato de especificaciones técnicas, UDLA)

4.3. Guitarras eléctricas

4.3.1. Guitarra eléctrica Clean Estrofas Shure Sm 57 Ecuilizador

Tabla 38. Guitarra eléctrica Clean Estrofas Shure Sm 57 Ecuilizador

	Marca, Modelo y Tipo		
Ecuilizador	Sony Track Eq		
Banda o Frecuencia	Gain	Q	Tipo de Curva
100Hz	0.0dB	12	Low Shelf
300Hz	0.0dB	1.0	Banda
1.000Hz	0.0dB	1.0	Banda
5.000Hz	0.0dB	12	High Shelf

Adaptado de (TSGPM (2015) formato de especificaciones técnicas, UDLA)

4.3.2. Guitarra eléctrica Clean Estrofas Shure Sm 58 Ecuilizador

Tabla 39. Guitarra eléctrica Clean Estrofas Shure Sm 58 Ecuilizador

	Marca, Modelo y Tipo		
Ecuilizador	Sony Track Eq		
Banda o Frecuencia	Gain	Q	Tipo de Curva
100Hz	0.0dB	12	Low Shelf
300Hz	0.0dB	1.0	Banda
1.000Hz	0.0dB	1.0	Banda
5.000Hz	0.0dB	12	High Shelf

Adaptado de (TSGPM (2015) formato de especificaciones técnicas, UDLA)

4.3.3. Guitarra Overdrive Coros Shure Sm 57 Ecuilizador

Tabla 40. Guitarra Overdrive Coros Shure Sm 57 Ecuilizador

	Marca, Modelo y Tipo		
Ecuilizador	Sony Track Eq		
Banda o Frecuencia	Gain	Q	Tipo de Curva
21Hz	-13.7dB	12	Low Shelf
300Hz	0.0dB	1.0	Banda
1000Hz	0.0dB	1.0	Banda
17.659Hz	11.1dB	6	High Shelf

Adaptado de (TSGPM (2015) formato de especificaciones técnicas, UDLA)

4.3.4. Guitarra Overdrive Coros Shure Sm 58 Ecuador

Tabla 41. Guitarra Overdrive Coros Shure Sm 58 Ecuador

	Marca, Modelo y Tipo		
Ecuador	Sony Track Eq		
Banda o Frecuencia	Gain	Q	Tipo de Curva
20Hz	-15dB	12	Low Shelf
300Hz	0.0dB	1.0	Banda
1000Hz	0.0dB	1.0	Banda
20.000Hz	15.0dB	6	High Shelf

Adaptado de (TSGPM (2015) formato de especificaciones técnicas, UDLA)

4.3.5. Guitarra Overdrive Riffs Refuerzos Shure Sm 57 Ecuador

Tabla 42. Guitarra Overdrive Riffs Refuerzos Shure Sm 57 Ecuador

	Marca, Modelo y Tipo		
Ecuador	Sony Track Eq		
Banda o Frecuencia	Gain	Q	Tipo de Curva
20Hz	-15dB	12	Low Shelf
639Hz	-4.2dB	3.0	Banda
4.399Hz	1.0dB	3.0	Banda
16.253Hz	-14.0dB	12	High Shelf

Adaptado de (TSGPM (2015) formato de especificaciones técnicas, UDLA)

4.3.6. Guitarra Overdrive Riffs Refuerzos Shure Sm 58 Ecuizador

Tabla 43. Guitarra Overdrive Riffs Refuerzos Shure Sm 58 Ecuizador

	Marca, Modelo y Tipo		
Ecuizador	Sony Track Eq		
Banda o Frecuencia	Gain	Q	Tipo de Curva
20Hz	-15dB	12	Low Shelf
639Hz	-4.2dB	3.0	Banda
4.399Hz	1.0dB	3.0	Banda
16.253Hz	-14.0dB	12	High Shelf

Adaptado de (TSGPM (2015) formato de especificaciones técnicas, UDLA)

