



FACULTAD DE INGENIERÍA Y CIENCIAS AGROPECUARIAS

ESCUELA DE TECNOLOGÍAS

PRODUCCIÓN MUSICAL DEL TEMA

“A TU LADO”

DE LA BANDA SELAJAH REGGAE

Trabajo de Titulación presentado en conformidad a los requisitos establecidos

Para optar por el título de:

TÉCNICO SUPERIOR EN GRABACIÓN Y PRODUCCIÓN MUSICAL

Profesor Guía:

Andrés Estéfano Castillo Guevara

Autor:

Maurice Sebastián Egred Paredes

Año

2016

DECLARACIÓN DEL PROFESOR GUÍA

“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”.

.....

Andrés Estéfano Castillo Guevara

Ing. Sonido y Acústica

172197216-2

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

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

.....

Maurice Sebastián Egred Paredes

172690979-7

AGRADECIMIENTOS

A mi tío, ya que fue el mi mentor, mi mayor influencia y el encargado de introducirme en el mundo de la música, el cual pasaría a ser mi forma de vida.

A mi padre, porque por más duras que fueran las circunstancias estuvo ahí para apoyarme cuando lo necesité, brindándome su apoyo para no desfallecer en el camino, por su amor y su paciencia.

A mi madre, por su motivación inagotable, su ejemplo de vida, sus consejos, su amor y por ser muchas veces el hombro que necesite para apoyarme.

A mis profesores, por instruirme en cada una de las áreas, compartir su conocimiento y sabiduría en el transcurso de la carrera. Gracias a todos por su paciencia, sus consejos y su amistad.

A todos quienes me apoyaron y fueron partícipes para que este proyecto se hiciera realidad, gracias a todos.

DEDICATORIA

A una persona muy especial que a pesar de que ya no esté a mi lado fue mi más grande motivación para poder encontrarle un sentido a la vida, y poder continuar con este mi sueño en la música.

La persona que trajo a mi vida los momentos más felices así como los más tristes, la que me dio el regalo más grande del mundo para luego arrebatármelo.

Dedicada para ti, por cada vez que dijiste que no lo lograría, porque cada una de tus palabras mal intencionadas me dieron valor, me enseñaron a ser más fuerte y a crecer como persona creando perseverancia y dedicación al cumplir mis metas.

Hoy he logrado un objetivo más en mi vida gracias a todos aquellos que pensaron que no lo lograría, gracias a ustedes hoy estoy aquí, gracias.

RESUMEN

El proyecto final de tesis es la producción del tema “A tu lado” de la banda ecuatoriana “Selajah Reggae”.

El objetivo principal del proyecto, fue registrar el primer tema inédito de la banda, partiendo desde la investigación de las raíces musicales del género, para continuar con el proceso de preproducción, producción y postproducción del tema, que se detallarán a lo largo de este trabajo, pretendiendo obtener como resultado final un producto de calidad para su posterior comercialización.

La mayor parte del proceso de producción fue realizada en el estudio de La Vereda Producciones y otra parte en el estudio de la Universidad de las Américas.

El proyecto tuvo una duración de 3 meses el cual se basó en un cronograma de actividades dispuesto desde el inicio del proyecto.

En el proceso de grabación se tomó el tiempo necesario para probar distintos instrumentos, amplificadores y micrófonos todo con el objetivo de llegar a la sonoridad deseada, tomando en cuenta el tema de referencia.

“A tu lado” El primer *single* promocional de la banda, pretende trasportarnos con su letra y su dulce melodía a un paraíso junto a esa persona tan especial.

ABSTRACT

The Final Thesis Project is the production of the single "A tu lado" of the Ecuadorian reggae band "Selajah Reggae".

The main objective of the project was to record the first unreleased song of the band, starting from the research of musical roots of the genre, continuing with the process of preproduction, production and postproduction of the subject, trying to get as final result a product of high quality for later sale.

Most of the production process was done in the "La Vereda Producciones" Studio and the rest at the facilities of University of the Americas.

The project lasted three months and was based on a schedule of activities arranged from the beginning.

The recording process took the time to try different instruments, amplifiers and microphones, all with the goal of reaching desired sound, taking account the theme song of reference.

"A tu lado" ("By Your Side"), the first promotional single of the band, intends to transport us with its lyrics and sweet melody, to a paradise together with that special person.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	1
2. MARCO TEÓRICO.....	3
2.1. RESEÑA HISTÓRICA DEL REGGAE	3
2.1.1. RAÍCES MUSICALES.....	3
2.1.2. JAMAICA EN LA DÉCADA DE LOS 40.....	4
2.1.3. JAMAICA EN LA DÉCADA DE LOS 50.....	5
2.1.4. JAMAICA EN LA DÉCADA DE LOS 60.....	12
2.1.5. JAMAICA AL FINAL DE LA DÉCADA DE LOS 60	17
2.1.6. BOB MARLEY	18
2.1.7. SUB GÉNEROS	20
2.1.8. REGGAE ALREDEDOR DEL MUNDO.....	21
2.2. REFERENCIA MUSICAL	22
2.2.1. TEMA REFERENCIA: “No Woman no Cry” 4:06.....	23
3. DESARROLLO	25
3.1. PRE PRODUCCIÓN.....	25
3.1.1. HISTORIA DE LA BANDA SELAJAH REGGAE	25
3.1.2. COMPOSICIÓN.....	25
3.1.3. PRESUPUESTO.....	29
3.1.4. DISEÑO DEL ARTE	30
3.2. PRODUCCIÓN.....	33
3.2.1. ENSAYOS	33
3.3. GRABACIÓN DE BATERÍA Y BAJO	34
3.3.1. SELECCIÓN DEL INSTRUMENTO.....	34
3.3.2. SELECCIÓN DE MICRÓFONOS	36
3.3.3. PROCEDIMIENTO DE MICROFONÍA Y GRABACIÓN.....	38
3.3.4. COLOCACIÓN DE LOS MICRÓFONOS.....	38
3.3.5. INTERCOMUNICACIÓN	39
3.3.6. TOMA DE NIVELES DE GRABACIÓN.....	39
3.4. GRABACIÓN DE GUITARRAS	40
3.4.1. SELECCIÓN DE MICRÓFONOS	41

3.4.2. GRABACIÓN	42
3.5. GRABACIÓN DE TECLADOS	43
3.6. GRABACIÓN DE PERCUSIÓN MENOR	45
3.7. GRABACIÓN DE VOCES	46
4. POST PRODUCCIÓN	48
4.1. EDICIÓN	48
4.2. MEZCLA	49
4.2.1. Batería	51
4.2.2. Bajo	51
4.2.3. Guitarra	51
4.2.4. Teclados	52
4.2.5. Voz y coros	52
4.3. MASTERIZACIÓN	53
5. RECURSOS	54
5.1. TABLAS DE INSTRUMENTOS ANÁLOGOS	54
5.2. TABLA MICRÓFONOS	61
5.3. TABLAS PLUG-IN (MEZCLA)	67
5.4. RECURSOS D.A.W.	82
6. CONCLUSIONES	83
7. RECOMENDACIONES	84
8. GLOSARIO	85
9. REFERENCIAS	90

1. INTRODUCCIÓN

Este proyecto de titulación tiene como propósito poner en práctica las habilidades y conocimientos como técnico en producción musical para la producción del primer sencillo promocional de la banda “Selajah Reggae”.

El desarrollo del proyecto inicia con una investigación sobre el reggae, sus raíces musicales, influencias y evolución. Analizando la manera en la que los productores y los artistas de la época realizaban sus discos con muy pocos recursos, logrando llevar así la música de una pequeña isla del Caribe a un nivel extraordinario, aportando un mensaje de amor y conciencia que junto a su sonoridad característica ha quedado inmortalizada en la historia de la música.

Ahora 50 años después podemos ver su influencia expuesta en una derivación muy extensa de géneros.

La realización del proyecto se llevó a cabo en tres etapas: La etapa de pre producción, que parte de un análisis de la banda en relación al género, su objetivo, su propuesta musical y el concepto de la sonoridad deseada para el tema, tomando como referencia algunos grandes exponentes del reggae. Dentro del proceso se definió el concepto musical y la sonoridad para la canción; Además de la realizar un presupuesto y un cronograma de actividades para coordinar los ensayos y el tiempo en el estudio. También incluyó la selección de músicos y el diseño de la portada del CD.

En la etapa de producción se detalla la selección de instrumentos y las técnicas de microfonía utilizadas en la grabación.

En la etapa de post producción se describe el proceso de edición de cada pista, como también se muestra en detalle el desarrollo de la mezcla y la masterización finalizando así la producción del sencillo.

OBJETIVO GENERAL

- Producir el tema “A tu lado” de la banda Selajah Reggae, investigando previamente este género musical, sus raíces y evolución, cumpliendo todas las etapas del proceso de producción, con la finalidad de tener un material comercial que contenga una sonoridad actual apegada al género.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Utilizar la referencia sonora de una canción en el género reggae analizando las características sonoras que componen su estructura, para definir la instrumentación del tema a tu lado.
- Seleccionar los músicos, tomando en cuenta sus técnicas de interpretación aplicadas al género, para la grabación de los distintos instrumentos.
- Organizar las actividades y recursos necesarios mediante el diseño de un cronograma y presupuesto previo, para administrar de manera eficaz el tiempo dentro del estudio de grabación, y los recursos económicos del proyecto.
- Desarrollar el concepto sonoro de la canción, mediante los procesos de grabación y post producción, con la finalidad de obtener una sonoridad propia y que refleje el objetivo del tema.
- Diseñar el arte del producto discográfico, utilizando ilustraciones que vayan de acuerdo con el concepto del sencillo y transmitan las emociones que este pretende.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. RESEÑA HISTÓRICA DEL REGGAE

Nos transportamos a los guetos de Kingston Jamaica, donde existía un pueblo de africanos descendientes de esclavos, los mismos que llegaron desde el África para trabajar en plantaciones de azúcar. Un pueblo, donde sus antepasados eran reyes y reinas, quienes fueron cruelmente transportados en barcos hacia Jamaica, donde una vez allí se les arrebataron sus nombres, su idioma, su cultura, su dios y religión; lo único que conservaban eran sus más íntimas tradiciones, como sus cánticos, leyendas, danzas y su popular música de tambores. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

Muchas veces los bailes de los esclavos se convertían en un gran terror para los amos, los mismos que siempre constituyeron una mínima parte de la población de Jamaica; durante las festividades los dueños de las plantaciones permanecían temerosos, por lo que se resguardaban de la mejor manera posible, ya que temían que estas celebraciones terminen en rebeliones o conflictos de carácter mayor y por tal motivo solían prohibir instrumentos de percusión dentro de las mismas. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

2.1.1. RAÍCES MUSICALES

Entre las tradiciones neo africanas se encuentran el denominado Obeah y la Pocomania, un culto afro protestante que incita a la exaltación espiritual a través de la música y la danza, haciendo que este baile constituya un ritual de autoestima que celebra la identidad propia del pueblo purgando el maleficio sufrido por estas personas. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

La música jamaicana siempre ha sido la música del pueblo, la letra de sus canciones está profundamente enraizada en el tejido social, por lo general expresando las tristezas y alegrías de la vida cotidiana. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

Si hablamos de las raíces de la música jamaicana podríamos mencionar el Mento como ritmo autóctono de la isla, aunque muchas veces se lo confunde con el Calipso el cuál es un género tradicional de Trinidad y Tobago. El Mento es un sonido jamaicano que fusiona las tradiciones de los esclavos africanos con géneros europeos introducidos en Jamaica por los británicos tales como la cuadrilla, entre otros. En el Mento se utilizan instrumentos acústicos europeos y africanos por ejemplo: el banjo, la guitarra, tambores de todo tipo, la marimba y las maracas. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

Hablar de la cultura jamaicana es hablar de una cultura sónica; Mientras el hombre blanco está acostumbrado a mover su cabeza en el baile, el africano danza desde sus entrañas, moviendo sus caderas, sus extremidades, su cabeza y su cuerpo por completo. En los barrios humildes era lo más normal que la gente se reuniera en las calles a socializar y eran infaltables la música y el baile. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

2.1.2. JAMAICA EN LA DÉCADA DE LOS 40

En Jamaica existían dos radios encargadas de transmitir toda la música estadounidense y europea permitida en aquellas épocas, la difusora del grupo británico Redifusion y la Jamaica Broadcasting Corporation (J.B.C.) que posteriormente pasaría a ser una radio pública; Es así, que desde la década anterior la música que mayormente era difundida por estos medios era el *swing*, el *jazz*, el *boogie woogie* y hasta el *country* tejano, muestra de que los ritmos locales aún no habían despuntado ni alcanzado ese nivel. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

La década de los 40 dejaría una gran marca en la historia musical: la segunda guerra mundial trajo como consecuencia un decaimiento en todos los sectores comerciales a nivel global y la música no fue la excepción. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

2.1.2.1. Sound Systems

Surgen en Kingston como discotecas ambulantes, reproducían la música estadounidense más popular a través de la radio, los dueños de estos establecimientos solían sacar los altavoces a las afueras del local, mientras un Dj se encargaba de pinchar los pocos discos que se lograban conseguir en la época, con el fin de que las personas pudieran bailar y socializar entre ellos mientras consumían los alimentos y bebidas del negocio. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

Al pasar el tiempo queda establecido dentro de la comunidad y pasa a ser el corazón de la música jamaicana, las personas acudían a bailar sin importar el día ni la hora, fue tanta la acogida, que paso a convertirse en la mayor industria económica de Kingston. Es así como los *sound systems* de pronto retoman esa larga herencia de música, baile y regocijo espiritual; pasando de ser tranquilos sitios de comida y música a transformarse en sistemas de altavoces callejeros suficientemente grandes como para que su sonido se escuche en todo el vecindario. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

2.1.3. JAMAICA EN LA DÉCADA DE LOS 50

Entre los *sound systems* más famosos de la época se destacan tres, los cuales en forma colectiva e individual fueron los principales artífices que sirvieron de escalón a la historia musical jamaicana. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

Clement Coxsoné Dodd, un joven talentoso amante de la música, desde muy niño solía llevar sus discos de jazz a la licorería de su madre y reproducirlos desde un fonógrafo para el deleite de la clientela. Es ahí donde los dueños de algunos *sound systems* que confiaban en su gusto musical deciden pedirle que traiga discos para poder reproducirlos en sus locales. Obviamente no tardó mucho en darse cuenta del negocio que tenía enfrente y decide montar a inicios de los 50 su propio *sound system*, “*Sir Coxsoné’s Down Beat*”, con el fin de tener mayores ingresos en su local de bebidas y poder compartir con las personas su gusto musical. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

Su competencia y mayor adversario fue el *sound system* “*The Trojan*” de Duke Reid, un adinerado ex policía muy temido por los otros *sound systems* y por gran parte del público. Reid solía llevar su revólver en la mano y no le importaba soltar unos cuantos tiros al aire para hacer notar su presencia. Se acompañaba siempre de un grupo de ex delincuentes que conoció durante su carrera de policía, a quienes pagaba para destruir otros locales y hacer que la gente salga de ellos para que vayan al suyo. Tras varios ataques por parte de Duke Reid hacia “*Down Beat*”, Coxson acude a un joven para que lo ayude con la seguridad y algunas otras labores del oficio. Este joven era Prince Buster, un ex boxeador aficionado a quien conoció un día cuando este perseguía por la calle con un cuchillo en mano a uno de los hombres con peor reputación de Reid. Buster se convierte en el brazo derecho de Coxson y este sería el punto clave que llevo a “*Down Beat*” a la cumbre. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

Las batallas entre los *sound systems* denominadas “*sound clash*” se volvían cada vez más populares, reproducían temas alternándose uno a uno y ganaba el que tenía el mayor y más ruidoso público. Día a día, estas batallas tomaban mayor seriedad y defender un *sound system* se tornó en una cuestión de honor. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

Los dueños de los *sound systems* hacían hasta lo imposible por conseguir discos que no tuviera la competencia; Solían recorrer los locales escuchando la música que pichaban ya que muchos de los discos no tenían etiqueta y era muy difícil reconocer su intérprete y origen. Es así como, desarrollaron un gran oído para poder identificar los temas y los artistas más sonados de la época. Prince Buster tenía una gran habilidad para reconocer la procedencia de un tema. Estudió a los artistas de *rythm & blues* y a varios compositores, le bastaba con escuchar una sola vez el tema para que identificara quién lo había producido y a qué sello le pertenecía. Fue esto lo que llevo al ex boxeador a montarse su propio *sound system*. Su simpatía, entusiasmo y la reputación que se había ganado el tiempo que trabajo en Down Beat lo llevaron a popularizar su *sound system* “*Voice of the People*”, un sistema de proporciones

monumentales que consiguió levantar gracias a la ayuda de su madre y varios préstamos bancarios. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

Es así como se establecen estos tres *sound systems*, cada uno al mando de grandes conocedores de música que imponían su propio estilo al momento de conseguir y reproducir los discos. A finales de los 50, cada dueño comenzó a producir sus propios discos solo para promocionar su *sound system* y sin la mínima intención de comercializarlos. Contrataban músicos de *jazz* que tocaban en los hoteles de Kingston, para tocar versiones jamaicanas del *rythm & blues* estadounidense. Realizaban una sola copia de la grabación y la pinchaban en sus propios *sound systems*, obteniendo así la tan apreciada exclusiva. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

En el plazo de 10 años, el *sound system* se había convertido en un fenómeno social y sus dueños o "*sound man*" eran las personas más populares e importantes de cada barrio. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

2.1.3.1. Industria musical jamaicana

Duke Reid comienza a producir sus propios temas en los estudios "*Khoury Federal Record Manufacturing*". Duke solía comportarse de la misma manera que en los *sound systems*, amenazaba o agredía a los dueños del estudio y a los músicos para que tocaran exactamente como él quería. Reid reunió a los músicos de las grandes bandas de jazz jamaicano y le puso el nombre de "Duke Reid Group", grabando con ellos una serie de instrumentales de *R&B* salvaje. Buster y Coxson no se quedaron atrás, en un principio los tres grandes producían discos exclusivamente para sus *sound systems*. Aquel era un ambiente tan replegado sobre sí mismo, que a nadie se le ocurrió que aquellas grabaciones pudieran interesarle a alguien más que a los dueños de otros sistemas. Existía el comercio de discos, pero en su mayor parte las personas que los adquirían provenían de los barrios más ricos de la isla que nada tenían que ver con las personas y la música del gueto. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

En Jamaica existían ya disqueras de dos productores musicales que no eran propietarios ni tenían nada que ver con ningún *sound system*; Sin embargo ambos mostraban un gran interés por la música jamaicana. Uno de ellos, Chris Blackwell procedía de una familia que había hecho dinero en las plantaciones de azúcar y era dueño de un sello discográfico que en 1958 produjo temas de Laurel Aitken; Por otro lado, estaba el sirio Edward Seaga, un antropólogo educado en Harvard con aspiraciones políticas, dueño del sello discográfico W.I.R.L. (*West Indies Records Limited*) que grabó a Owen Gray, Joey Higgs y Manny Wilson. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

Para estos dos productores, ambos con sus respectivas motivaciones, era casi imposible interesarse en la música del gueto sin la convicción y seguridad de que esta traería alguna retribución económica. Edward Seaga logra convencer a Coxsone de hacer copias de un disco que había grabado en 1959, aún incrédulo Coxsone acepta realizar 200 unidades y sorprendentemente estas se vendieron en cuestión de días, lo que fue toda una proeza para aquella época. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

En cuanto a su comercialización, los discos se vendían de tienda en tienda y tocando en las puertas de las casas. El vendedor solía exaltar los méritos de los músicos y el productor al momento de publicitar el disco, diciendo que contenía los últimos éxitos escuchados en los *sound systems*. Esta forma de distribución se impuso enseguida como la manera informal de vender discos en Jamaica y sobrevivió durante mucho tiempo, incluso cuando ya existían locales dedicados a la venta de los mismos. La otra opción que tenían los comerciantes, era vender los discos en las salas de baile ofreciendo cantidades limitadas del tema más sonado del momento. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

Las clases sociales jamaicanas a finales de los 50 vivían una época de relativa prosperidad que había permitido a un considerable número de hogares adquirir electrodomésticos importados. El centro de gravedad sobre el que giraba cualquier familia era el tocadiscos, se vendían en grandes cantidades y las personas podían no tener horno, pero sí tenían una radio o una gramola para reproducir sus discos, esto sin duda sería una magnífica oportunidad comercial

para todas las personas involucradas en el mundo de la industria musical en Jamaica. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

En 1959, Clement Coxsone crea los sellos "All Stars" y "World Disc" y comienza a realizar largas sesiones de grabación, con el fin de cubrir la demanda de música en la isla. De la misma manera, lo hicieron Prince Buster quien funda en 1960 su sello "Voice of the People", al igual que Duke Reid con su sello "Treasure Isle" el mismo que cerraría meses después sin un motivo conocido; mientras tanto en Kingston comenzaban a surgir pequeños sellos por toda la ciudad. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

Uno de los personajes más discutidos en la etapa inicial de la industria jamaicana, es Ken Khouri, propietario de una empresa que se dedicaba en mayor parte al proceso de producción musical, a excepción de la masterización, que la contrataba con terceras personas. Khouri era famoso porque solía financiar los gastos iniciales para la producción de los discos a cambio de una retribución al momento de su comercialización. En el caso de que la banda no pudiera cubrir el costo, él se quedaba con las copias de los discos, hasta que la banda pudiera pagar sus horas dentro del estudio. El secreto de Khouri estaba en la masterización de los temas, lo cual hacía en un estudio de grabación en Miami, Florida, quienes decidían trabajar con Khouri corrían muchas veces con el riesgo de que sus discos no regresen, ya que muchos se perdían en algún lugar entre él y el puerto de Kingston donde debían ser recibidos. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

En el año 1959 nace Caribbean Records, propiedad de la familia Tawari, quienes también eran dueños del teatro Regal en Jamaica, donde todo el tiempo existían presentaciones artísticas musicales y por tanto conocían de cerca los orígenes de la música. La familia Tawari no tenía estudio de grabación, pero ofrecían el servicio especializado de masterización y prensado de discos. Repentinamente, esto reduce el precio de la venta de discos en un 75% y de pronto todos los dueños de los sound systems, estaban haciendo cola afuera de Caribbean Records con la esperanza de ganar dinero con su último éxito. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

De esa manera, es como se pone en marcha el negocio musical jamaicano y por primera vez desde que llegaron en barcos como esclavos, el pueblo de este país estaba aportando al desarrollo. Para completar el cuadro solo hacía falta una música verdaderamente suya, algo con lo que el pueblo se identificase, una expresión auténtica de los barrios del gueto jamaicano. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

La industria musical jamaicana era prácticamente una gran familia, ya que existía un grupo muy pequeño en toda la isla que concentraba a los principales músicos sesionistas y productores de la época.

Entre los músicos principales de la época tenemos a:

- Ernie Ranglin, Jerome Hines (guitarra)
- Theophilus Beckford (piano)
- Val Bennett, Roland Alphonso, Don Drummond, Stanley “Ribs” Notice, Rico Rodríguez, Oswald Brooks (vientos)
- Cluett Johnson (bajo)
- Arkland “Drumbago” Parks (batería)

En función del productor de la sesión los nombres que usaban eran: el Duke Reid Group, los Blues Blasters Coxson o los All Stars de Prince Buster. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

2.1.3.2. Cultura Rastafari

La Cultura Rastafari podría considerarse una religión o un movimiento espiritual, el cual surge en los guetos de Kingston. Sus principios se basan en muchos de los valores bíblicos, sus seguidores consideran que Haile Selassie es la tercera reencarnación de Jah abreviación Yahveh y Jesús. Si queremos ubicar el origen de este movimiento en la historia, lo situaríamos en el 2 de noviembre de 1930, día de la coronación de Lij Makonnen “Ras Tafari” como emperador Haile Selassie I de Etiopía, anotando que Ras y Tafari, eran títulos en amárico que significaban Ras (príncipe o noble) y Tafari (creador). (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

La razón por la que esta coronación tuvo gran impacto en el pueblo de Jamaica e hizo que el nuevo emperador Salassie de Etiopía sea visto como un mesías, tuvo sin embargo otros componentes basados en las creencias de un paralelismo bíblico. El primero, el hecho de que Marcus Garvey, un periodista local había predicho de alguna manera ese hecho, mencionando que de África llegaría un rey a liberarlos. El segundo fue que la gente del pueblo sentía que vivía en Babylon (una nueva Babilonia bíblica), un sistema de creencias y valores diferentes a los de Jah Rastafari. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

A Garvey, transformado en predicador y considerado desde entonces como un nuevo Juan El Bautista, le siguieron otros llamados “apóstoles”, que reforzaron sus ideas y valores de paz, respeto y amor al prójimo. Sus nombres: Leonard P. Howell, Archibald Dunkley y Joseph Hibbert. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

En 1934 Howell fue llevado a un psiquiatra y detenido en un centro de sanación mental en razón de que muchos no estaban de acuerdo con sus conceptos ideológicos. En 1940 es liberado y en nombre de la sociedad de salvación etíope compra una plantación abandonada y funda un estado rasta independiente al cual le darían el nombre de *Pinacle*, el lugar atrajo más de 1700 rastas que llegaban de todas partes de la isla, quienes soportaron allí 14 años plenos de saqueos, persecuciones y asesinatos. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

Como parte de la vida de un rasta, la marihuana o cáñamo ha asumido dimensiones místicas, el consumo de la planta en cigarrillos del tamaño de conos de helado, se considera fundamental en la vida de un rasta, ya que es una herramienta inestimable para la meditación. Los rastas suelen justificar esta práctica con algunos pasajes bíblicos que mencionan el uso de una denominada hierba sagrada. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

A principios de la década de los 50 los seguidores de esta fe comenzaron a tejerse el pelo para generar pánico entre sus adversarios mientras honraban con esta característica a los guerreros de la tribu Mau Mau, llamados por ellos

el ejército de la tierra y libertad de Jomo Kenyatta y defensores de la negritud. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

Desde aquellos años, este movimiento ha logrado cada vez más seguidores, alcanzando en ese momento a abarcar un 40% de la población jamaicana e influyendo en personas de muchos otros países y culturas. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

2.1.4. JAMAICA EN LA DÉCADA DE LOS 60

2.1.4.1. Ska

En aquella época, los instrumentistas, cantantes y empresarios musicales no tenían en mente otra cosa que continuar interpretando versiones del tradicional *R&B* estadounidense, o en algunos lugares de la alta sociedad, el clásico *jazz*. Trataban de imitar todas sus variaciones tocando muy parecido, pero nunca les salió igual y lo hicieron a su estilo, una versión jamaicana del *R&B* estadounidense. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

Prince Buster en su afán de siempre implementar elementos culturales en su música, decide probar algo nunca antes visto. A él siempre le llamaron la atención los tambores y las marchas, sin duda el sonido de la percusión era algo que ya venía buscando, de esta manera logra contactar al percusionista rasta Count Ossie, quien con su grupo era muy respetado en la comunidad del gueto. Este músico solía tocar la percusión con su banda mucho antes de los *sound systems*, cuando las "*Big bands*" animaban en las calles y ellos solían ser los músicos que abrían sus presentaciones. Los rastas eran el vínculo más fuerte que quedaba entre los jamaicanos negros con sus raíces africanas, mientras mucha gente los miraba mal por su forma de vestir o hablar. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

En 1959 Prince Buster produce "*Oh Carolina*", el mismo que sería el primer tema que daría un toque completamente distinto a la música jamaicana. Grabar esta canción sería toda una odisea, ya que muchos de los músicos de Buster se mostraron incómodos tras la decisión de incorporar rastas a sus sesiones; incluso Ernie Ranglin (guitarrista), ni siquiera quería que su nombre

apareciera en algunas canciones en las que se cambiaba el acento en el ritmo. Por todo esto, muchas personas no creían que la idea de mezclar a los rastas con los Folkes Brothers fuera a funcionar; Sin embargo, este tema demostró ser una producción exitosa que realmente exigió muchas agallas. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

Aquella fue en una sesión de grabación donde por primera vez se escucharía el nombre de Ska. En Jamaica, cuando se habla del Ska, existen muchas personas quienes dicen haber inventado o ser partícipes de su creación, y es que mucho se ha dicho del origen de su nombre, pero el más común y aceptado por muchos de los productores de la época es aquel en que le acreditan a Prince Buster cuando este mencionaba al guitarrista de su banda que tocara en el *afterbeat* rasgueando de esta manera “1...ska, 2...ska, 3...ska, 4...”. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

2.1.4.2. Independencia de Jamaica

Jamaica se independiza de Inglaterra luego de casi 3 siglos de dominio, el 6 de agosto de 1962, fundando así sus propios partidos y sistema político. Surge de pronto un gran festejo, las calles se inundan de gente dispuesta a gritar, bailar y festejar el fin de una era de esclavitud. Se escuchaba entonces en todos los *sound systems* de Kingston una serie de temas musicales con un ritmo acelerado, instrumentos sonando a contra tiempo, un contrabajo que recorre sin rumbo; Mientras, una sección de vientos armonizaba las diferentes secciones algo nunca antes escuchado, lo cual quedaría registrado en la historia de la isla como algo auténticamente jamaicano, el Ska. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

Así es como nace la revolución cultural llamada Ska, que después dio a luz al *rocksteady* y al *reggae* partiendo desde la mezcla del *R&B* estadounidense con el *Mento* y el clásico jamaicano *afterbeat*. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

2.1.4.3. Primeros artistas de Ska en la década de los 60

Destacan como los más importantes:

- Derrick Morgan
- Jimmy Cliff
- Bunny Lee
- Toots and the Maytals
- Los Skatalities
- The Ethiopians

Su expresión musical, la prosperidad fue en aumento y la gente quería adquirir esos discos tan escuchados dentro en los *sound systems*. La industria crecía de una manera nunca antes vista Coxson se da cuenta que no necesitaba más de su *sound system* para ganar dinero, vende todo su negocio y monta junto a sus socios “Studio One”, una instalación permanente donde los músicos grababan a diario, esto abriría las puertas a una ola de producciones que se realizarían en los siguientes tres años. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

En la época de los 60 muchos jamaquinos emigraron al Reino Unido, llevando consigo esta cultura del *sound system*, que quedó instalada en las islas británicas, dándole a su país un impulso que comenzaría a desplegar la influencia jamaquina dentro del mismo. El desembarco del Ska en Londres fue más producto de la necesidad que de una elección. El interés por el Ska, el *boogie* jamaquino y la dinámica de sus músicos comenzó a recorrer de boca en boca dentro de la ciudad, generando esto una fraternidad en el mercado musical entre Jamaica y Londres. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

En 1964 el Ska se despliega a lo grande, con todo el interés y el volumen de ventas existentes, la situación tenía que estallar, un ejemplo de esto tuvo lugar en mayo del mismo año cuando la jamaquina Millie Small lanzó una versión Ska del exultante tema de *R&B* “My Boy Lollipop”, producida por Chris Blackwell. Ese disco vendió más de 6 millones de copias en todo el mundo alcanzando el número dos en las listas británicas. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

2.1.4.4. *Rude boys*

A pesar de que en 1962, Jamaica se había independizado del Reino Unido, la bonanza y las oportunidades no les llegaron a todos. Muchos jóvenes que se quedaron rezagados de todo esto, se sentían excluidos y estaban empobrecidos. Este fue el caldo de cultivo que generó la aparición los denominados “*rude boys*”, grupos de muchachos que buscaron diferenciarse para adquirir su propia identidad. Usaban pantalones de pierna recortada y se comportaban de manera que hacían honor a su nombre. Es así, que los sentimientos de estos jóvenes, también conocidos como “*rudies*”, incidieron directamente en la música Ska, imprimiéndole más fuerza al darle más tensión al bajo y dejando atrás el estilo suave y relajado del Ska de los años anteriores. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

2.1.4.5. *Rocksteady*

Si bien, a principios de la década el Ska había llegado a su mejor época, unos pocos años después, recibió constantes críticas y quejas del público mayor, por lo general pasado de peso, en el sentido de que cada vez su ritmo se hacía más frenético y difícil de seguir en el baile. Este público también exteriorizaba su nostalgia por la música más suave y lenta como los blues de Johnny Ace y Shirley & Lee. Fue entonces que para mantener el interés de aquella gente, los pincha discos de la época crearon un segmento de música más pausada en el que hacían sonar discos de *R&B* y Ska lento al que llamaron “*Midnight hour*”. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

El nombre de *rocksteady* nace mucho antes de que surgiera el género como tal. El término provenía del bailarín jamaicano Busby, un hombre adulto experto en el ámbito del baile dentro de la isla que tenía mucha fama y personas que lo seguían siempre que él se dirigía a los *sound system*, solo para verlo bailar; él solía definir las canciones con un ritmo lento como *rocksteady*. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

En 1964, llegaba mucha música *soul* estadounidense a la isla, ya que esta comenzó a tener buena acogida para muchos comerciantes en aquella época.

Esta nueva música *soul* como los discos de Motown, tuvo un impacto increíble en la isla, no solo porque muchas personas deseaban adquirir esos discos, sino también porque muchos artistas tomaron en cuenta a Jamaica para sus giras. Parecía inevitable que los artistas jamaquinos comenzaran a realizar versiones usando ese estilo, Derrick Morgan, Bob Marley & The Wailers sonaban como Curtis Mayfield mientras que otros parecían imitar el estilo de Otis Redding. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

Los vientos solían utilizarse para crear una introducción potente para luego pasar a un segundo plano y poco a poco desaparecer entre la canción. Estos instrumentos que en el Ska asumirían un primer plano pasarían a simplemente dar énfasis en ciertos arreglos dentro de las canciones. En 1965, se comienza a producir entonces dentro de los estudios este nuevo estilo, mucho más lento y melodioso, de manera que incluso sus letras toman un giro inesperado. Ahora contaban historias de amor y una prueba de esto se puede apreciar en temas como "*Come on little girl*" de los Melodians o "*My best girl*" de los Paragons, los cuales son considerados como los primeros temas *rocksteady* de la isla. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

Aunque el *rocksteady* clásico seguía siendo un ritmo de 4 tiempos por compás con el acento en el tercer beat, la forma en que se expresaba este concepto había variado mucho. El latido de este nuevo ritmo era un tempo lento, dictado por el bombo que solo marcaba el tercer tiempo; A diferencia del Ska, donde el bombo asentaba en el segundo y cuarto tiempo; A este ritmo en la batería lo nombrarían como "*one drop*". Por otro lado, la electrificación de otros instrumentos como el bajo, sin duda fueron los que ayudaron a posicionar al *rocksteady* como el nuevo género musical. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

Como los vientos se consideraban parte fundamental del Ska y casualmente de la nueva música *soul*, los precios que cobraban estos instrumentistas eran elevados e incluso los músicos menos destacados cobraban valores exagerados. La solución más obvia era en lugar de construir la canción en torno a los vientos, la opción fue dejarlos para el final o incluso sustituir los vientos de las canciones. De repente, comienzan a encargarse de la melodía

órganos eléctricos y guitarras armónicas y la industria tuvo que adaptarse a estos nuevos cambios. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

Mientras Duke Reid se mostraba reacio a seguir el curso del *rocksteady*, Coxsone se entusiasma con la idea de una música más percutiva, un estilo mucho más modal y menos dependiente de la progresión de acordes. Con frecuencia se dice que la influencia jazzística de Coxsone siempre estuvo presente; Mientras que, el *soul* de la época encajó perfectamente en las producciones de Reid. De la misma forma muchos dicen que la música de Coxsone era más para bailar, que para escuchar. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

En "Studio One" las cosas daban un giro inesperado, Lee Perry graba "*People Funny Boy*" en 1968. Este tema muestra el primer cambio del *rocksteady* hacia el *reggae*, continúa el acento en el tercer tiempo, el ritmo se vuelve acelerado nuevamente, el bajo se encuentra en primer plano y siguiendo un ritmo marcado y las guitarras pasan a encargarse del ritmo dejando a un lado la melodía; Mientras que, la percusión deja muchos espacios en los cuales se puede apreciar formas rítmicas percutivas como el *Mento* o el estilo *burru* y el *kumina*. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

2.1.5. JAMAICA AL FINAL DE LA DÉCADA DE LOS 60

2.1.5.1. Reggae

Luego de la producción de Lee Perry en el año 1968, el *rocksteady* comienza a desaparecer; Mientras que, el ritmo acelerado regresa a los estudios en Jamaica, el incremento de percusión menor y ritmos africanos combinados con las letras rastas y su influencia eran la nueva tendencia. Es así, como surge este nuevo género llamado *reggae*, su sonoridad se define como una mezcla de *Mento* y *afterbeat*. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

Para la década de los 70, en Jamaica existían varios sellos independientes, claro está que los de mejor reputación sin duda eran el de Duke Reid y el de Coxsone, pero al cobrar un precio más accesible en estos sellos independientes se realizaban grabaciones continuamente. Se puede mencionar

grandes éxitos de artistas como Joe Gibbs, Peter Tosh, Pat Kelly y los Mellotones los cuales produjeron varios temas que marcarían la diferencia y el origen de este nuevo estilo musical. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

Tras su éxito, Lee Perry decide montarse su propio sello “*Upsetter*” y para aquella época muchos jamaquinos que vivían en las zonas rurales comienzan a viajar a la capital en busca de mejores posibilidades. Lee Perry buscaba darle una nueva sonoridad a sus producciones, ya que la mayor parte de reggae era de Kingston y todo sonaba muy parecido. Perry añade a sus producciones una nueva generación de músicos provenientes del campo, esto sin duda aportó una sonoridad mucho más orgánica a sus producciones, logrando así el interés por el género de una gran diversidad de público. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

El *reggae* se define como un estilo musical cuyas canciones se caracterizan por el ritmo alegre, repetitivo y marcado, las melodías suaves y las letras comprometidas en favor de la paz y el amor.

2.1.5.2. Primeros intérpretes de *reggae*

Se puede nombrar como tales a: Derrick Morgan, Jimmy Cliff, Prince Buster, Los Ethiopians y Joe Gibbs.