4.3.7. Guitarra Overdrive Arreglos Pre coro Berhinger T1 Ecuizador

Tabla 44. Guitarra Overdrive Arreglos Pre coro Berhinger T1 Ecuizador

	Marca, Modelo y Tipo		
Ecuizador	Sony Track Eq		
Banda o Frecuencia	Gain	Q	Tipo de Curva
20Hz	-15dB	12	Low Shelf
300Hz	0.0dB	1.0	Banda
1000Hz	0.0dB	1.0	Banda
20.000Hz	15.0dB	6	High Shelf

Adaptado de (TSGPM (2015) formato de especificaciones técnicas, UDLA)

4.3.8. Guitarra Overdrive Solo Berhinger T1 Ecuilizador

Tabla 45. Guitarra Overdrive Solo Berhinger T1 Ecuilizador

	Marca, Modelo y Tipo		
Ecuilizador	Sony Track Eq		
Banda o Frecuencia	Gain	Q	Tipo de Curva
31Hz	-14.3dB	12	Low Shelf
56Hz	1.9dB	-1.9	Banda
230Hz	2.3dB	2.3	Banda
20.000Hz	15.0dB	6	High Shelf

Adaptado de (TSGPM (2015) formato de especificaciones técnicas, UDLA)

4.3.9. Guitarra Overdrive Solo Berhinger T1 Compresor

Tabla 46. Guitarra Overdrive Solo Berhinger T1 Compresor

	Marca, Modelo y Tipo
Compresor o Limiter	Sony Track Compressor
Parámetros	Valor de Configuración
Threshold	-1.8dB
Ratio	2.5 x:1
Attack Time	10ms
Release Time	102ms

Adaptado de (TSGPM (2015) formato de especificaciones técnicas, UDLA)

4.4. Saxofones

4.4.1. Saxofón Tenor Shure Sm 57 Ecuador

Tabla 47. Saxofón Tenor Shure Sm 57 Ecuador

	Marca, Modelo y Tipo		
Ecuador	Sony Track Eq		
Banda o Frecuencia	Gain	Q	Tipo de Curva
31Hz	-14.3dB	12	Low Shelf
56Hz	1.9dB	-1.9	Banda
1.166Hz	-2.3dB	2.0	Banda
12.937Hz	11.4dB	6	High Shelf

Adaptado de (TSGPM (2015) formato de especificaciones técnicas, UDLA)

4.4.2. Saxofón Tenor Shure Sm 57 Compresor

Tabla 48. Saxofón Tenor Shure Sm 57 Compresor

	Marca, Modelo y Tipo
Compresor o Limiter	Sony Track Compressor
Parámetros	Valor de Configuración
Threshold	-1.8dB
Ratio	2.5 x:1
Attack Time	10ms
Release Time	102ms

Adaptado de (TSGPM (2015) formato de especificaciones técnicas, UDLA)

4.4.3. Saxofón Tenor Berhinger T1 Ecuador

Tabla 49. Saxofón Tenor Berhinger T1 Ecuador

	Marca, Modelo y Tipo		
Ecuador	Sony Track Eq		
Banda o Frecuencia	Gain	Q	Tipo de Curva
31Hz	-14.3dB	12	Low Shelf
56Hz	1.9dB	-1.9	Banda
1.166Hz	-2.3dB	2.0	Banda
15.273Hz	9.1dB	6	High Shelf

Adaptado de (TSGPM (2015) formato de especificaciones técnicas, UDLA)

4.4.4. Saxofón Tenor Berhinger T1 Compresor

Tabla 50. Saxofón Tenor Berhinger T1 Compresor

	Marca, Modelo y Tipo
Compresor o Limiter	Sony Track Compresor
Parámetros	Valor de Configuración
Threshold	-1.8dB
Ratio	2.5 x:1
Attack Time	10ms
Release Time	102ms

Adaptado de (TSGPM (2015) formato de especificaciones técnicas, UDLA)