2.1.6. BOB MARLEY

Robert Nesta Marley Booker nació el 6 de febrero de 1945 en Nine Mile una pequeña localidad al norte de la isla de Jamaica, provenía de una familia humilde de cinco miembros. Durante su infancia Bob tuvo que soportar burlas y desprecios por parte de negros jamaquinos por su condición de mulato. Su vida era tranquila hasta que buscando prosperidad, él y su familia se mudan a Kingston. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

Bob comenzó a interesarse por la música, llegando a componer y tocar algunas canciones. Muy influenciado por la música de Raymond Charles, Curtis Mayfield, Brook Benton o Fats Domino y de grupos muy populares en Jamaica. En 1962 Bob Marley participó en una audición para Leslie Kong, que

impresionado le invitó a grabar algunas canciones que lo llevarían a conocer a otros músicos ya famosos en la escena como Bunny Lee y Peter Tosh, quienes al pasar el tiempo formarían los Wailing Wailers, una de las bandas más reconocidas en la historia de la música jamaicana. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

Los álbumes publicados por Bob Marley fueron:

- The Wailing Wailers; The Wailers Band; 1965; Studio One
- Soul Rebels; The Wailers Band; 1970; Upsetter/Trojan
- Soul Revolution; The Wailers Band; 1971; Upsetter/Trojan
- Soul Revolution Part II; The Wailers Band; 1971; Upsetter/Trojan
- Best of the Wailers; The Wailers Band; 1972; Beverley's
- African Herbsman; The Wailers Band; 1973; Upsetter/Trojan
- Catch a Fire; The Wailers Band; 1973; Island/Tuff Gong
- Burnin'; The Wailers Band; 1973; Island/Tuff Gong
- Rasta Revolution; Bob Marley & The Wailers; 1974; Upsetter/Trojan
- Natty Dread; Bob Marley & The Wailers; 1974; Island/Tuff Gong
- Live!; Bob Marley & The Wailers; 1975; Island/Tuff Gong
- Rastaman Vibration; Bob Marley & The Wailers; 1976; Island/Tuff Gong
- Exodus; Bob Marley & The Wailers; 1977; Island/Tuff Gong
- Kaya; Bob Marley & The Wailers; 1978; Island/Tuff Gong
- Survival; Bob Marley & The Wailers; 1979; Island/Tuff Gong
- Uprising; Bob Marley & The Wailers; 1980; Island/Tuff Gong
- Confrontation (álbum póstumo); Bob Marley & The Wailers; 1983; Island/Tuff Gong
- Legend; Bob Marley & The Wailers; 1984; Island/Tuff Gong

Bob Marley que se convirtió con el tiempo en un pacifista apolítico en Jamaica, un músico ya consagrado y un auténtico propulsor de la fe rastafari, decidió participar en un concierto gratuito en el Parque de los Héroes Nacionales de Kingston el 5 de diciembre de 1976, para promover la paz y la reconciliación nacional y así ayudar a frenar la violencia dentro de la isla. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

En julio de 1977 se descubrió que se le había formado un melanoma cancerígeno en el dedo pulgar de su pie derecho. A pesar de su enfermedad, Bob quiso seguir adelante con las actuaciones programadas sin realizarse ningún tratamiento. Así siguió por algunos años, hasta que en 1981, después de ocho meses de estar en Alemania luchando sin éxito contra el cáncer, Bob Marley tomó un avión de regreso a Jamaica. Durante el vuelo, sus funciones vitales comenzaron a fallar y el avión tuvo que aterrizar en Miami, donde fue trasladado de urgencia al hospital, pues necesitaba atención médica inmediata. La expansión del cáncer que comenzara como un melanoma en su piel y la metástasis producida en sus pulmones y cerebro fueron la causa de su temprana muerte. Murió la mañana del 11 de mayo de 1981, a la edad de 36 años. Las últimas palabras fueron dirigidas hacia su hijo Ziggy Marley y estas fueron: "El dinero no puede comprar la felicidad". (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

2.1.7. SUB GÉNEROS

2.1.7.1. *Roots reggae*

Fue tan rápida la acogida de *reggae* por los músicos de la nueva generación, que en el transcurso de un año, cada sello sacaba un nuevo disco el cual era una variación del *reggae* original y tenía una sonoridad muy distinta al mismo. Entre algunos de los subgéneros que se conocen están el *roots reggae*, el cual se define como música espiritual y sus letras se dedican predominantemente a enaltecer a Jah. Gran parte del *roots reggae* se les atribuye a Bob Marley y a Peter Tosh. Se puede apreciar una influencia de este subgénero también en bandas como las de Burning Spear, Gregory Isaacs, Freddie McGregor y Johnny Clarke. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

2.1.7.2. *Dub*

Gracias a que mucha de la materia prima del *dub* ha sido el *reggae*, algunos estudiosos lo encasillan como un subgénero de este último; Sin embargo, su desarrollo demuestra que siempre fue mucho más que eso. Siendo un género nacido en estudios de música, ha aprovechado grandemente los extensos

recursos que allí se manejan para crear fuertes sensaciones en las personas que lo escuchan o lo bailan. Fue creado básicamente como una remezcla de temas grabados previamente en la que se resta presencia a las voces mientras se realza la batería y el bajo. La inclusión de efectos electrónicos como reverberación, ecos, retardos, repeticiones e incluso sonidos como los de la melódica, le dan el toque adicional a este subgénero que nació de la mano de productores musicales como King Tubby y Lee Perry, teniendo gran acogida también a través de las creaciones de Augustus Pablo y Mikey Dread, entre otros. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

2.1.8. REGGAE ALREDEDOR DEL MUNDO

En 1972, se estrena la película "*The Harder They Come*", en la que actuaba Jimmy Cliff. Este filme que generó un gran interés por el *reggae* en Estados Unidos y la versión de Eric Clapton del tema de Bob Marley "*I Shot the Sheriff*" producida en 1974 fueron el impulso que llevarían al *reggae* a los oídos de más del 60% de la población europea. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

A raíz de su popularización, el *reggae* sin duda ayudó a la creación de muchos nuevos estilos musicales. Hoy en día, podemos ver su influencia en una derivación musical muy extensa de géneros, como el *rap*, el *hip hop*, *dancehall*, *reggaetón* y otros. (Bradley, 2014) (O'Brien y Chen, 2012)

2.2. REFERENCIA MUSICAL

En el reggae se busca otra sensación diferente a la excitación o al movimiento constante. Esta idea se logra cambiando la acentuación del ritmo.

Así nació el *one drop*, como una idea de lograr un ritmo no tan sostenido y definido sino que transmitiera una sensación más pausada o relajada.

Para la producción del sencillo “A tu lado” se tomó como referencia a la banda icono del *reggae* jamaicano Bob Marley & The Wailers conformada por los músicos:

- Bob Marley (cantante, guitarra rítmica)
- Aston Barrett (bajo)
- Carlton Barrett (tambores, percusión)
- Bernard Harvey (piano, órgano)
- Al Anderson (guitarra)
- The I-Threes (Rita Marley, Judy Mowatt, Marcia Griffiths) (coros)

Se ha tomado también como referencia principal el disco “*Legend*” publicado en el año 2000, el cual es una re-masterización de los temas más exitosos de la banda. Además, como referencia para la estructura musical y la sonoridad de los distintos instrumentos se utilizó el tema “No Woman No Cry”, una de las canciones más exitosas a nivel mundial.

“No Woman No Cry” forma parte del álbum “Natty Dread”, pero su versión más popular es la versión en directo editada en el álbum “*Live*”.

Este tema tuvo varias versiones como la del álbum *Live*, publicado en 1975, el disco *Legend*, publicado en 1984 y el álbum remasterizado del disco *Legend*, publicado en el 2002.

Fue escrita por el cantante Bob Marley, pero fue registrada nombre de Vincent Ford en el año 1975 por problemas con la discográfica. La canción ocupa el lugar número 37 en la lista de las 500 mejores canciones de la historia de la música, según la revista “*Rolling Stone*”.

Las referencias que se tomaron del tema “No Woman No Cry” fueron: su instrumentación, su estructura y las técnicas de interpretación de los músicos; no así la sonoridad de los instrumentos, ya que se pretende obtener un producto con más apego a lo que sucede dentro del género actualmente.

En este tema se destaca el ritmo clásico en *off beat* con acento en el tercer tiempo. La batería mantiene un *groove* muy repetitivo, en el cual se puede apreciar claramente el sonido de los hi hats por encima de los 4 kHz, apreciando también el golpe del aro alrededor de 2 kHz, junto a la frecuencia fundamental del bombo que se encuentra en los 63 Hz. Dejando así, un espacio dentro del espectro sonoro, para destacar los arreglos de percusión menor en el desarrollo del tema.

Se tomó como referencia el sonido *clean* de la guitarra rítmica, la misma que interpreta acordes en el segundo y cuarto golpe de cada compás llenando así los vacíos que deja de la batería. También se tomó como referencia, la técnica utilizada por los músicos jamaquinos para tocar la guitarra conocida como *single chop*.

El bajo ejerce una función mucho más allá de ser un complemento rítmico en el género, a pesar de que este repite una figura musical con muy poco movimiento armónico, se caracteriza por estar encima de los otros instrumentos dentro de la mezcla.

El órgano juega un papel muy importante dentro del reggae, sus líneas que acompañan a la guitarra hacen que este sea uno de los elementos más relevantes en el género, por lo cual es uno de los instrumentos fundamentales en la producción del tema “A tu lado”, que le añade una sensación percutiva y rítmica dentro del desarrollo del tema.

2.2.1. TEMA REFERENCIA: “No Woman no Cry” 4:06

Género: Reggae

Álbum: Natty Dread, 1974

Grabación: Octubre 1974, Kingston Jamaica,

Publicado: 25 de octubre de 1974

Formato: Disco acetato

Discográfica: Tuff Gong Studios

Autores: Bob Marley & The Wailers

Productores: Bob Marley & the Wailers, Steve Smith, Chris Blackwell



Figura 1. (Portada Album Natty Dread, 1974)

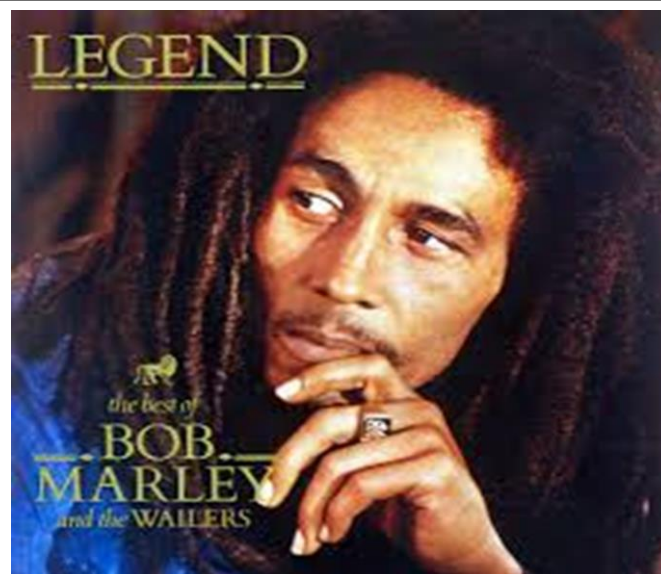


Figura 2. (Portada Album Legend, 1984)

3. DESARROLLO

3.1. PRE PRODUCCIÓN

3.1.1. HISTORIA DE LA BANDA SELAJAH REGGAE

El nombre de la banda Selajah Reggae, proviene de la abreviatura de Haile Selassie y Jah Rastafari, nombres con los que se conocía a Tafari Makonnen uno de los mayores exponentes de la cultura *rastafari*. “Selajah Reggae” nace a finales del 2013 creada por dos estudiantes de la Universidad de las Américas: Andrés Felipe Hincapié y Sebastián Egred, ambos cursando la misma carrera de producción musical; Guiados por el deseo de tocar y experimentar dentro del género inician, componiendo una música alegre con un mensaje consiente, que refleje situaciones cotidianas tanto en el amor como en otros aspectos del diario vivir.

Para lograr esto, se reúnen a componer sus primeros temas, los mismos que se realizan en La Vereda Producciones propiedad de uno de los integrantes. Mientras se encuentran en el proceso de composición y producción fueron integrando distintos músicos, para concretar ciertos aspectos musicales en la producción de las canciones.

3.1.2. COMPOSICIÓN

3.1.2.1. “A tu lado”

Un simple fraseo, un coro y 4 acordes de guitarra llevaron a estos dos músicos, a componer y dar origen a la canción. Un tema reggae que pretende con su melodía transportarnos a un paraíso tropical, junto a esa persona especial. Se lo crea sin muchas variaciones en instrumentación y un ritmo sencillo de batería, acompañado por efectos de teclado que juegan con la melodía de la canción de la mano de una letra un tanto romántica, que pretende expresar varios de los sentimientos que se provocan al encontrarnos con esa persona especial.

Se grabó una maqueta utilizando como base una guitarra rítmica realizando un rasgado *single chop* típico del género, siguiendo un círculo de cuatro acordes acompañado por la referencia de la voz. Luego de reproducirla varias veces, se decidió aumentar algunos arreglos con el teclado en contra tiempo, y se registró una nueva toma con una idea más definida con respecto a la letra y a la melodía.

Para crear la sección rítmica, se incorporó una batería en 4/4 con el acento en el *off beat*, de la mano de un *reef* de bajo que resalta la parte más característica del género interpretando un juego rítmico dentro la escala musical del tema.

Posteriormente, se aumentaron los arreglos musicales que interpretarían el teclado led y el órgano con la finalidad de que este interprete el motivo principal que será el gancho del tema. Logrando así, tener una maqueta con una mejor definición en su instrumentación, estructura y sonoridad.

En el camino, se hicieron algunos cambios de músicos hasta llegar a la formación integrada por quienes fueron los que finalmente aportaron a la grabación definitiva del tema.

- **Guitarrista y compositor:** Sebastián Egred
- **Voz principal y letra:** Andrés Hincapié
- **Batería:** Carlos Sánchez
- **Bajo:** Alex Muñoz
- **Percusión menor:** Sebastián Egred
- **Piano y sintetizador:** Javier Toro

Para poder realizar todo el proceso de una manera ordenada y sin contratiempos, se planteó un cronograma de actividades, el cual fue muy útil para ahorrar tiempo y dinero. Este cronograma de actividades se estructuró de la siguiente manera:

TABLA 2. TIME SHEET DEL TEMA A “TU LADO”

INTRO	RIFF INTRO	VERSO I	CORO I	SOLO I	VERSO II	CORO II	PUENTE SOLO II	CORO FIN	FIN
		VOZ	VOZ		VOZ	VOZ		VOZ	VOZ
1 GUITAR RYTHM	1 GUITAR RYTHM	2 GUITAR RYTHM	1 GUITAR RYTHM	1 GUITAR RYTHM	2 GUITAR RYTHM	1 GUITAR RYTHM	2 GUITAR RYTHM	1 GUITAR RYTHM	1 GUITAR RYTHM
	BAJO	BAJO	BAJO	BAJO	BAJO	BAJO	BAJO	BAJO	BAJO
	BATERIA Y PERC.M	BATERIA Y PERC.M	BATERIA Y PERC.M	BATERIA Y PERC.M	BATERIA REGGAE MUFFIN	BATERIA Y PERC.M	BATERIA Y PERC.M	BATERIA Y PERC.M	BATERIA Y PERC.M
	MELOW		MELOW			MELOW	MELOW	MELOW	MELOW
2 GUITAR ARREGLO CORO	2 GUITAR ARREGLO CORO	2 GUITAR ARREGLO 1	2 GUITAR ARREGLO CORO	2 GUITAR SOLO	2 GUITAR ARREGLO 1	2 GUITAR ARREGLO CORO	2 GUITAR RIFF	2 GUITAR ARREGLO CORO	2 GUITAR ARREGLO 1
	KEYS ORGAN	KEYS ORGAN	KEYS ORGAN	KEYS ORGAN	KEYS ORGAN	KEYS ORGAN	SOLO ORGAN	KEYS ORGAN	KEYS ORGAN

NOTA: Para facilitar el proceso de composición fue necesario elaborar un *Time Sheet*, una tabla que contiene cada instrumento y en qué momento realiza su interpretación según la estructura del tema.

3.1.3. PRESUPUESTO

Luego de haber realizado el cronograma según la disponibilidad de tiempo de todos los músicos y las personas involucradas en el proyecto, fue necesario realizar un presupuesto que incluyó todos los gastos que se requerían efectuar para la grabación de este primer *single* de la banda.

Dentro del presupuesto se muestra con detalle toda la inversión que se necesitó hacer para cubrir los honorarios de músicos, equipo técnico y producción, además de equipos, instrumentos, etc.

TABLA 3. PRESUPUESTO

PRESUPUESTO DEL SENCILLO "A TU LADO "			
SERVICIO	CANTIDAD	PRECIO UNITARIO	TOTAL
ÁREA INFRAESTRUCTURA			
ESTUDIO A	5	\$30	\$150
ALQUILER DE EQUIPOS	3	\$40	\$120
ESTUDIO B	4	\$30	\$120
ESTUDIO MEZCLA	6	\$25	\$150
TOTAL			\$540
ÁREA CREATIVA			
COMPOSITORES	2	\$200	\$400
ARREGLISTAS	1	\$100	\$100
DISEÑADOR	1	\$100	\$100
FOTOGRAFÍA	1	\$100	\$100
TOTAL			\$700
ÁREA EJECUTIVA COSTO POR CANCIÓN			
PRODUCTOR MUSICAL	1	\$600	\$600
MÚSICOS	4	\$100	\$400
TÉCNICOS	2	\$50	\$100
ING. DE MEZCLA	1	\$100	\$100
ING. DE MASTERING	1	\$100	\$100
TOTAL			\$1.300
MISCELÁNEOS			
TRANSPORTE	1	\$50	\$50
COMIDA	1	\$80	\$80
VARIOS	1	\$100	\$100
TOTAL			\$230
INVERSIÓN TOTAL			\$2.770

3.1.4. DISEÑO DEL ARTE

Como es muy común en el género, las portadas de los discos tratan mostrar el nombre de la banda o del disco. En este caso para la portada del *single*, se pensó en elegir algo muy representativo del reggae como son los colores verde amarillo y rojo. Además, utilizar una imagen que muestre el ambiente a donde pretende transportar la canción: el mar, la arena y las aves.

Se estableció que el diseño del disco sea una caja plástica, que lleve en la portada principal una foto que presente una textura arenosa, en la cual se incluye el logo de la banda y nombre del sencillo.

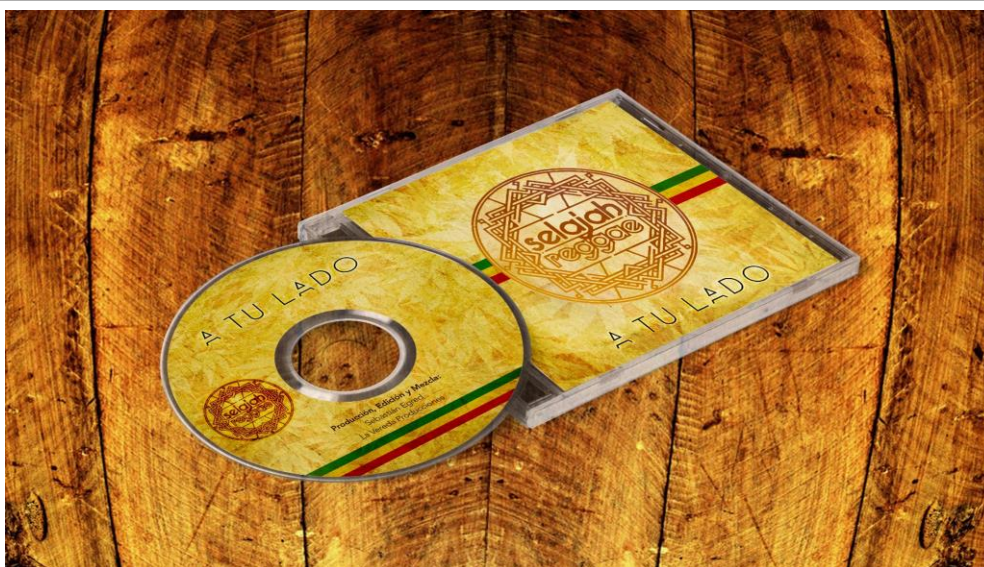


Figura 3. Portada y CD

Para la contraportada se utilizó una foto de una playa ecuatoriana tomada en diciembre del 2015, la misma que expone el paisaje a donde pretende transportar la canción con su sonoridad.



Figura 4. Contraportada

Se incluye dentro del disco un folleto utilizando la misma foto de la contraportada, con los créditos del sencillo.

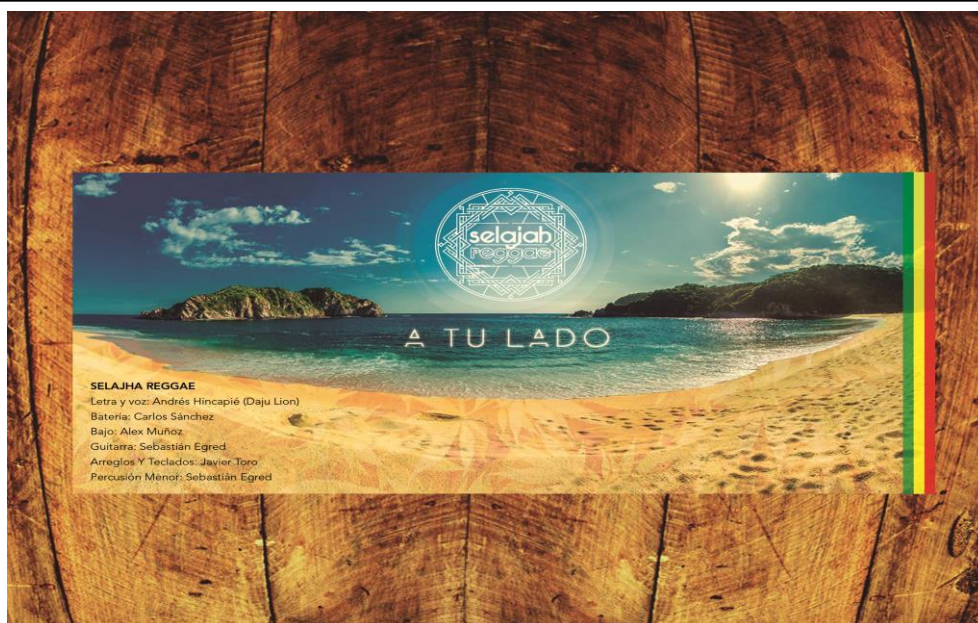


Figura 5. Folleto

Además, el CD impreso que lleva como fondo la misma textura arenosa de la portada, acompañado de los colores de representativos del reggae y los créditos del disco.



Figura 6. Diseño del disco

3.2. PRODUCCIÓN

Todo el proceso de producción, ensayos y composición del tema se realizó en el estudio de La Vereda Producciones. En esta etapa fue muy importante definir el concepto sonoro con el cual se iba a manejar todo el proyecto, teniendo muy en claro la referencia de que se había elegido.

A diferencia de las producciones realizadas en los años 70 se optó por grabar los instrumentos por secciones: la primera sería la batería y el bajo, para luego continuar con la sección de guitarras, teclados, percusión menor y al final las voces, todo esto con la finalidad de reservar el tiempo necesario para la grabación de cada instrumento.

Luego de cumplir el horario de ensayos según el cronograma y haber realizado los cambios finales a la estructura de la canción. Se realizaron varias pruebas con distintas baterías, redoblantes y platillos, con el fin de seleccionar los que más se acercaran a la sonoridad que se buscaba. Para realizar las pruebas no fue necesario la presencia de los músicos, ya que todo el proceso de la selección de instrumentos lo realizó el productor.

3.2.1. ENSAYOS

Luego de realizar la selección de los músicos, bastó un ensayo del tema para que lo interpreten como mejor lo saben hacer, cada vez intentando con distintos arreglos en la guitarra y juegos en las estrofas del bajo. Al transcurrir los ensayos se decidió practicar utilizando un metrónomo en un tempo de 75 bpm. Una vez definida la estructura, se procedió a ensayar con *click*, para facilitar el trabajo de edición en la post producción.

3.3. GRABACIÓN DE BATERÍA Y BAJO

3.3.1. SELECCIÓN DEL INSTRUMENTO

Dentro del estudio se realizaron las pruebas para seleccionar el instrumento, se grabaron 3 baterías distintas, una por una, para luego comparar su sonoridad. La primera fue una Pearl EX Series, una batería de gama intermedia fabricada de abedul y conformada por un bombo de 22" con parches Evans en sus 2 caras y 3 toms de 10", 12" y 16", todos con parches Remo Coated. Su respuesta en bombo y toms resaltaba el ataque, pero carecía de cuerpo, podríamos describirlo como un sonido seco y sin definición.

La segunda batería fue una Mapex Armory, una batería de gama intermedia hecha de arce y conformada por un bombo de 22" con parches Remo en sus 2 caras y 3 toms de 10", 12" y 14", todos con parches Evans Coated. El sonido del bombo no tenía mucho ataque, y los toms no tenían definición, hasta ese momento no se tenía algo que se acercara a la sonoridad propuesta.

Por último, la tercera fue una Pearl Reference, una batería de gama alta. A diferencia de las baterías anteriores, esta cuenta con un sistema de 16 capas de madera que forman su construcción entre arce, abedul y palo de rosa, conformada por un bombo de 22" y 3 toms de 10", 12" y 16", todos con parches Evans Coated. Bastó escuchar el *sustain* de los toms para saber que ese era el instrumento que buscábamos. El bombo tenía cuerpo, ataque y definición.

Junto con las pruebas de batería, se realizaron las pruebas con distintos redoblantes, entre las opciones estaban:

- Pearl Masters Custom Holly 14 * 32
- Mapex Black Panther Sledgehammer
- Pearl Masters Premium Birch
- Pearl Virgil Donati
- Sonor Signature Benny Greb

Se eligió para la grabación del tema, el redoblante Pearl Masters Premium Birch, por su sonido con gran amplitud y presencia, aparte de su realce al momento de hacer *rimshot*.

Se escogió el set de platillos buscando un sonido sucio pero no tan brillante, los platillos que se utilizaron fueron:

- Hi hats: 14" Sabian Paragon
- Crash: 17" Sabian SBr Studio, 18" Sabian AAX X-Plosion Crash
- Ride: 20" Sabian AAX Stage Ride



Figura 7. Grabación de batería.

Para la grabación del bajo se utilizó un bajo Music Man Ernie Ball de 5 cuerdas, el cual se lo eligió por la nitidez de su sonido, su cuerpo robusto y su gran *Sustain*.

El amplificador que se seleccionó para la grabación fue un cabezal Gallien-Krueger Backline 600 más un *cabinet* Hartke Transporter 4 x 10, ya que este tiene incorporado un *booster* que permite obtener un sonido con más cuerpo y definición en los 60 Hz.



Figura 8. Grabación de bajo.

3.3.2. SELECCIÓN DE MICRÓFONOS

Para la selección de micrófonos, se tomó en cuenta la sonoridad final que se pretendía obtener, haciendo alusión también a los diferentes tipos de micrófonos que solían usarse en la época; Lo común, micrófonos dinámicos que soporten altos niveles de presión sonora. Luego de varias pruebas y de comparar los distintos resultados, se seleccionó el set de micrófonos que sería con el cual se grabaría la batería y el bajo, escogiéndolos por su color y su afinidad hacia el género.

Dentro del género podemos apreciar sin duda que el bajo juega un papel muy importante, por lo tanto para poder realizar una mezcla donde se resalte su sonoridad se registraron 3 señales: utilizando un micrófono SHURE SM57 con el cual se captó el ataque y algunas frecuencias molestas por encima de los 4 kHz; para registrar el cuerpo y las frecuencias más graves se utilizó un micrófono AKG D112; y por último para registrar la señal pura del instrumento, se lo hizo a través de una caja directa. La ecualización del amplificador de bajo fue completamente lineal ya que se pretendía modificar su procesamiento al momento de la mezcla.



Figura 9. Microfonía del bajo

TABLA 4. INPUT LIST

CANAL	INSTRUMENTO	MICRÓFONO	PRE AMP.	INTERFACE
1	Bombo	SHURE Beta 52A	Universal Audio	Digidesign Hd192
2	Redoblante	SHURE Beta 57	Universal Audio	Digidesign Hd192
3	Redoblante	Sennheiser e904	Mackie 32 x8 bus	Digidesign Hd192
4	Hihat	AKG C414	Mackie 32 x8 bus	Digidesign Hd192
5	Tom1	Sennheiser MD 421	Mackie 32 x8 bus	Digidesign Hd192
6	Tom 2	Sennheiser MD 421	Mackie 32 x8 bus	Digidesign Hd192
7	OH R	SHURE KSM137	Mackie 32 x8 bus	Digidesign Hd192
8	OH L	SHURE KSM137	Mackie 32 x8 bus	Digidesign Hd192
9	Bajo	D.I.	Mackie 32 x8 bus	Digidesign Hd192
10	Bajo 1	AKG 112	Universal Audio	Digidesign Hd192
11	Bajo 2	SHURE SM57	Universal Audio	Digidesign Hd192

3.3.3. PROCEDIMIENTO DE MICROFONÍA Y GRABACIÓN

Comenzando por la correcta afinación del instrumento y la verificación de su sonoridad, se procedió a la ubicación de los micrófonos y su respectiva conexión hacia la medusa, luego a los preamplificadores y posteriormente a la interface.

3.3.4. COLOCACIÓN DE LOS MICRÓFONOS

Cada micrófono se colocó adecuadamente para que no interfirieran físicamente con el baterista y al mismo tiempo el sonido pueda ser captado de la mejor manera. Esto llevó varios minutos, ya que se realizó con cuidadosos detalles, tomando en cuenta los roces con el instrumento y la técnica de interpretación del músico.

De la misma manera, como se solía grabar en la década de los 70 en “*Tuff Gong Studio*”, se utilizaron las técnicas de balance cerrado para los toms y redoblante para captar el mayor ataque posible de cada instrumento. Por otra parte, en los *overheads* se utilizó la técnica de par espaciado A/B, para poder tener una espacialidad estéreo de todo el set.



Figura 10. Microfonía redoblante

3.3.5. INTERCOMUNICACIÓN

Se colocaron los audífonos en la sala para la intercomunicación y monitoreo de los músicos y el técnico con las personas de la sala de control. Se procedió a probar el volumen del metrónomo y su correcto desempeño para la interpretación de los músicos.

3.3.6. TOMA DE NIVELES DE GRABACIÓN

Para la toma de niveles fue necesario convocar a los músicos dentro del estudio, tal y como lo indica el cronograma. Para la grabación se llevó a cabo una serie de procedimientos en el cual se involucraron varias personas como técnicos dentro de la sala y otros grabando en la sala de control. Se utilizaron todas las salidas directas de la consola para enviar la señal a los canales de la interface y luego poder monitorearla desde el programa.

Una vez colocados los micrófonos, se comprobó que todas las señales lleguen a la consola con un buen nivel. Un técnico en la sala se encargó de verificar todos los detalles. Mientras, otro equipo se preparó para grabar en la sala de control. Tras comprobar que todo marchaba en orden, se hicieron los últimos ajustes a los instrumentos y se procedió a realizar la primera toma del tema, el cual duró aproximadamente 4 minutos. La primera toma sirvió para ajustar de mejor manera los niveles de cada micrófono, de igual manera para que los músicos calienten y entren en ambiente.

Se realizaron 6 tomas de la canción, cada una de la misma forma, con el objetivo de poder escoger la mejor toma al momento de la mezcla.

Al concluir la grabación ya con las señales dentro del programa, se procedió a realizar una mezcla muy básica manejando solamente niveles, para posteriormente grabar los instrumentos faltantes.

La sesión de grabación de bajo y batería tuvo una duración de 5 horas dentro del estudio de La Vereda Producciones.

3.4. GRABACIÓN DE GUITARRAS

En el *reggae* se busca que la guitarra marque el ritmo mientras cada acorde casi se va perdiendo entre la melodía. Existen varias técnicas para la interpretación dentro de este género; En este caso se utilizó la técnica llamada *single chop* que consiste en mutear con la palma de la mano las cuerdas y rasgar hacia abajo tocando solo las últimas, logrando así un sonido seco y sin definición.

De igual manera que para la grabación del bajo y batería, para la grabación de guitarras se realizó una selección de instrumento y amplificadores, teniendo como opciones:

- Combo Laney LV300 Twin
- Cabezal Marshall JVM40H + Cabinet Marshall 2 x 12
- Cabezal Epiphone TV212 tubos + Cabinet Epiphone 4 x 15
- Guitarra Ibanez RG Series
- Epiphone Les Paul Special
- Epiphone Les Paul Studio



Figura 11. Amplificador de guitarra

Luego de realizar las respectivas comparaciones de sonoridad de cada instrumento y amplificador, los seleccionados fueron: la guitarra Epiphone Les Paul Studio y el amplificador Epiphone, ya que al ser de tubos su sonido era cálido y robusto muy similar al que se aprecia en tema de referencia.

3.4.1. SELECCIÓN DE MICRÓFONOS

La grabación de guitarras se realizó con 3 micrófonos: un SHURE SM57, con el cual registramos el cuerpo del instrumento en los 250 Hz; un SHURE SM58 colocado fuera del eje a 12 cm del axial cero de la bocina; y por último un MXL 550, colocado a 1.20 m del amplificador, utilizado para captar el sonido de la habitación y la reverberación.

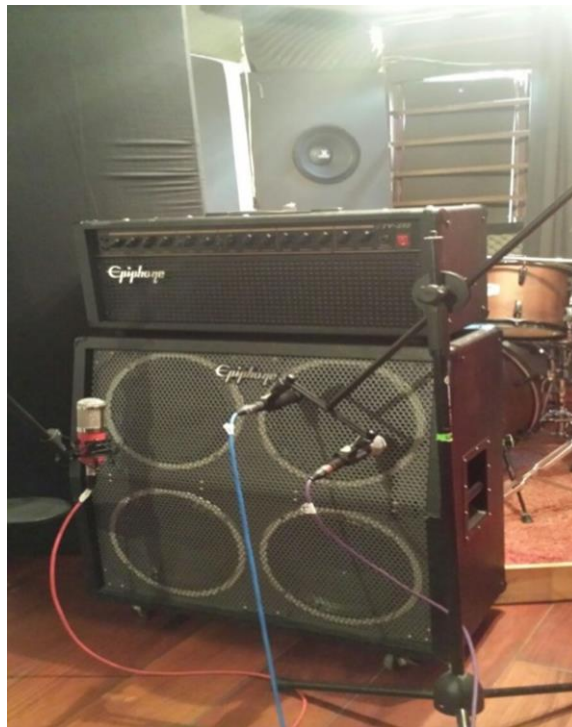


Figura 12. Microfonía de guitarra.

3.4.2. GRABACIÓN

Previamente en los ensayos, se estableció el tipo de rasgueado y la armonía que se utilizaría, por lo que la grabación del instrumento duró aproximadamente 3 horas, las cuales se dividieron en 2 horas para grabar la guitarra rítmica y otra hora para la grabación del solo.

Tras realizar varias tomas, finalmente se decidió trabajar con la segunda de ellas, ya que fue la que mejor se ajustó al metrónomo.

El solo de guitarra surgió el día de la grabación, el guitarrista improvisó un solo que rompía con el esquema musical y le dio el toque rock que animó y cambió el panorama de la canción. La distorsión que se utilizó para la grabación del solo fue la misma distorsión del amplificador Epiphone TV212, que tras configurarlo con un mínimo realce en las frecuencias medias, permitió obtener una sonoridad bastante agradable que resaltó los armónicos del instrumento.



Figura 13. Grabación de guitarra.

3.5. GRABACIÓN DE TECLADOS

Dentro de los sonidos que se buscaban, se decidió utilizar los más cercanos al género como el tradicional órgano Hammond, acompañado de ciertos arreglos que se desarrollarían en el transcurso de la grabación de teclados del tema. Para los efectos de teclado se utilizó un teclado Nord Electro 4D.

Para darle una sonoridad más apegada a la actualidad, se realizó la búsqueda de un sonido que lleve la melodía del tema. Se optó así, por utilizar un sonido conocido como *melow*, el cual puede definirse como la mezcla de un sonido de *strings* y un sintetizador *LED*. Este sonido se grabó utilizando un teclado Yamaha Motiff.

Para la grabación de teclados, se hizo una conexión directa desde la salida de estos hacia la interface Tascam US-1800.



Figura 14. Teclado Nord Electro 4D



Figura 15. Hammond XK/1

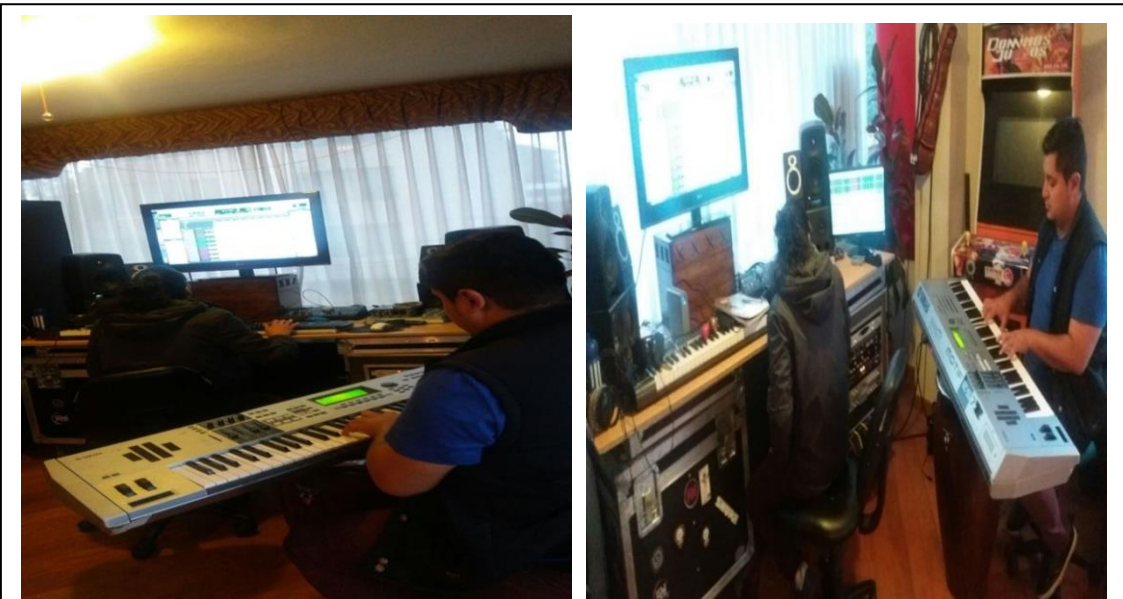


Figura 16. Grabación de teclados, La Vereda Producciones

3.6. GRABACIÓN DE PERCUSIÓN MENOR

La grabación de los arreglos de percusión menor se realizó el mismo día que se grabaron los teclados en La Vereda Producciones. Los instrumentos que se utilizaron fueron: *jam blocks*, campanas de salsa de diferente entonación y un *shaker* que sería utilizado en los coros. Para la grabación del set de percusión menor se utilizaron 2 micrófonos SHURE SM57, aplicando la técnica par espaciado A/B para captar el sonido general.