4.4.5. Saxofón Tenor Segunda Voz Shure Sm 57 Ecuador

Tabla 51. Saxofón Tenor Segunda Voz Shure Sm 57 Ecuador

	Marca, Modelo y Tipo		
Ecuador	Sony Track Eq		
Banda o Frecuencia	Gain	Q	Tipo de Curva
31Hz	-14.3dB	12	Low Shelf
56Hz	1.9dB	-	Banda
1.166Hz	-2.3dB	2.0	Banda
12.554Hz	9.1dB	6	High Shelf

Adaptado de (TSGPM (2015) formato de especificaciones técnicas, UDLA)

4.4.6. Saxofón Tenor Segunda Voz Shure Sm 57 Compresor

Tabla 52. Saxofón Tenor Segunda Voz Shure Sm 57 Compresor

	Marca, Modelo y Tipo
Compresor o Limiter	Sony Track Compresor
Parámetros	Valor de Configuración
Threshold	-1.8dB
Ratio	2.5 x:1
Attack Time	10ms
Release Time	102ms

Adaptado de (TSGPM (2015) formato de especificaciones técnicas, UDLA)

4.4.7. Saxofón Tenor Segunda Voz Berhinger T1 Ecualizador

Tabla 53. Saxofón Tenor Segunda Voz Berhinger T1 Ecualizador

	Marca, Modelo y Tipo		
Ecualizador	Sony Track Eq		
Banda o Frecuencia	Gain	Q	Tipo de Curva
31Hz	-14.3dB	12	Low Shelf
56Hz	1.9dB	-	Banda
1.166Hz	-2.3dB	2.0	Banda
12.554Hz	9.1dB	6	High Shelf

Adaptado de (TSGPM (2015) formato de especificaciones técnicas, UDLA)

4.4.8. Saxofón Tenor Segunda Voz Berhinger T1 Compresor

Tabla 54. Saxofón Tenor Segunda Voz Berhinger T1 Compresor

	Marca, Modelo y Tipo
Compresor o Limiter	Sony Track Compressor
Parámetros	Valor de Configuración
Threshold	-1.8dB
Ratio	2.5 x:1
Attack Time	10ms
Release Time	102ms

Adaptado de (TSGPM (2015) formato de especificaciones técnicas, UDLA)

4.5. Voz Principal

4.5.1. Voz Principal Ecualizador

Tabla 55. Voz Principal Ecualizador

	Marca, Modelo y Tipo		
Ecualizador	Sony Track Eq		
Banda o Frecuencia	Gain	Q	Tipo de Curva
31Hz	-14.3dB	12	Low Shelf
46Hz	-5.2dB	-1.0	Banda
1.166Hz	-9.5dB	3.0	Banda
15.273Hz	10.4dB	6	High Shelf

Adaptado de (TSGPM (2015) formato de especificaciones técnicas, UDLA)

4.5.2. Voz Principal Compresor

Tabla 56. Voz Principal Compresor

	Marca, Modelo y Tipo
Compresor o Limiter	Sony Track Compressor
Parámetros	Valor de Configuración
Threshold	-1.1dB
Ratio	6.6 x:1
Attack Time	10ms
Release Time	102ms
Knee	

Adaptado de (TSGPM (2015) formato de especificaciones técnicas, UDLA)

4.6. Voz Secundaria

4.6.1. Voz Secundaria Ecualizador

Tabla 57. Voz Secundaria Ecualizador

	Marca, Modelo y Tipo		
Ecualizador	Sony Track Eq		
Banda o Frecuencia	Gain	Q	Tipo de Curva
31Hz	-14.3dB	12	Low Shelf
46Hz	-5.2dB	-1.0	Banda
1.166Hz	-2.3dB	3.0	Banda
12.157Hz	6.8dB	6	High Shelf

Adaptado de (TSGPM (2015) formato de especificaciones técnicas, UDLA)

4.6.2. Voz Secundaria Compresor

Tabla 58. Voz Secundaria Compresor

	Marca, Modelo y Tipo
Compresor o Limiter	Sony Track Compressor
Parámetros	Valor de Configuración
Threshold	-4.6dB
Ratio	3.7 x:1
Attack Time	10ms
Release Time	102ms