Figura 17. Microfonía de percusión menor.

3.7. GRABACIÓN DE VOCES

La grabación de voces se realizó en el estudio de La Vereda Producciones; para esto previamente se realizó una reunión, en donde se establecieron los parámetros bajo los cuales se trabajaría en la sesión de grabación.

Se estableció que la voz principal se grabaría en diferentes tomas, sin perder la intención, siguiendo la estructura del tema: la primera estrofa, luego el coro, la segunda estrofa y el final. Luego se realizó una toma, cantando toda la canción de corrido y por último otra toma haciendo apoyos.

Para la grabación de voces se había determinado grabar con un micrófono SHURE SM58, pretendiendo hacerlo como en la referencia, pero para poder captar un mayor rango de frecuencias se decidió utilizar un micrófono de condensador MXL 550, ya que este cuenta con un patrón polar cardioide y su respuesta de frecuencias es de 20 Hz a 20 kHz.



Figura 18. Micrófono para grabación de voces

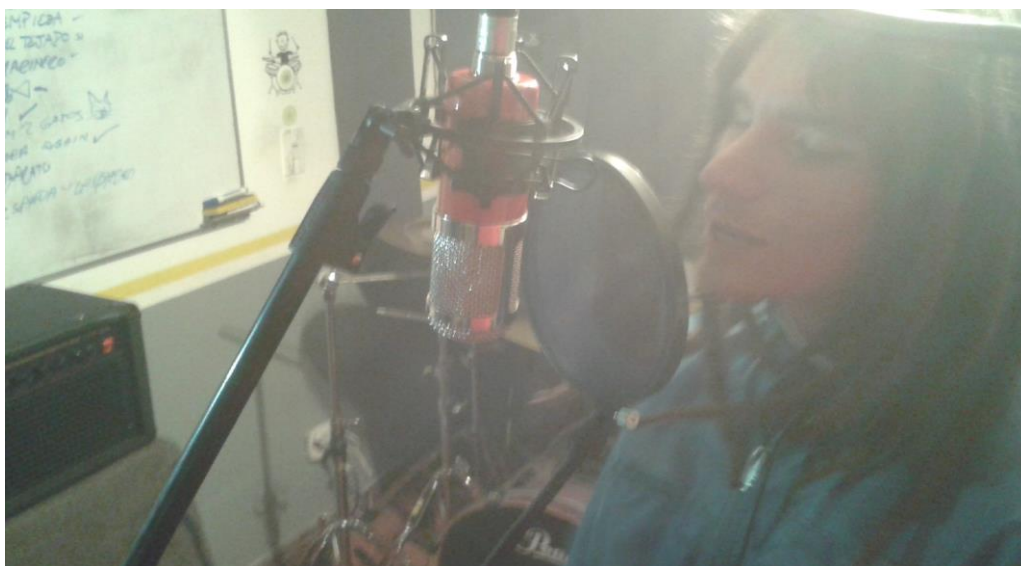


Figura 19. Grabación de voces

4. POST PRODUCCIÓN

4.1. EDICIÓN

El proceso de edición del tema se realizó en La Vereda Producciones, con una duración total de 8 horas de trabajo. En este proceso se seleccionaron cuidadosamente las tomas con las cual se comenzaría a trabajar.

Luego de analizarlas y seleccionarlas, se procedió a eliminar todo tipo de ruidos y *clips* que hayan sido captados por los micrófonos. Fue importante también revisar los desfases de señal que generalmente suelen producirse cuando se tiene más de un micrófono captando la misma fuente. Este inconveniente se solucionó utilizando un *plugin* de ecualizador y aplicando la opción de desfase de señal.

Mientras se desarrolló el proceso de edición, fue necesario realizar un ajuste de los volúmenes de cada una de las pistas, para ir dando forma a la mezcla de la canción, lo cual es también siempre importante.

Para la edición de voces se eliminaron todos los ruidos provenientes de fuentes externas, además agregar un filtro pasa altos, para suprimir frecuencias por debajo de los 80 Hz.

Una vez limpias las pistas, se realizó un ajuste de todas a la grilla del programa, para poder cuantizar todos los instrumentos utilizando el módulo *Beat Detective* de la aplicación. En este proceso, también se igualaron todas las pistas y se las colocó según su ubicación dentro del tema.

Se ordenó la sesión con las pistas que serían las definitivas una vez verificado que no existan *clips* ni errores al momento del registro del sonido en cada uno de los mismos para continuar con el proceso de mezcla.

4.2. MEZCLA

El primer punto a tomar en cuenta dentro de este proceso, fueron las bases del género y el concepto musical que se estaban manejando; teniendo presente que el reggae a diferencia de otros géneros busca transmitir una sensación de relajación y serenidad, pretendiendo que su sonoridad sea lo más orgánica posible; Es decir, que cada instrumento suene tal cual fue registrado, con un mínimo procesamiento en sus señales, destacando así la habilidad de los músicos en la interpretación.

Para darle a la canción una sonoridad en particular que nos transporte al ambiente tropical, se optó por agregar un efecto del sonido de la playa para que acompañe ciertas partes del tema, logrando así la sensación de estar junto al mar.

Fue necesario efectuar un balance en los niveles de todos los instrumentos y realizar una correcta distribución panorámica, con el fin de destacar la participación de cada uno de ellos dentro del tema, teniendo como prioridad la voz principal.

TABLA 5. DISTRIBUCIÓN DEL PANELO DEL TEMA “A TU LADO”

Instrumento	Paneo
Bombo Beta 52	Centro
Bombo Sennheiser	Centro
Bombo Pro L/R	Derecha 100% izquierda 100 %
Snare SHURE SM57	Derecha : 100%
Snare Sennheiser e904	Centro
Aro SM57 L/R	Derecha 100% izquierda 60 %
Hihat AKG	Izquierda :35 %
Tom 1 Sennheiser MD421 L/R	Izquierda 59% izquierda 60%
Tom 2 Sennheiser MD421 L/R	Derecha 75% Derecha 75 %
Overhead R	Derecha : 100%

Overhead L	Izquierda :100%
Drumms Master	Derecha 100% izquierda 100 %
Bass AKG	Centro
Bass Beyer	Centro
Bass Master	Derecha 100% izquierda 100 %
Guitarra SHURE SM57	Izquierda 50%
Guitarra SHURE SM58	Izquierda 38 %
Guitarra MXL/550	Izquierda 41 %
Guitarra Master	Derecha 100% izquierda 100 %
Hammond L/R	Derecha 100% izquierda 100 %
Piano L/R	Derecha 100% izquierda 100 %
Melow L/ R	Derecha 100% izquierda 100 %
Shakers	Centro
Shakers	Derecha 75%
Guitarra Solo SM57	Centro
Guitarra Solo SM58	Centro
Guitarra Solo MXL/550	Centro
Voz	Derecha 100% izquierda 100 %
Coro	Izquierda 59% izquierda 60%
Coro dupli.	Derecha 75% Derecha 75 %
Voz Master estéreo	Derecha 100% Izquierda 100 %
Sonido del mar	Centro

Se necesitó además crear varios sub grupos, con la finalidad de tener una sola pista por instrumento. Esto facilita la organización dentro de la mezcla, para poder manipular desde un canal principal a cada uno de los instrumentos. Se crearon 4 canales auxiliares, los mismos que pasarían a ser procesados de forma independiente.

Una vez ajustados los niveles de los instrumentos y su ubicación panorámica, se inició con el procesamiento dinámico de las diferentes señales.

Para el procesamiento de las señales, en un inicio se puso un ligero realce en las frecuencias fundamentales de cada uno de los instrumentos, rescatando así ciertas frecuencias que se pierden al momento de la grabación.

4.2.1. Batería

Para resaltar y destacar dentro de la mezcla la presencia del bombo, se utilizó la técnica conocida como *drum replace*, la cual se aplicó de la siguiente manera: se tomó la señal ya registrada, y por medio de una salida de la interface se la envió a un preamplificador AVALON, donde posteriormente fue sometida a un proceso de ecualización y compresión. Se obtuvo así un color sonoro mucho más definido y presente. Finalmente, se retornó la señal hacia una nueva pista estéreo dentro del programa a la cual se le llamó Bombo pro.

De la misma manera, como el género lo muestra dentro de la mezcla, se buscó destacar la presencia y el ataque de la caja. Para llevarlo a cabo, se duplicó la señal registrada, y se separaron los golpes del aro de los del redoblante, para obtener únicamente los acentos del aro y poder así enfatizar su participación en la mezcla.

4.2.2. Bajo

Para el procesamiento del bajo se ocupó el *plugin* de *CLA Bass*, con el cual se elevó la ganancia de su frecuencia fundamental en los 63 Hz, así como también se aplicó una ligera compresión utilizando el *plugin RCompresor*, elevando su ganancia alrededor de los 125 Hz y destacando así su presencia dentro de la mezcla.

4.2.3. Guitarra

Para el procesamiento de las guitarras se utilizó un ecualizador Q10 de la compañía Waves, el cual resaltaría las frecuencias que estén por encima de los 250 kHz, ya que en esa frecuencia se encuentra todo el cuerpo de la guitarra;

Así también, se elevó la ganancia en los 2 kHz y los 4 kHz, para realzar los armónicos de la misma.

Para el solo de guitarra se utilizó un ecualizador Api 560, evitando las frecuencias por debajo de los 800 Hz y resaltando las frecuencias que bordean el rango entre 250 Hz y 1 kHz, para posteriormente pasar la señal por un efecto de *Reverb*, el cual aporta una sensación de espacialidad a la pista.

4.2.4. Teclados

Para la sección de teclados no se utilizó ningún tipo de procesamiento, ya que previo a la grabación, se ajustaron los parámetros de todos los sonidos que se ocuparían en la misma.

4.2.5. Voz y coros

Para procesar las señales de las voces, se utilizó en primera instancia un ecualizador *CLAVocals*, a través del cual se resaltaron frecuencias entre los 250 Hz y los 6 kHz, seguido por el *RCompresor*, mediante el cual se resaltó la presencia de las mismas. Luego se pasó a atenuar las frecuencias molestas en el API-560 y posteriormente, se le dieron los últimos detalles con el ecualizador Q10, a través del cual se redujo el nivel en los 800 Hz y los 1000 Hz.

En el procesamiento del sonido en cada una de las pistas, se utilizaron *plugins* de la compañía Waves, que contienen una emulación digitalizada de muchos artefactos y dispositivos de audio que en el mercado superan los \$2000 dólares de costo, lo que hace que sea muy común utilizar estos recursos para el procesamiento de las señales.

4.3. MASTERIZACIÓN

Una vez culminado el proceso de mezcla, se importó la pista final para el proceso de masterización.

La masterización se realizó de forma digital, mediante la plataforma de audio ProTools 10 HD, donde se analizó el espectro de frecuencia para comprobar qué frecuencias fueron descuidadas al momento de la mezcla y posteriormente modificarlas obteniendo así una sonoridad que se apege a las influencias del género.

Se comprobó que las frecuencias entre los 160 Hz hasta los 500 Hz tenían un leve decaimiento, así como en las frecuencias agudas entre 4 kHz y 8 kHz. Para elevar las ganancias de las frecuencias afectadas, se utilizó un ecualizador de 36 bandas, logrando así tener un mejor espectro de frecuencias y una sonoridad con más apego al objetivo.

Una vez corregidas las frecuencias afectadas, se aplicó un compresor multibanda para controlar el rango dinámico de la mezcla, así como también se insertó un limitador para evitar posibles saturaciones de la señal y controlar los picos de las ondas.

Como es común dentro del género, se agregó un ligero efecto de *Reverb* a la mezcla estéreo con el objeto agregarle espacialidad a la mezcla.

Para finalizar con el proceso de masterización, se aplicó un maximizador a la mezcla final con el objetivo de llevar la ganancia del tema a un nivel prudente.

5. RECURSOS

5.1. TABLAS DE INSTRUMENTOS ANÁLOGOS

TABLA 6. BOMBO

Instrumento	Marca, Modelo, Tipo
Bombo	Pearl Masters Custom 22
Observación	Parches Evans G2
Cadena electroacústica	<ul style="list-style-type: none"> - SHURE BETA 25 - Sennheiser - Preamplificador Consola Mackie 32 8 bus - Canal 1, canal 2 - Interface Digidesign HD - Pro Tools 10 HD

Tomado de: (TSGPM, (2015).Formato de especificaciones técnicas. UDLA. Quito, Ecuador)

TABLA 7. REDOBLANTE

Instrumento	Marca, Modelo, Tipo
Redoblante	Pearl Masters Custom Holly 14
Observación	Parche Evans Coated 14
Cadena electroacústica	<ul style="list-style-type: none"> - SHURE SM57 - Sennheiser e904 - Preamplificador Consola Mackie 32 8 bus - Canal 3 y 4 - Interface Digidesign HD - Pro Tools 10 HD

Tomado de: (TSGPM, (2015).Formato de especificaciones técnicas. UDLA. Quito, Ecuador)

TABLA 8. HIHATS

Instrumento	Marca, Modelo, Tipo
Hi hats	Sabian Paragón 14
Observación	
Cadena electroacústica	<ul style="list-style-type: none"> - AKG C414 - Preamplificador Consola Mackie 32 8 bus - Canal 5 - Interface Digidesign HD - Pro Tools 10 HD

Tomado de: (TSGPM, (2015).Formato de especificaciones técnicas. UDLA. Quito, Ecuador)

TABLA 9. TOM 1

Instrumento	Marca, Modelo, Tipo
Tom 1	Pearl Masters Custom 12
Observación	Parche Evans Coated 12
Cadena electroacústica	<ul style="list-style-type: none"> - Sennheiser MD421 - Preamplificador Consola Mackie 32 8 bus - Canal 6 - Interface Digidesign HD - Pro Tools 10 HD

Tomado de: (TSGPM, (2015).Formato de especificaciones técnicas. UDLA. Quito, Ecuador)

TABLA 10. TOM 2

Instrumento	Marca, Modelo, Tipo
Tom 2	Pearl Masters Custom 12
Observación	Parche Evans Coated 14
Cadena electroacústica	<ul style="list-style-type: none"> - Sennheiser MD421 - Preamplificador Consola Mackie 32 8 bus - Canal 7 - Interface Digidesign HD - Pro Tools 10 HD

Tomado de: (TSGPM, (2015).Formato de especificaciones técnicas. UDLA. Quito, Ecuador)

TABLA 11. OVERHEADS

Instrumento	Marca, Modelo, Tipo
Over heads	
Observación	Platillos Stand Bull 2 crash 17, 18, Ride 20
Cadena electroacústica	<ul style="list-style-type: none"> - 2 SHURE KSM137 - Preamplificador Consola Mackie 32 8 bus - Canal 8 y 9 - Interface Digidesign HD - Pro Tools 10 HD

Tomado de: (TSGPM, (2015).Formato de especificaciones técnicas. UDLA. Quito, Ecuador)

TABLA 12. BAJO

Instrumento	Marca, Modelo, Tipo
Bajo	Music Man Ernie Ball
Observación	
Cadena electroacústica	<ul style="list-style-type: none"> - Beyerdynamic, SHURE SM57, caja directa - Preamplificador APHEX - Canal 10, 11 - Interface Digidesign HD - Pro Tools 10 HD

Tomado de: (TSGPM, (2015).Formato de especificaciones técnicas. UDLA. Quito, Ecuador)

TABLA 13. GUITARRA

Instrumento	Marca, Modelo, Tipo
Guitarra	Epiphone Les Paul Studio
Observación	
Cadena electroacústica	<ul style="list-style-type: none"> - SHURE SM57, SHURE SM58, MXL 550 - Preamplificador TASCAM US-1800 - Canal 1, 2 y 3 - Interface TASCAM US-1800 - Pro Tools 10 HD

Tomado de: (TSGPM, (2015).Formato de especificaciones técnicas. UDLA. Quito, Ecuador)

TABLA 14. ÓRGANO

Instrumento	Marca, Modelo, Tipo
Órgano	Hammond XK-1
Observación	Realce armónicos
Cadena electroacústica	<ul style="list-style-type: none"> - Salida estéreo - Canal 1 y 2 - Interface TASCAM US-1800 - Pro Tools 10 HD

Tomado de: (TSGPM, (2015).Formato de especificaciones técnicas. UDLA. Quito, Ecuador)

TABLA 15. TECLADO LED

Instrumento	Marca, Modelo, Tipo
Melow	Yamaha Motif E57
Observación	Preset #34
Cadena electroacústica	<ul style="list-style-type: none"> - Preamplificador TASCAM US-1800 - Canal 1 y 2 - Interface TASCAM US-1800 - Pro Tools 10 HD

Tomado de: (TSGPM, (2015).Formato de especificaciones técnicas. UDLA. Quito, Ecuador)

TABLA 16. PIANO

Instrumento	Marca, Modelo, Tipo
Piano	Nord Electro 4D
Observación	Preset #A1
Cadena electroacústica	<ul style="list-style-type: none"> - Preamplificador TASCAM US-1800 - Canal 1 y 2 - Interface TASCAM US-1800 - Pro Tools 10 HD

Tomado de: (TSGPM, (2015).Formato de especificaciones técnicas. UDLA. Quito, Ecuador)

TABLA 17. PERCUSIÓN MENOR

Instrumento	Marca, Modelo, Tipo
Percusión menor	Jam Block, campanas de salsa, shakers “Lp”
Observación	
Cadena electroacústica	<ul style="list-style-type: none"> - SHURE SM77, SHURE SM58 - Preamplificador TASCAM US-1800 - Canal 1, 2 - Interface TASCAM US-1800 - Pro Tools 10 HD

Tomado de: (TSGPM, (2015).Formato de especificaciones técnicas. UDLA. Quito, Ecuador)

TABLA 18. AMPLIFICADOR DE BAJO

Amplificador	Marca, Modelo, Tipo
BAJO	Gallien Krueger Backline 600
Observación	Cabinet Hartke transporter 1x 18
Cadena electroacústica	<ul style="list-style-type: none"> - Gain 60 % - Bass 50% - Middle low 40% - Middle High 60% - Treble 70%

Tomado de: (TSGPM, (2015).Formato de especificaciones técnicas. UDLA. Quito, Ecuador)

TABLA 19. AMPLIFICADOR DE GUITARRA

Amplificador	Marca, Modelo, Tipo
GUITARRA	Epiphone TV212
Observación	Cabinet Epiphone 4 x 12
Parámetros	<ul style="list-style-type: none"> - Gain 40 % - Bass 20 % - Middle 68% - Treble40 % - Reverb 20%

Tomado de: (TSGPM, (2015).Formato de especificaciones técnicas. UDLA. Quito, Ecuador)

5.2. TABLA MICRÓFONOS

TABLA 20. SHURE BETA 52A

MICRÓFONO	Marca, Modelo, Tipo
SHURE BETA 52	BOMBO
Especificaciones técnicas	<p>Patrón polar : Súper cardioide</p> <p>Respuesta de frecuencia: (20 Hz a 10 kHz)</p> <p>Sensibilidad: -64dbv/pa* (0,6mv)</p> <p>*1 Pa = 94 dB SPL</p>

Tomado de: (TSGPM, (2015).Formato de especificaciones técnicas. UDLA. Quito, Ecuador)

TABLA 21. SENNHEISER E901

MICRÓFONO	Marca, Modelo, Tipo
Sennheiser e901	BOMBO
Especificaciones técnicas	<p>Tipo: Dinámico</p> <p>Patrón polar : cardioide</p> <p>Respuesta de frecuencia: (20 Hz a 20 kHz)</p>

Tomado de: (TSGPM, (2015).Formato de especificaciones técnicas. UDLA. Quito, Ecuador)

TABLA 22. SENNHEISER MD421

MICRÓFONO	Marca, Modelo, Tipo
Sennheiser MD421	TOMS
Especificaciones técnicas	Patrón polar : cardioide Respuesta de frecuencia: (30 Hz a 17 kHz) Sensibilidad: -51dbv/pa* (2,8mv) *1 Pa = 94 dB NPS

Tomado de: (TSGPM, (2015).Formato de especificaciones técnicas. UDLA. Quito, Ecuador)

TABLA 23. AKG C414

MICRÓFONO	Marca, Modelo, Tipo
AKG C414	HIHAT
Especificaciones técnicas	Patrón polar :intercambiable, cardioide, hipercardioide, 8, 0 Respuesta de frecuencia: (20 Hz a 20 kHz) Sensibilidad: 48VCC+/-4VCC

Tomado de: (TSGPM, (2015).Formato de especificaciones técnicas. UDLA. Quito, Ecuador)

TABLA 24. SHURE KSM137

MICRÓFONO	Marca, Modelo, Tipo
SHURE KSM137	OVERHEADS
Especificaciones técnicas	Tipo: Condensador Patrón polar : cardioide Respuesta de frecuencia: (20 Hz a 20 kHz) Sensibilidad: 48VCC+/-4VCC

Tomado de: (TSGPM, (2015).Formato de especificaciones técnicas. UDLA. Quito, Ecuador)

TABLA 25. SHURE SM57

MICRÓFONO	Marca, Modelo, Tipo
SHURE SM57	GUITARRAS, PERCUSIÓN MENOR
Especificaciones técnicas	Patrón polar : cardioide Unidireccional Respuesta de frecuencia: (40 Hz a 15 kHz) Sensibilidad: 48VCC+/-4VCC

Tomado de: (TSGPM, (2015).Formato de especificaciones técnicas. UDLA. Quito, Ecuador)

TABLA 26. BEYER DYNAMIC M 88

MICRÓFONO	Marca, Modelo, Tipo
Beyerdynamic M 88	BAJO
Especificaciones técnicas	Patrón polar : cardioide Respuesta de frecuencia: (20 Hz a 20 kHz) Sensibilidad: 48VCC+/-4VCC

Tomado de: (TSGPM, (2015).Formato de especificaciones técnicas. UDLA. Quito, Ecuador)

TABLA 27. MXL 550

MICRÓFONO	Marca, Modelo, Tipo
MXL 550	VOCES, GUITARRAS
Especificaciones técnicas	Patrón polar: cardioide Respuesta de frecuencia: (20 Hz a 20 kHz) Sensibilidad: 48VCC+/-4VCC

Tomado de: (TSGPM, (2015).Formato de especificaciones técnicas. UDLA. Quito, Ecuador)

TABLA 28. SHURE SM58

MICRÓFONO	Marca, Modelo, Tipo
SHURE SM58	GUITARRAS, PERCUSIÓN MENOR
Especificaciones técnicas	Patrón polar :cardioide Respuesta de frecuencia: (20 Hz a 20 kHz) Sensibilidad: 48VCC+/-4VCC

Tomado de: (TSGPM, (2015).Formato de especificaciones técnicas. UDLA. Quito, Ecuador)

TABLA 29. AKG D112

MICRÓFONO	Marca, Modelo, Tipo
AKG D112	BAJO
Especificaciones técnicas	Patrón polar: Súper cardioide Respuesta de frecuencia: (20 Hz a 10 kHz) Sensibilidad: -64dbv/pa* (0,6mv) *1 Pa = 94 dB SPL

Tomado de: (TSGPM, (2015).Formato de especificaciones técnicas. UDLA. Quito, Ecuador)

TABLA 30. SHURE BETA 57

MICRÓFONO	Marca, Modelo, Tipo
Sennheiser e901	Redoblante
Especificaciones técnicas	Tipo: Dinámico Patrón polar: Súper cardioide Respuesta de frecuencia: (50 Hz a 16 kHz)

Tomado de: (TSGPM, (2015).Formato de especificaciones técnicas. UDLA. Quito, Ecuador)

TABLA 31. SENNHEISER E604

MICRÓFONO	Marca, Modelo, Tipo
Sennheiser e901	Redoblante
Especificaciones técnicas	Tipo: Dinámico Patrón polar: cardioide Respuesta de frecuencia: (40 Hz a 18 kHz)

Tomado de: (TSGPM, (2015).Formato de especificaciones técnicas. UDLA. Quito, Ecuador)

5.3. TABLAS PLUG-IN (MEZCLA)

TABLA 32. ECUALIZADOR BOMBO

Procesador	Marca, Modelo y Tipo
Ecualizador	API-560 EQUALIZER
Banda o Frecuencia	Gain
500 Hz	-12 dB
1000 Hz	-12 dB
2 kHz	+2 dB
4 kHz	+8 dB
8 kHz	+6 dB
ANALOG on /off	OFF
Output	4.7 dB

Tomado de: (TSGPM, (2015).Formato de especificaciones técnicas. UDLA. Quito, Ecuador)

TABLA 33. ECUALIZADOR REDOBLANTE

	Marca, Modelo y Tipo
Ecualizador	API-560
Banda o Frecuencia	Gain
31 Hz	-2 dB
250 Hz	+2 dB
500 kHz	+3 dB
2 kHz	+3 dB
4 kHz	+3 dB
8 kHz	+2 dB
ANALOG on / off	On
Output	18.0 dB

Tomado de: (TSGPM, (2015).Formato de especificaciones técnicas. UDLA. Quito, Ecuador)

TABLA 34. COMPRESOR REDOBLANTE

	Marca, Modelo y Tipo
Compresor :	RCompressor
Parámetros	Valor de Configuración
<i>Threshold</i>	-14.9
<i>Ratio</i>	4.09
<i>Attack Time</i>	3.94
<i>Release Time</i>	216
<i>Knee 8</i>	0.0
<i>Gain</i>	0.0 dB

Tomado de: (TSGPM, (2015).Formato de especificaciones técnicas. UDLA. Quito, Ecuador)

TABLA 35. SEGUNDO ECUALIZADOR REDOBLANTE

	Marca, Modelo y Tipo		
Ecualizador	Q10 Paragraphic Equalizer		
Banda o Frecuencia	Gain	Q	Tipo de Curva
663 Hz	5.7 dB	25.6	Pasa Banda
1022 Hz	6.1 dB	91.9	Pasa Banda
2975 Hz	-9.1 dB	93.4	Pasa Banda
4299 Hz	-15.8 dB	95.5	Pasa Banda
5739 Hz	-15.5 dB	95.0	Pasa Banda

Tomado de: (TSGPM, (2015).Formato de especificaciones técnicas. UDLA. Quito, Ecuador)

TABLA 36. ECUALIZADOR ARO REDOBLANTE

	Marca, Modelo y Tipo		
Ecualizador	CHRIS LORD ALGE (CLA Drums)		
PARÁMETRO	Gain	Type	OPTION
BASS	0.0 dB	Sub	SNARE
TREBLE	-10 dB	Bite	
COMPRESS	0.0 dB		
REVERB	-8.0 dB	Hall	
GATE	-0.5 dB		

Tomado de: (TSGPM, (2015).Formato de especificaciones técnicas. UDLA. Quito, Ecuador)

TABLA 37. ECUALIZADOR HI HAT

	Marca, Modelo y Tipo		
Ecualizador	Q10 Paragraphic Equalizer		
Banda o Frecuencia	Gain	Q	Tipo de Curva
810 Hz	-0.2 dB	7.0	Pasa altos
1542 Hz	-12.6 dB	84.5	Pasa Banda
2954 Hz	-7.6 dB	100.0	Pasa Banda
4555 Hz	-5.0 dB	74.0	Pasa Banda
11478 Hz	3.6 dB	32.1	Pasa Banda

Tomado de: (TSGPM, (2015).Formato de especificaciones técnicas. UDLA. Quito, Ecuador)

TABLA 38. ECUALIZADOR TOM1

	Marca, Modelo y Tipo		
Procesador	CHRIS LORD ALGE (CLA Drums)		
PARÁMETRO	Gain	Type	OPTION
BASS	+5 dB	Sub	TOMS
TREBLE	0.0 dB	Bite	
COMPRESS	0.0 dB		
REVERB	-10.0 dB		
GATE	0.0 dB		

Tomado de: (TSGPM, (2015).Formato de especificaciones técnicas. UDLA. Quito, Ecuador)

TABLA 39. ECUALIZADOR TOM 2

	Marca, Modelo y Tipo		
Procesador	CHRIS LORD ALGE (CLA Drums)		
PARÁMETRO	Gain	Type	OPTION
BASS	+5 dB	Sub	TOMS
TREBLE	0.0 dB	Bite	
COMPRESS	0.0 dB		
REVERB	-10 dB		
GATE	0.0 dB		

Tomado de: (TSGPM, (2015).Formato de especificaciones técnicas. UDLA. Quito, Ecuador)

TABLA 40. ECUALIZADOR OVERHEAD L

	Marca, Modelo y Tipo		
Ecualizador	Q10 Paragraphic Equalizer		
Banda o Frecuencia	Gain	Q	Tipo de Curva
930 Hz	17.7 dB	7.0	Pasa Altos
3364 Hz	-9.5 dB	85.8	Pasa Banda
10375 Hz	-6.3 dB	83.8	Pasa Banda
5995 Hz	3.7 dB	7.0	Pasa Banda

Tomado de: (TSGPM, (2015).Formato de especificaciones técnicas. UDLA. Quito, Ecuador)

TABLA 41. ECUALIZADOR OVERHEAD R

	Marca, Modelo y Tipo		
Ecualizador	Q10 Paragraphic Equalizer		
Banda o Frecuencia	Gain	Q	Tipo de Curva
682 Hz	-17.1 dB	7.0	Pasa Altos
8980 Hz	-10.9 dB	61.9	Pasa Banda
11986 Hz	-12.7 dB	89.0	Pasa Banda

Tomado de: (TSGPM, (2015).Formato de especificaciones técnicas. UDLA. Quito, Ecuador)

TABLA 42. COMPRESOR MASTER DRUMS

	Marca, Modelo y Tipo
Compresor:	RCompressor
Parámetros	Valor de Configuración
<i>Threshold</i>	-2.9
<i>Ratio</i>	3.96
<i>Attack Time</i>	3.81
<i>Release Time</i>	195
<i>Knee</i>	0.0
<i>Gain</i>	0.0 dB

Tomado de: (TSGPM, (2015).Formato de especificaciones técnicas. UDLA. Quito, Ecuador)

TABLA 43. ECUALIZADOR MASTER DRUMS

	Marca, Modelo y Tipo
Ecualizador	API-560
Banda o Frecuencia	Gain
31 Hz	+6 dB
2 kHz	+2 dB
4 kHz	+3 dB
8 kHz	+3 dB
ANALOG	On
Output	18.0 dB

Tomado de: (TSGPM, (2015).Formato de especificaciones técnicas. UDLA. Quito, Ecuador)

TABLA 44. PROCESADOR BAJO

	Marca, Modelo y Tipo
	RBass
Parámetros	Valor de Configuración
<i>Intensity</i>	3.5
<i>Frecuencia</i>	69 Hz
<i>Gain</i>	0.0 dB

Tomado de: (TSGPM, (2015).Formato de especificaciones técnicas. UDLA. Quito, Ecuador)

TABLA 45. COMPRESOR BAJO

	Marca, Modelo y Tipo
Compresor	RCompressor
Parámetros	Valor de Configuración
<i>Threshold</i>	-13.1
<i>Ratio</i>	4.01
<i>Attack Time</i>	50.1
<i>Release Time</i>	50.2
<i>Knee</i>	0.0
<i>Gain</i>	0.1 dB

Tomado de: (TSGPM, (2015).Formato de especificaciones técnicas. UDLA. Quito, Ecuador)

TABLA 46. ECUALIZADOR GUITARRAS

	Marca, Modelo y Tipo		
Ecualizador	Q10 Paragraphic Equalizer		
Banda o Frecuencia	Gain	Q	Tipo de Curva
176 Hz	-0.2 dB	7.0	Pasa Altos
500 Hz	0.0 dB	7.0	Pasa Banda
2000 Hz	0.0 dB	7.0	Pasa Banda
4555 Hz	0.0 dB	7.0	Pasa Banda
6000 Hz	3.6 dB	7.0	Pasa Banda

Tomado de: (TSGPM, (2015).Formato de especificaciones técnicas. UDLA. Quito, Ecuador)

TABLA 47. ECUALIZADOR GUITARRAS

	Marca, Modelo y Tipo		
Ecualizador	Q10 Paragraphic Equalizer		
Banda o Frecuencia	Gain	Q	Tipo de Curva
176 Hz	-0.2 dB	7.0	
500 Hz	0.0 dB	7.0	Pasa Banda
2000 Hz	2.4 dB	7.0	Pasa Banda
4555 Hz	4.5 dB	7.0	Pasa Banda
6000 Hz	3.6 dB	7.0	Pasa Bajos

Tomado de: (TSGPM, (2015).Formato de especificaciones técnicas. UDLA. Quito, Ecuador)

TABLA 48. ECUALIZADOR MASTER GUITARRAS

	Marca, Modelo y Tipo
Ecualizador	API-560
Banda o Frecuencia	Gain
250 Hz	-2 dB
21 kHz	+2 dB
4 kHz	0.0 dB
8 kHz	+3 dB
ANALOG	On
OUTPUT	18.0 dB

Tomado de: (TSGPM, (2015).Formato de especificaciones técnicas. UDLA. Quito, Ecuador)

TABLA 49. COMPRESOR MASTER GUITARRA

	Marca, Modelo y Tipo
Compresor	RCompressor
Parámetros	Valor de Configuración
<i>Threshold</i>	-13.5
<i>Ratio</i>	4.01
<i>Attack Time</i>	20.0
<i>Release Time</i>	20.0
<i>Knee</i>	0.0
<i>Gain</i>	0.0 dB

Tomado de: (TSGPM, (2015).Formato de especificaciones técnicas. UDLA. Quito, Ecuador)

TABLA 50. ECUALIZADOR SOLO GUITARRA

	Marca, Modelo y Tipo
Ecualizador	API-560 EQUALIZER
Banda o Frecuencia	Gain
31 Hz	-12 dB
63 Hz	-12 dB
125 Hz	-8 dB
250 Hz	-10 dB
1 kHz	-8 dB
2 kHz	+8 dB
4 kHz	+8
8 kHz	+8
ANALOG	On
Output	18.0 dB

Tomado de: (TSGPM, (2015).Formato de especificaciones técnicas. UDLA. Quito, Ecuador)

TABLA 51. COMPRESOR ÓRGANO

	Marca, Modelo y Tipo
Compresor	RCompressor
Parámetros	Valor de Configuración
<i>Threshold</i>	-16.5
<i>Ratio</i>	4.01
<i>Attack Time</i>	20.0
<i>Release Time</i>	20.0
<i>Knee</i>	0.0
<i>Gain</i>	0.1 dB

Tomado de: (TSGPM, (2015).Formato de especificaciones técnicas. UDLA. Quito, Ecuador)

TABLA 52. ECUALIZADOR PERCUSIÓN MENOR

	Marca, Modelo y Tipo		
Ecualizador	Q10 Paragraphic Equalizer		
Banda o Frecuencia	Gain	Q	Tipo de Curva
2211 Hz	-16.3 dB	7.0	
1679 kHz	-12.6 dB	7.0	Pasa Banda

Tomado de: (TSGPM, (2015).Formato de especificaciones técnicas. UDLA. Quito, Ecuador)

TABLA 53. COMPRESOR PERCUSIÓN MENOR

	Marca, Modelo y Tipo
Compresor	RCompressor
Parámetros	Valor de Configuración
<i>Threshold</i>	-13.1
<i>Ratio</i>	4.01
<i>Attack Time</i>	50.1
<i>Release Time</i>	50.2
<i>Knee</i>	0.0
<i>Gain</i>	0.1 dB

Tomado de: (TSGPM, (2015).Formato de especificaciones técnicas. UDLA. Quito, Ecuador)

TABLA 54. PRIMER ECUALIZADOR VOZ ESTROFAS

	Marca, Modelo y Tipo		
Procesador	CHRIS LORD ALGE (CLAVocals)		
PARÁMETRO	Gain	Type	INPUT
BASS	-1 dB	Sub	0.0 dB
TREBLE	0.0 dB	Top	OUTPUT
COMPRESS	+2 dB	Spank	-2 dB
REVERB	-10 dB		
DELAY	-8 dB	Quarter	
PITCH	0.0 dB		

Tomado de: (TSGPM, (2015).Formato de especificaciones técnicas. UDLA. Quito, Ecuador)

TABLA 55. COMPRESOR VOZ ESTROFAS

	Marca, Modelo y Tipo
Compresor	RCompressor
Parámetros	Valor de Configuración
<i>Threshold</i>	-10.7
<i>Ratio</i>	2.49
<i>Attack Time</i>	5.02
<i>Release Time</i>	50.2
<i>Knee</i>	0.0
<i>Gain</i>	3.5 dB

Tomado de: (TSGPM, (2015).Formato de especificaciones técnicas. UDLA. Quito, Ecuador)

TABLA 56. SEGUNDO ECUALIZADOR VOZ ESTROFAS

	Marca, Modelo y Tipo
Ecualizador	API-560 EQUALIZER
Banda o Frecuencia	Gain
31 Hz	-12 dB
63 Hz	0 dB
125 Hz	0 dB
250 Hz	-6 dB
500 kHz	-6 dB
2 kHz	0 dB
4 kHz	0 dB
8 kHz	+8 dB
ANALOG	On
Output	18.0 dB

Tomado de: (TSGPM, (2015).Formato de especificaciones técnicas. UDLA. Quito, Ecuador)

TABLA 57. TERCER ECUALIZADOR VOZ ESTROFAS

	Marca, Modelo y Tipo		
Ecualizador	Q10 Paragraphic Equalizer		
Banda o Frecuencia	Gain	Q	Tipo de Curva
1215 Hz	-7.5 dB	83.7	
1861 Hz	-9.0 dB	85.6	Pasa Banda
2890 Hz	-7.1 dB	74.8	Pasa Banda
4425 Hz	-7.2 dB	57.0	Pasa Banda
6874 Hz	-10.5 dB	87.4	Pasa Bajos

Tomado de: (TSGPM, (2015).Formato de especificaciones técnicas. UDLA. Quito, Ecuador)

Tabla 58. PRIMER ECUALIZADOR VOZ CORO

	Marca, Modelo y Tipo	
Procesador	CHRIS LORD ALGE (CLAVocals)	
PARÁMETRO	Gain	Type
BASS	-1 dB	Sub
TREBLE	0.0 dB	Top
COMPRESS	+2 dB	Spank
REVERB	-10 dB	
DELAY	-8 dB	Quarter
PITCH	0.0 dB	
INPUT	0.0 dB	
OUTPUT	-2 dB	

Tomado de: (TSGPM, (2015).Formato de especificaciones técnicas. UDLA. Quito, Ecuador)

Tabla 59. COMPRESOR VOZ CORO

	Marca, Modelo y Tipo
Compresor	RCompressor
Parámetros	Valor de Configuración
<i>Threshold</i>	-10.7
<i>Ratio</i>	2.49
<i>Attack Time</i>	5.02
<i>Release Time</i>	50.2
<i>Knee</i>	0.0
<i>Gain</i>	3.5 dB

Tomado de: (TSGPM, (2015).Formato de especificaciones técnicas. UDLA. Quito, Ecuador)

Tabla 60. SEGUNDO ECUALIZADOR VOZ CORO

	Marca, Modelo y Tipo
Ecualizador	API-560 EQUALIZER
Banda o Frecuencia	Gain
31 Hz	-12 dB
63 Hz	0 dB
125 Hz	0 dB
250 Hz	-6 dB
500 kHz	-6 dB
2 kHz	0 dB
4 kHz	0 dB
8 kHz	+8 dB
ANALOG	On
Output	18.0 dB

Tomado de: (TSGPM, (2015).Formato de especificaciones técnicas. UDLA. Quito, Ecuador)

Tabla 61. TERCER ECUALIZADOR VOZ CORO

	Marca, Modelo y Tipo		
Ecualizador	Q10 Paragraphic Equalizer		
Banda o Frecuencia	Gain	Q	Tipo de Curva
1215 Hz	-7.5 dB	83.7	
1861 Hz	-9.0 dB	85.6	Pasa Banda
2890 Hz	-7.1 dB	74.8	Pasa Banda
4425 Hz	-7.2 dB	57.0	Pasa Banda
6874 Hz	-10.5 dB	87.4	Pasa Bajo

Tomado de: (TSGPM, (2015).Formato de especificaciones técnicas. UDLA. Quito, Ecuador)

5.4. RECURSOS D.A.W.

Para la grabación, edición y mezcla, se utilizó el software “Pro Tools 10HD”; para el procesamiento de las señales dentro de la plataforma se utilizó un paquete de *plugins* de la empresa “Waves”.