Adaptado de (TSGPM (2015) formato de especificaciones técnicas, UDLA)

4.7. Reverberación

Tabla 59. Reverberación

	Marca, Modelo
Reverb	Sony Reverb
Parámetros	Valor de configuración
Tipo	Rich hall
Wet	-19.2dB
Dry	0.0
Pre-Delay	47ms
Otros	
Early Out	19.5dB
Decay	1.2ms
Early reflections style	19.5dB
Attenuate bass freqs.	39Hz
Attenuate high freqs.	6.2Hz

Adaptado de (TSGPM (2015) formato de especificaciones técnicas, UDLA)

4.8. Delay o Retraso simple

Tabla 60. Delay o Retraso simple

	Marca, Modelo
Delay	Sony Simple Delay
Parámetros	Valor de configuración
Tipo	Simple Delay
Dry Out	-4.2
Delay Out	-3.8
Time(bpm, ms)	0.468 segundos
Feedback	1.3 segundos
Otros	

Adaptado de (TSGPM (2015) formato de especificaciones técnicas, UDLA)

5. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

5.1. Conclusiones

- Se realiza con éxito la Producción musical de la canción “Somos 3”, se cumplen las etapas de preproducción, producción y postproducción llevando acabo los parámetros y condiciones requeridas.
- No siempre tener un instrumento o equipo con alto costo es indispensable para lograr una producción de calidad, se debe buscar alternativas sonoras que sobresalgan en la canción y contribuyan con el concepto musical.
- Una correcta edición permite que la mezcla sea perceptible, es necesario encontrar ruidos y eliminarlos, escuchar detenidamente los instrumentos y revisar visualmente las ondas de los clips de audio, garantizan la calidad sonora de la canción.
- La microfónica y sus técnicas son la base de un buen registro, se graban varias tomas de prueba de los instrumentos, para encontrar la mejor posición y dirección del micrófono y obtener el sonido determinado.
- La producción inicia en base a una referencia musical con un concepto similar, con el fin de tener una guía sonora y musical. Sonora en base a las cadenas electroacústicas, instrumentación y equipamiento que nos den esa sonoridad propia del estilo. Musical en estructura, composición e interpretación, bases para producir letras armonías y arreglos.
- Es necesario tomar en cuenta los costos económicos que se presentan en una esta producción musical, para lograr concluir el trabajo, principalmente costos de personal, equipamiento, estudios de grabación, viáticos y diseño gráfico.

- Elegir correctamente el grupo de trabajo es fundamental, de esto depende el complemento de la producción musical, se trata de interactuar con gente experimentada, para que se realice un aporte estructural e interpretativo al concepto musical.

5.2 Recomendaciones

- Es importante crear un cronograma de trabajo que no exponga la salud física y mental, el poder trabajar cien por ciento físicas y mentalmente en la producción musical es fundamental, con salud se pueden procesar ideas y sonidos que aporten el concepto musical de la canción.
- Organizar el trabajo con los músicos aporta para concluir la producción musical en el tiempo estimado, sin un orden y entrega la culminación de la producción musical se posterga.
- -Se recomienda investigar las propiedades de cada instrumento para que al mezclarlos no influyan sus frecuencias unos sobre otros y cada instrumento sea perceptible al oído.
- -La mezcla se la realiza por lo general en estéreo, se recomienda poseionar panorámicamente en la mezcla los instrumentos, con el fin de distribuir sus sonidos y tener una mejor percepción de cada uno.
- -Al culminar la edición y mezcla de la canción, se recomienda hacer un sondeo de la canción en diferentes equipos de sonido, celulares, computadoras, entre otros. Con el fin de identificar las fallas sonoras y perfeccionar el tema.
- Se recomienda respaldar los datos informáticos que se vayan trabajando, no es seguro tener una sola copia del trabajo, pueden suceder perdidas de información que no permitan concluir la producción musical de la canción.