La interface que se utilizó para la grabación de cada uno de los instrumentos y posteriormente para la mezcla y la masterización fue una TASCAM US-1800.

6. CONCLUSIONES

El tener una referencia al momento de realizar una producción, facilita la definición de la sonoridad deseada. Mientras que en el transcurso de la mezcla, se logra tener una idea más clara que permite elegir entre una sonoridad que se asemeje a la referencia o que se distinga de la misma.

La selección adecuada del recurso humano y técnico dentro de un proyecto como éste, ayuda a que cada elemento incorporado sume en el desarrollo del concepto musical y optimiza varios aspectos sonoros dentro del proceso de la grabación.

Como productor musical, es importante cumplir con detalle cada uno de los aspectos de las etapas de producción, optimizando los recursos económicos y humanos para la elaboración eficaz de un producto comercial; mientras se mantiene claro el concepto basándose en varias referencias de sonoridad.

Es importante tomar en cuenta todos los aspectos sonoros que conforman el género que se va a producir. Investigar y poner en práctica distintas técnicas de microfonía, ayuda a desarrollar la idea final en cuanto a la sonoridad propia que cada género musical requiere.

En la producción de un disco, la parte visual es algo muy relevante en cuanto al diseño de la portada y del CD, ya que está es la primera impresión que se lleva el público sobre la banda. Se pretende que las ilustraciones transmitan las mismas emociones que el tema, siendo consecuentes con el concepto y la letra del mismo.

7. RECOMENDACIONES

Será siempre necesario encontrar un equipo de trabajo adecuado, definir sus responsabilidades y lograr que cada uno cumpla con sus asignaciones para poder desarrollar de manera eficaz la producción de un tema, optimizando de este modo el tiempo y el presupuesto de todo el equipo de trabajo.

Es recomendable elegir músicos experimentados en la interpretación del género musical que se va a producir, ya que su técnica de ejecución y su estilo son determinantes para establecer en gran parte la sonoridad del producto.

Se recomienda en lo posible experimentar con la sonoridad de distintos instrumentos, amplificadores, y micrófonos hasta encontrar el resultado que genere un sonido característico que identifique un producto y lo distinga de otros.

Se recomienda realizar varias tomas en la grabación de los instrumentos, con la finalidad de seleccionar la mejor entre todas las registradas en cuanto a la sonoridad y a la técnica del músico.

Es aconsejable que las mezclas previas siempre tengan una segunda opinión, ya que debido al tiempo que toma el desarrollo de un proyecto de estas características, es muy probable que la objetividad sobre mismo varíe y en este caso, una opinión externa podría ayudar a evitar que se desvíe de la visión final del producto.

8. GLOSARIO

Babylon: Representa al sistema opresor de manera general, en el vocabulario rastafari Babilonia hace referencia al cautiverio de los judíos en el antiguo testamento. (Bradley, 2014)

Boogie Woogie: Se denomina Jamaican boogie a la variedad jamaicana de rhythm and blues producida a finales de la década de los 50. El boogie woogie era un tipo de blues rápido, muy bailable con un gran peso en el piano fue muy popular hasta la década de los 40. (Bradley, 2014)

BPM: (Del inglés Beats Per Minute) Es la unidad de medida del ritmo o velocidad a la cual se reproduce la música, tomando en cuenta los golpes musicales que se registran en un minuto.

(<http://study.com/academy/lesson/tempo-definition-and-uses-in-musical-forms.html>)

Burru: Un estilo de percusión de origen africano que se desarrolló en las plantaciones de Jamaica durante la esclavitud. (Bradley, 2014)

Country: Género musical popular norteamericano acompañado principalmente por guitarras acústicas, banjo, violín y armónica. Tiene raíces en la música popular del sureste y la vaquera del oeste; es vocalizada de manera simple y armónica y típicamente incluye letras melancólicas y románticas.

(<http://dictionary.reference.com/browse/country-music>)

Dance halls: (Sala de baile), son lugares físicos donde se montaban los sound systems. Estilo de reggae dominante que surge a mediados de los 80 y su estilo gira en torno al labor de los Djs. (Bradley, 2014)

Delay: Es un efecto de sonido que consiste en la multiplicación y retraso modulado de una señal sonora. Una vez procesada la señal se mezcla con la original. El resultado es el clásico efecto de eco sonoro. (Owsinski, 1999)

Dj (deejay): Persona a cargo del micrófono en un sound system, cuya labor inicial era pinchar los discos, anunciar los próximos bailes y lo más importante, animar a los asistentes. (Bradley, 2014)

Dub: Sub género del reggae en el que se realizan remezclas de canciones preexistentes eliminando total o parcialmente la voz y otros instrumentos y desnudando la canción para dejarla solo con su esqueleto rítmico. (Bradley, 2014)

Groove: Hace referencia al pulso y la dinámica en la cual se desarrollan los instrumentos rítmicos de la canción. (Bradley, 2014)

Hip hop: Movimiento cultural que alcanzó popularidad en las décadas del 80 y 90; También conoce así a la música de fondo del rap pero con un estilo musical que incorpora una rima rítmica. (<http://www.britannica.com/topic/hip-hop>)

Jah: El Dios de los rastas derivado del término Jehová que en el antiguo testamento utiliza para referirse a Dios. (Bradley, 2014)

Jazz: Género musical originado en diversos ritmos afro-norteamericanos. Surgió a finales del siglo XIX en los Estados Unidos. Se caracteriza por no seguir estructuradamente una partitura, sino que se basa de manera especial en la improvisación. (<http://definicion.de/jazz/#ixzz3zspLiAvs>)

Kumina: Faceta musical de la Pocomania aunque a veces se la utiliza como sinónimo de religión su percusión sirvió de grandes influencias para la música moderna. (Bradley, 2014)

Mento: Ritmo jamaiquino que mezcla ritmos tradicionales africanos, con ritmos europeos. (Bradley, 2014)

Obeah: Prácticas afro caribeñas de magia, brujería y ritos religiosos derivadas de las tradiciones animistas del África occidental. (Bradley, 2014)

Off beat: Forma musical de interpretar la música jamaiquina, mientras que un ritmo convencional de pop se acentúa el primer y tercer tiempo de un compás de cuatro cuartos en una forma de sincopa musical se acentúa el segundo y el cuarto tiempo. (Bradley, 2014)

One drop: Ritmo típico de batería en el reggae, consiste en asentar el tercer tiempo del compás con el bombo. (Bradley, 2014)

Rap: Género musical popular desarrollado por los pincha discos y los negros urbanos en la década de 1970, en el cual un patrón de ritmo recurrente e insistente y un golpeteo en contrapunto, proporcionan un trasfondo para una rima rápida de jerga popular entonada por uno o más cantantes. (<http://dictionary.reference.com/browse/rap--music>)

Rasta-fari: Movimiento espiritual creado en los años 30 a raíz de la proclamación de Ras Tafari Haile Selassie como primer emperador de etiopia. (Bradley, 2014)

Ratio: Parámetro de un compresor o limitador que determina la cantidad de reducción de ganancia. (Owsinski, 1999)

Reggae: Género musical jamaicano que surge en los años 60 consecuencia del Ska y el rocksteady. (Bradley, 2014)

Reggaeton: Un género de músicaailable de origen portorriqueño, caracterizada por una fusión de ritmos latinos, dance hall y rap o hip-hop. (http://www.oxforddictionaries.com/es/definicion/ingles_americano/reggaeton)

Release: Es la última parte (liberada) de un sonido. En un compresor/limitador, es un control que afecta cómo el dispositivo responderá a la liberación del mismo. (Owsinski, 1999)

Remix: Es una remezcla alternativa de una canción, la cual incorpora nuevos ritmos y efectos. Los remix son usualmente intencionados para transformar enailables canciones que no lo son.

(http://www.diclib.com/cgi-bin/d1.cgi?l=es&base=es_wiki_10&page=showid&id=24632#ixzz3zt4WFPMr)

Reverb: Un tipo de procesador de señal que reproduce el sonido espacial de un ambiente, por ejemplo el sonido de una habitación, salón, etc. (Owsinski, 1999)

Rocksteady: Género que dominó la escena musical jamaicana desde 1966 hasta 1968; sucesor del Ska y precursor del reggae. (Bradley, 2014)

Roots reggae: estilo de reggae que alcanzó su máxima popularidad a mediados y finales de los 70 caracterizado por sus letras de espiritualidad rasta, orgullo negro, y protesta contra la oposición. (Bradley, 2014)

Rude boys: Pandilleros de los guetos de Kingston, surgen a mediados de los años 60 con la llegada del rocksteady a la isla. (Bradley, 2014)

Rythm & blues: estilo musical estadounidense derivado del jazz, el góspel y el blues, muy popular en los años cincuenta en Jamaica. En la actualidad existen varios tipos de R&B fusionados con otros ritmos como el pop, por lo que se lo denomina R&B clásico al género tradicional, tal y como sonaba en los 70. (Bradley, 2014)

Single: Disco musical pequeño y de corta duración que contiene generalmente una o dos canciones (muchos son creados solo como material promocional). (<http://www.oxforddictionaries.com/es/definicion/espanol/sencillo>)

Ska: Género musical originario de Kingston Jamaica en los años 50, una mezcla del R&B estadounidense, el Mento, y el Ska; se define como un ritmo acelerado con énfasis en los instrumentos de viento. (Bradley, 2014)

Soul: Género de música popular negra de los Estados Unidos que evolucionó desde la década de los 50 hasta los 60 y 70 como un producto sucesor del R&B y que es considerado por muchos como uno de los precursores del Rock & Roll luego de que algunas canciones tuvieron éxito al ser interpretadas por cantantes blancos. (<http://www.britannica.com/art/soul-music>)

Sound clash: Batallas sonoras entre dos sound system, calificadas en función de la calidad, y la cantidad de discos que hicieran sonar, así como el labor de sus Djs. (Bradley, 2014)

Sound man: Es así como se conocía al dueño de un sound system en Jamaica. (Bradley, 2014)

Sound system: La versión jamaicana de una discoteca, en un principio eran conformadas por un toca discos y un altavoz, para luego pasar a convertirse en

verdaderos sistemas de amplificación, su origen se remota hacia los años 40.
(Bradley, 2014)

Sustain: Efecto musical que prolonga la resonancia de una nota.

(<http://www.merriam-webster.com/dictionary/sustain>)

Swing: Estilo de jazz popularizado en la década de los 30 que se caracteriza por su ritmo vivo y flexible y por estar orientado al baile.

(<http://www.oxforddictionaries.com/es/definicion/espanol/swing>)

Threshold: Parámetro de un procesador dinámico el mismo que es considerado como un umbral. Cuando la señal sobrepasa ese umbral se llevará a cabo la compresión, reduciendo el nivel a la cantidad programada con anterioridad. Cuanto más bajo sea el umbral, una mayor parte de señal está siendo procesada. (Owsinski, 1999)

9. REFERENCIAS

AKG (2015). AKG C414. Recuperado el 12 de noviembre de 2015 de <http://www.sweetwater.com/store/detail/C414XLS/>

AKG (2015). AKG D112. Recuperado el 12 de noviembre de 2015 de <http://www.ake.com/pro/p/d112>

Bradley, L. (2014). Bass Cuture, La historia del reggae. Madrid, España: Acuarela Libros.

O'Brien Chang, K. y Chen, W. (2012). Reggae Routes, The Story of Jamaican Music. Kingston, Jamaica: Ian Randle Publishers

Pair Networks Inc (2011). Bob Marley Biography, Remembering A Legend. Recuperado el 8 de noviembre de 2015 de [http://www.bobmarley.com/Bob-Marley biography/](http://www.bobmarley.com/Bob-Marley%20biography/)

Pair Networks Inc (2011). Legend Album. Recuperado el 8 de noviembre de 2015 de <http://www.bobmarley.com/media/>

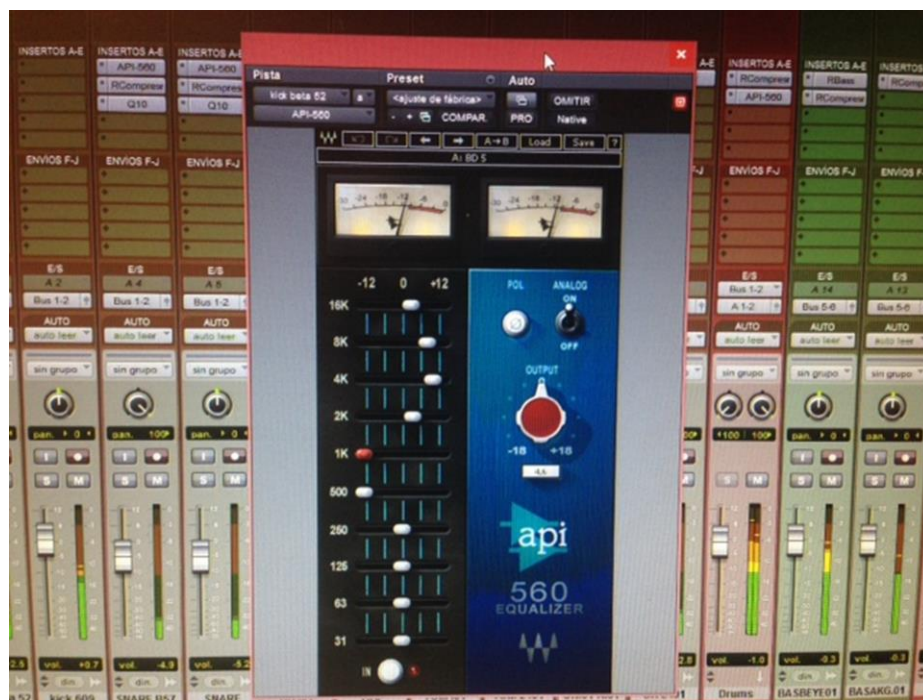
Sennheiser (2015). Sennheiser MD421. Recuperado el 12 de agosto de 2015 de <http://en-de.sennheiser.com/recording-microphone-broadcasting-applications-md-421-ii>

SHURE (2014). SHURE Beta 57A. Recuperado el 6 de julio de 2014 de <http://es.shure.com/americas/products/microphones/beta/beta-57a-instrument-microphone#details>

SHURE (2015). SHURE KSM32. Recuperado el 12 noviembre de 2015 de <http://es.shure.com/americas/products/microphones/ksm/ksm32embossed-single-diaphragm-microphone>

SHURE (2015). SHURE SM57. Recuperado el 12 de noviembre de 2015 de <http://es.shure.com/americas/products/microphones/sm/sm57-instrumentmicrophone>.

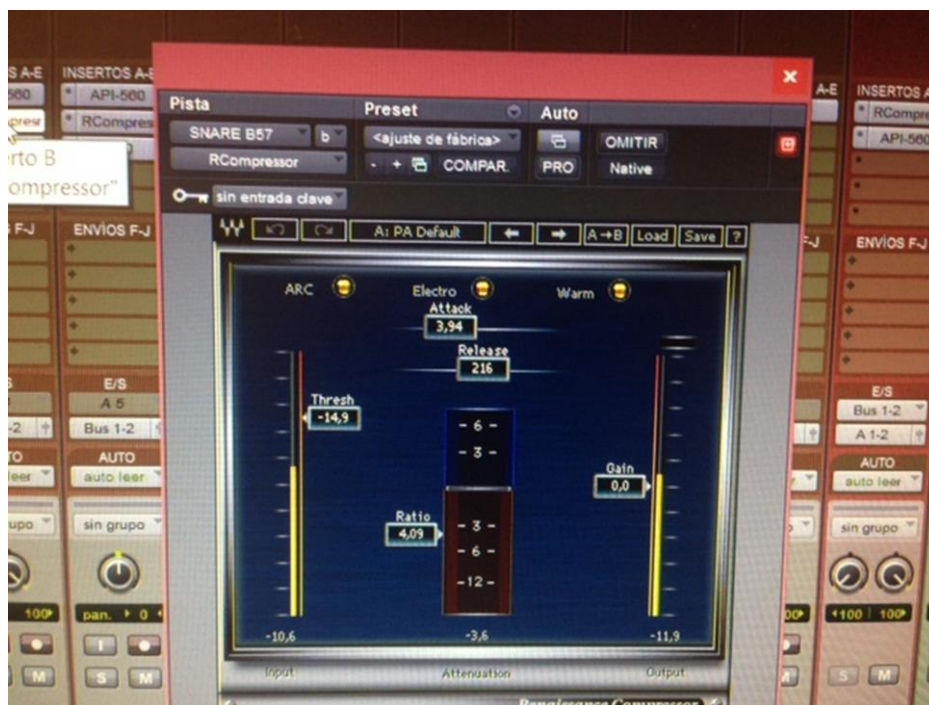
ANEXOS



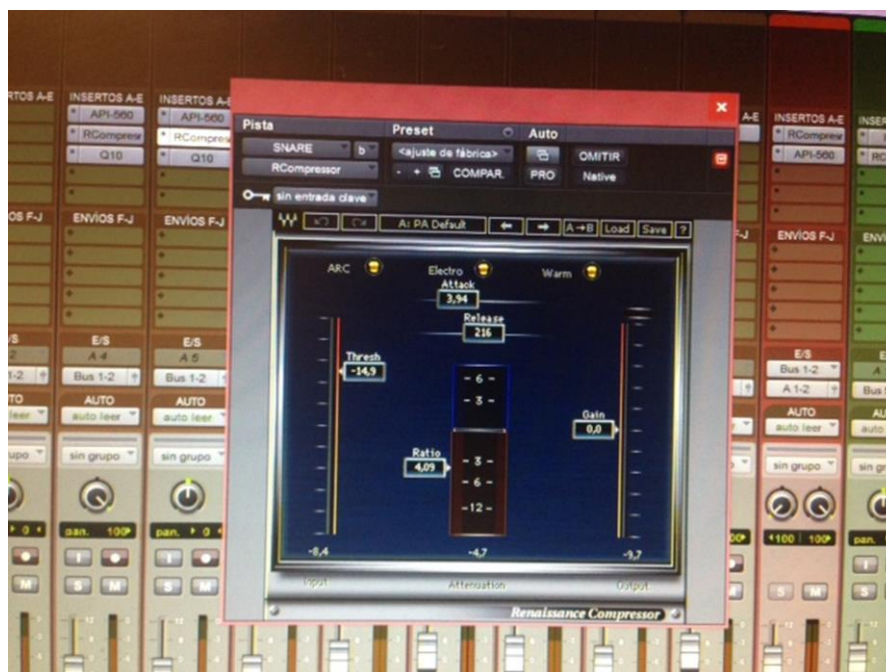
Anexo 1. Ecuador de bombo Tomado de Avid Pro tolos HD 10. 2012



Anexo 2. Ecuador redoblante beta 57 Tomado de Avid Pro tolos HD 10. 2012



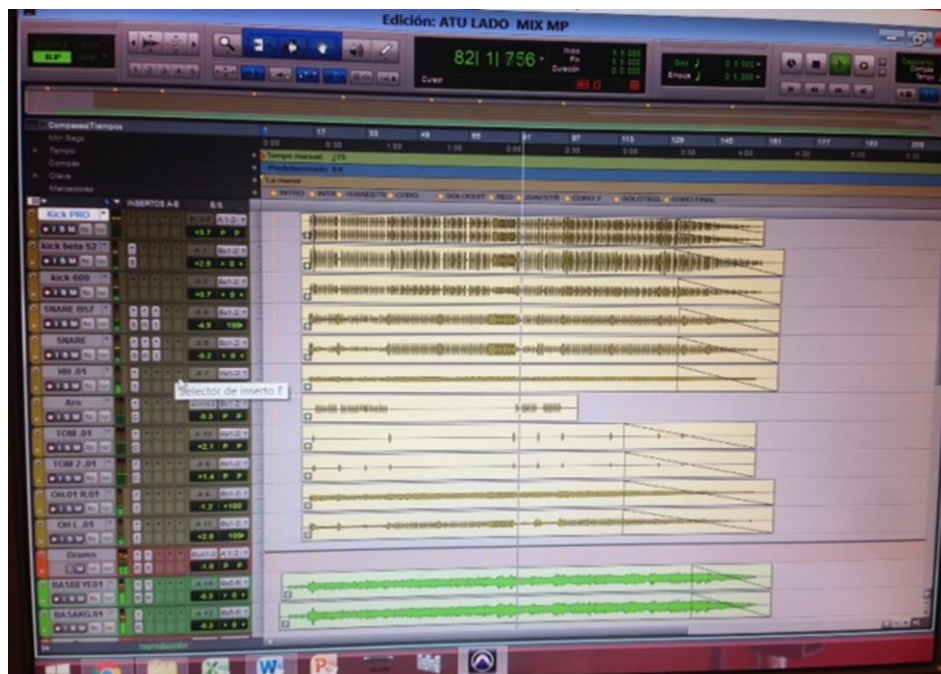
Anexo 3. Compresor redoblante beta 57 Tomado de Avid Pro tolos HD 10. 2012



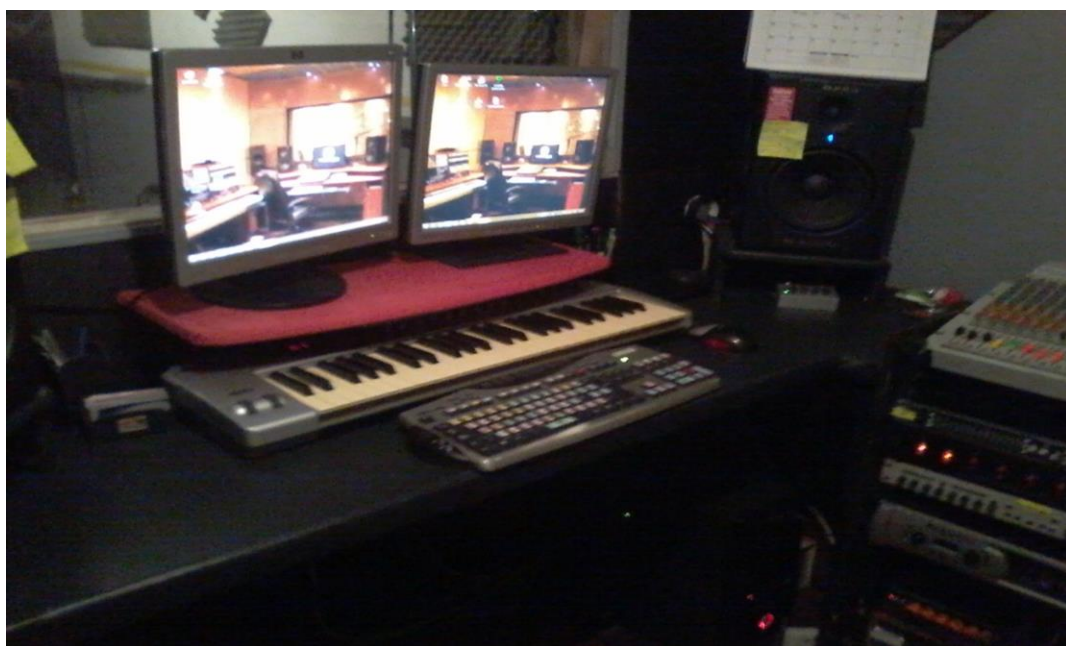
Anexo 4. Compresor redoblante 2 Tomado de Avid Pro tolos HD 10. 2012



Anexo 5. Ecuador Toms Tomado de Avid Pro tolos HD 10. 2012



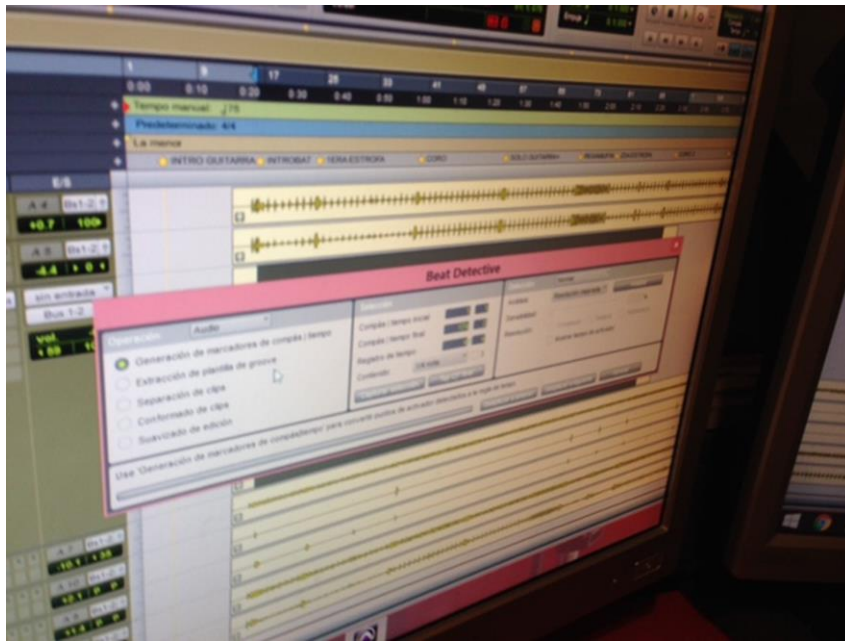
Anexo 6. Ventana Edición Tomado de Avid Pro tolos HD 10. 2012



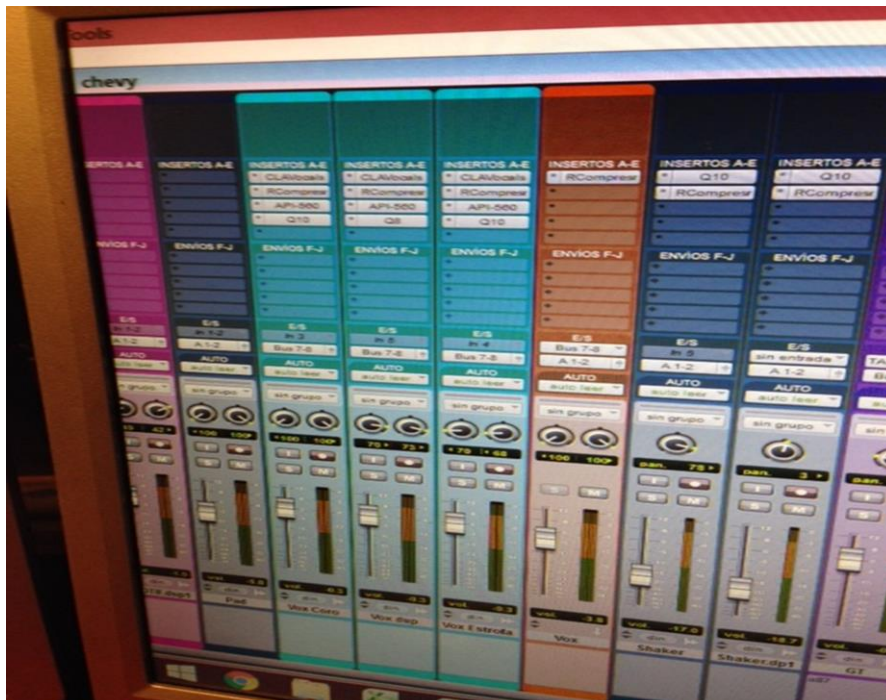
Anexo 7. Sala de control La Vereda Producciones



Anexo 8. Ventana de mezcla Tomado de Avid Pro tolos HD 10. 2012



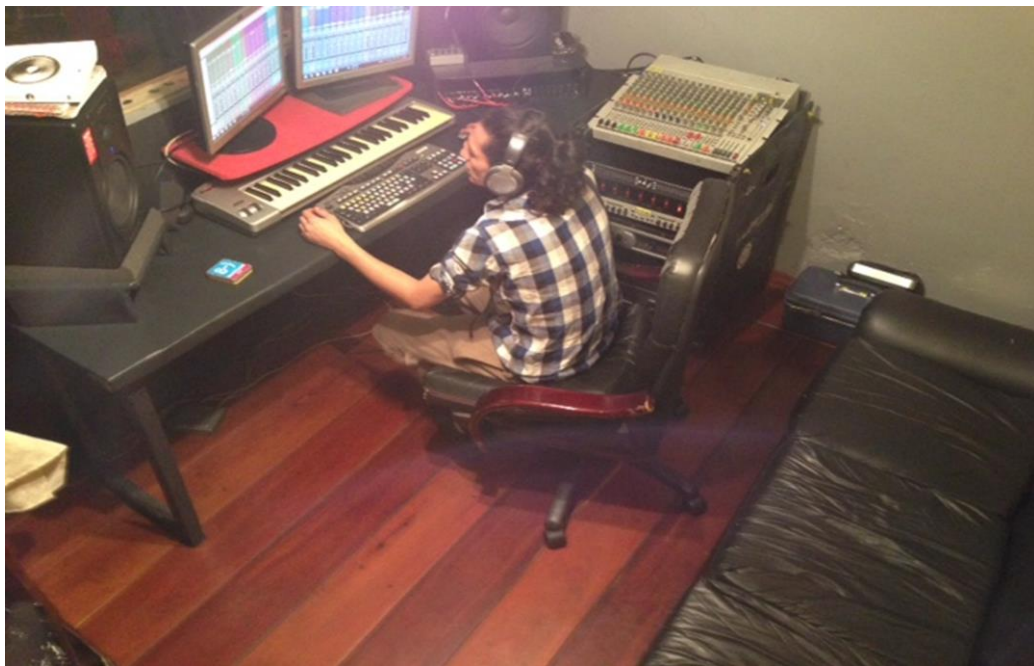
Anexo 9. Configuración del Beat detective Tomado de Avid Pro tolos HD 10. 2012



Anexo 10. Plugins voces Tomado de Avid Pro tolos HD 10. 2012



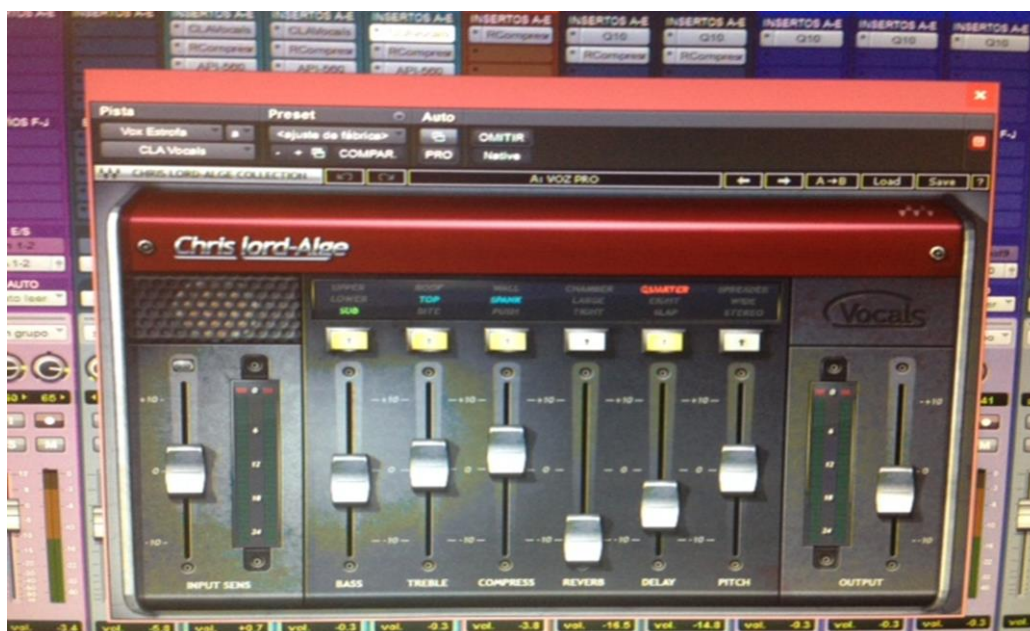
Anexo 11. Edición batería Tomado de Avid Pro tools HD 10. 2012



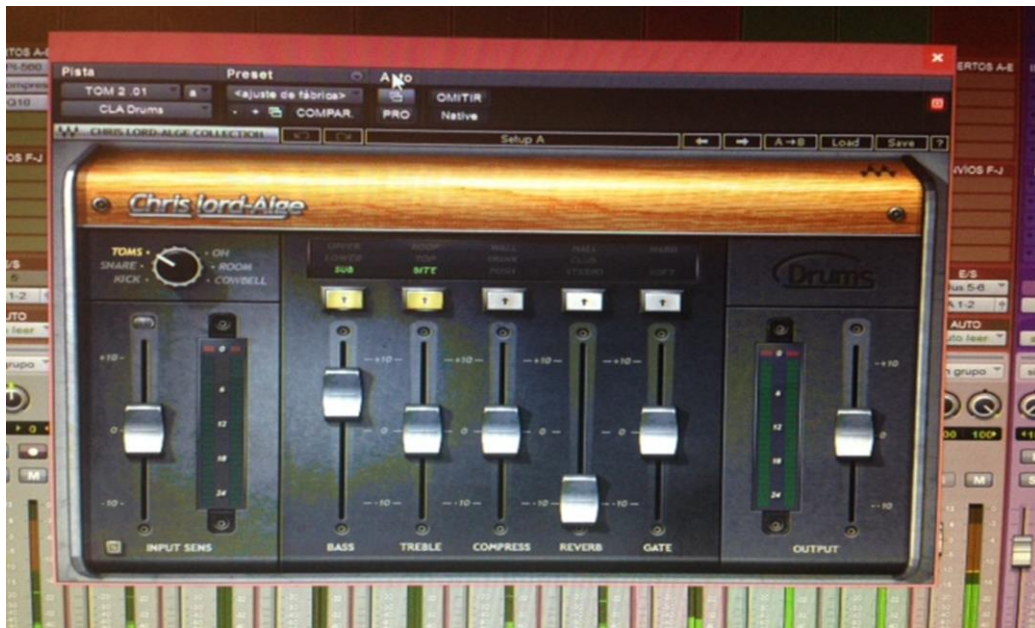
Anexo 12. Mezcla del tema "A tu lado"



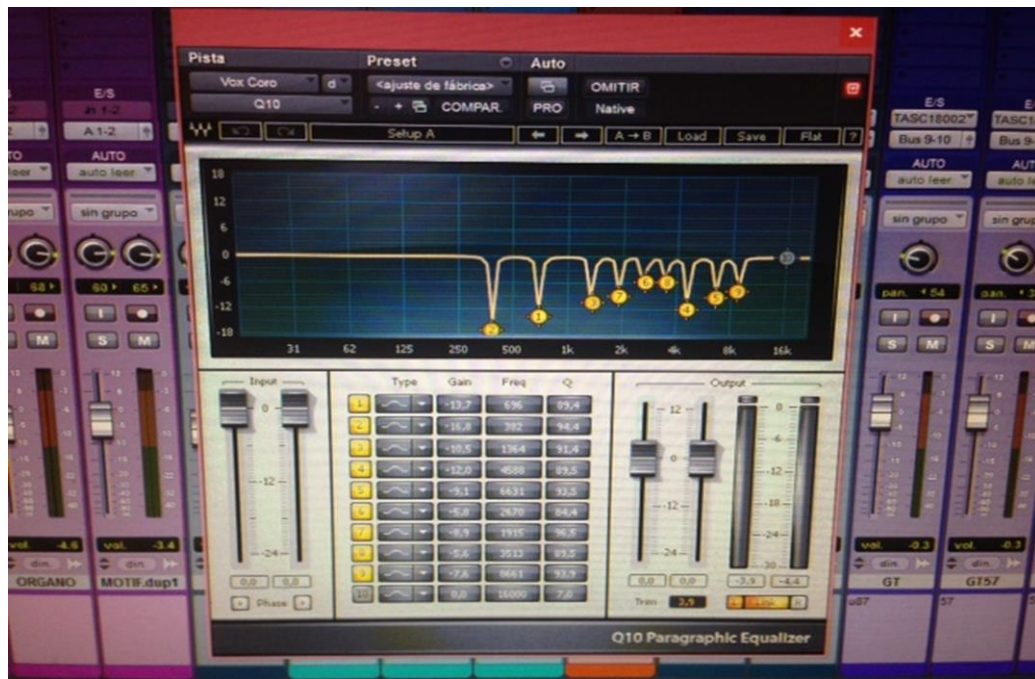
Anexo 13. Ecuador Overhead R Tomado de Avid Pro tolos HD 10. 2012



Anexo 14. Plugin voz Tomado de Avid Pro tolos HD 10. 2012



Anexo 15. Plugin Tom 2 Tomado de Avid Pro tolos HD 10. 2012



Anexo 16. Ecuador voz coro Tomado de Avid Pro tolos HD 10. 2012