- El fundamento principal de un productor musical para dar un concepto a una canción es difundirla, se recomienda aportar a la producción musical con lo que la canción necesite, no hay que sobrellenarla, ni escasearla de sonidos, para poder cumplir con este fin.
- Se recomienda afinar y dar mantenimiento a los instrumentos antes de empezar la grabación, un instrumento en buenas condiciones y afinado debidamente es apto para una grabación calidad.

6. GLOSARIO

Banal: Que tiene poco valor o importancia por su naturaleza o por falta de contenido.

(Diccionario Manual de la Lengua Española Vox. 2007) Larousse Editorial, S.L.

Bifurcación: División o separación de una cosa en dos ramales, brazos o puntas, específicamente de un camino o carretera

(DMLE Vox. 2007) Larousse Editorial, S.L.

Clean: Free from dirt, stain, or impurities unsoiled. Se refiere a la limpieza del sonido.

(American, Fifth Edition. Copyright 2011) by Houghton Mifflin

Convergencia: Reunión en un punto de varias líneas o trazados.

(DMLE Vox. 2007) Larousse Editorial, S.L.

Ceñir: Apretar, ajustar o rodear la cintura u otra parte del cuerpo con una prenda de vestir u otra cosa.

(DMLE Vox. 2007) Larousse Editorial, S.L.

Delay: To postpone until a later time. Retraso de tiempo.

(AFE 2011) by Houghton Mifflin

Encauzar: Hacer que una cosa, como un negocio, vaya por buen camino para conseguir el resultado deseado.

(DMLE Vox. 2007) Larousse Editorial, S.L.

Esteticismo: Planteamiento ideológico que sitúa la estética y la búsqueda de la belleza absoluta como objetivo fundamental del hecho artístico.

(DMLE Vox. 2007) Larousse Editorial, S.L.)

Extático: Que está en éxtasis.

(DMLE Vox. 2007) Larousse Editorial, S.L.)

Fecundación: Base de la reproducción sexual de los seres vivos.

(DMLE Vox. 2007) Larousse Editorial, S.L.)

Headphones: auriculares o audífono.

(Unabridged 8th Edition 2005) William Collins Sons & Co. Ltd

Hi hat: Is a type of cymbal and stand used as typical part of a drum kit.

Nichols, Geoff (1997). The drum Book: The Histoeuy of Rock Drum Kit. London: Balafofon Books.

Ilusoria: Que puede producir una imagen o idea falsa y engañosa.

(DMLE Vox. 2007) Larousse Editorial, S.L.)

Idiosincrasia: Manera característica de pensar, sentir o actuar de una persona o de una comunidad que distingue de otros.

(DMLE Vox. 2007) Larousse Editorial, S.L.)

Imperativo: Que supone una exigencia orden o mandato.

(DMLE Vox. 2007) Larousse Editorial, S.L.)

Inalienable: Se aplica al derecho que no puede ser negado ni quitado a una persona.

(DMLE Vox. 2007) Larousse Editorial, S.L.)

Indefectible: Que no puede faltar o dejar de ser.

(DMLE Vox. 2007) Larousse Editorial, S.L.)

Métrica: Ciencia que trata de la naturaleza, medida y propiedades de los versos, y de su combinación en estrofas.

(DMLE Vox. 2007) Larousse Editorial, S.L.)

Metronomo: Instrumento para medir o practicar el tempo de una composición musical.

(DMLE Vox. 2007) Larousse Editorial, S.L.)

Mónada: Cada uno de los seres individuales inextensos e indivisibles, de naturaleza distinta

(DMLE Vox. 2009) Larousse Editorial, S.L.)

Multiforme: que tiene muchas o varias formas o figuras.

(DMLE Vox. 2007) Larousse Editorial, S.L.)

Nihilismo: Negación de toda creencia o todo principio religioso, político y social.

(DMLE Vox. 2007) Larousse Editorial, S.L.)

Paradigma: Ejemplo o modelo de algo.

(DMLE Vox. 2007) Larousse Editorial, S.L.)

Ramificación: Parte de una cosa que se deriva de otra principal.

(DMLE Vox. 2007) Larousse Editorial, S.L.)

Room: Is any distinguishable space within a structure. Hace referencia a un cuarto.

Oxford English Dictionary 3rd Ed. (2003)

Segregación: Separación de una cosa de otra de la que forma parte
(DMLE Vox. 2007) Larousse Editorial, S.L.)

Sublimación: Exaltación o engrandecimiento de las cualidades de una persona o cosa.

(DMLE Vox. 2007) Larousse Editorial, S.L.)

Superficialidad: Falta de solidez.

(DMLE Vox. 2007) Larousse Editorial, S.L.)

Trasunto: Reflejo o imitación fiel de una cosa.

(DMLE Vox. 2007) Larousse Editorial, S.L.)

Valía: Cualidad por la que una persona o cosa merece consideración o aprecio.

(DMLE Vox. 2007) Larousse Editorial, S.L.)

Vintage: Characterized by excellence, maturity, and enduring appeal: classic.
De características clásicas.

(AFE 2011) by Houghton Mifflin

Vilipendiar: Ofender a alguien gravemente por la palabra o trato.

(DMLE Vox. 2007) Larousse Editorial, S.L.)

Vislumbrar: Ver con dificultad por la distancia o falta de luz.

(DMLE Vox. 2007) Larousse Editorial, S.L.)

Yuxtaposición: Colocación de una cosa junto a otra sin interponer ningún nexo o elemento de relación.

(DMLE Vox. 2007) Larousse Editorial, S.L.)

REFERENCIAS

American, Fifth Edition. Copyright 2011 by Houghton Mifflin

Cárdenas, J. A. S. (2011). El imaginario literario de Juan Luis Borges en las letras y música de Gustavo Cerati. *Neuma: Revista de Música y Docencia Musical*, 4(2), 151-161.

Diccionario Manual de la Lengua Española Vox. 2007 Larousse Editorial, S.L.

Diccionario Manual de la Lengua Española Vox. 2009) Larousse Editorial, S.L.

Frith, S. (1988). El arte frente a la tecnología: el extraño caso de la música popular. In *Papers: revista de sociología* (pp. 178-196).

Frith, S. (2001). Hacia una estética de la música popular. *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología. Madrid. Trotta.*

Frith, S., Straw, W., & Street, J. (2006). *La otra historia del rock: aspectos clave del desarrollo de la música popular: desde las nuevas tecnologías hasta la política y la globalización.* Ediciones Robinbook.

Gillett, C. (2008). *Historia del rock: el sonido de la ciudad.* Ediciones Robinbook.

Herzhaft, G. (2003). La gran enciclopedia del blues. American Bar Association.

Iglesias, B. M. (2011). Gustavo Cerati: El arte de vivir por encima del abismo.

Madoery, D. (2005). GUSTAVO SANTOLALLA. EL PRODUCTOR ARTÍSTICO EN EL CONTEXTO DEL ROCK LATINOAMERICANO. In Ponencia presentada en el VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. Buenos Aires.

Masmitjà, P. A., & Sabartés, F. S. (1994). La música y su evolución: historia de la música con propuestas didácticas y 49 audiciones (Vol. 125). Graó.

Nasif, C. (2011). Cansancio creativo, Gustavo Cerati. .

Nichols, Geoff (1997). The drum Book: The History of Rock Drum Kit. London: Balafon Books.

Oxford English Dictionary 3rd Ed. (2003)

Polimeni, C. (2002). *Bailando sobre los escombros: historia crítica del rock latinoamericano* (Vol. 3). Editorial Biblos.

Sánchez, J. (2011). Carátula CD-Fito y Fitipaldis.

Técnico Superior en Grabación y Producción Musical (2015) formato de especificaciones técnicas, UDLA

Unabridged 8th Edition 2005 William Collins Sons & Co. Ltd