



ESCUELA DE MUSICA



EL ALBA-POP: PRODUCCION DE UN EP DE CINCO CANCIONES EN EL
GENERO ALBAZO CON UNA SECCION RITMICA DE FORMATO POP
(PIANO, GUITARRA, BAJO Y BATERIA)



AUTOR

Robinson Abraham Flores Cajas

AÑO

2017



ESCUELA DE MÚSICA

El *alba-pop*: producción de un EP de cinco canciones en el género del albazo con una sección rítmica de formato *pop* (piano, guitarra, bajo y batería).

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos establecidos para optar por el título de Licenciado en Música con especialización en producción musical.

Profesor guía
Daniel Pérez

Autor
Robinson Abrahan Flores Cajas

Año
2017

DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

“Declaro haber dirigido este trabajo a través de reuniones periódicas con el (los) estudiante(s), orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación”

Daniel Pérez MSc.

1719951749

DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

“Declaro(amos) haber revisado este trabajo, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación”.

Pablo Quintero Lic.

175691657-1

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.”

Robinson Abrahan Flores Cajas

180405780-8

AGRADECIMIENTOS

A Dios por ser mi guía, mi fortaleza y por darle un significado a mi vida.

A mis padres por su amor, ejemplo y apoyo incondicional.

A mis hermanos por amarme y cuidarme siempre.

A Daniel Pérez por sus consejos para la realización de este proyecto.

DEDICATORIA

A todos aquellos que sueñan, a los que aman el arte y la música.

A mis cuñadas, mis sobrinos y sobrinas.

A mis amigos y amigas que siempre han creído en mí.

A todos los maestros y maestras que han sido parte de mi formación.

RESUMEN

En la historia musical del Ecuador, uno de los géneros musicales tradicionales más conocidos es el Albazo.

El presente trabajo posee dos partes, la primera es una aproximación teórica acerca de las generalidades, historia y características de los géneros Albazo y *Pop*, fusiones entre ritmos tradicionales con elementos del *Pop* en otros países, y las etapas de la producción musical. La segunda parte, es la creación de un fonograma que contiene cinco canciones, tres de ellas son adaptaciones de temas reconocidos en el estilo musical Albazo y las dos canciones restantes son composiciones del autor de este proyecto.

Se comenzó este trabajo con la búsqueda de datos acerca de los elementos que intervendrían y serían claves para la realización del mismo, la investigación fue la base para las etapas en la producción musical del fonograma.

En base a la investigación realizada, el siguiente paso fue la creación de un EP de cinco canciones que tienen presente el ritmo del Albazo, juntamente con una sección rítmica formato *Pop*, la instrumentación no es la misma en todas las canciones. Se quiere generar un interés al variar la cantidad de instrumentos en cada canción, sin dejar de lado el objetivo de este proyecto, el cual es obtener una fusión entre el Albazo con una sección rítmica de formato *pop*.

ABSTRACT

The Albazo, one of the most popular traditional genres in Ecuadorian music, has marked the musical history in Ecuador.

This project is divided in two parts. The first one consists of a brief description of the history, generalities and features of the Albazo. It also presents relevant information about Pop music, a research of Latin American traditional music mixed with Pop in other countries, as well as a conceptualization of the stages of musical production.

The second part, explains the creation of a phonogram that includes five songs. Three of them are adaptations of traditional Albazos, while the last two are completely composed by the author of this project.

The present work started with research of data for the different elements to work with; this research was the key to the proper development of the stages in the production of the phonogram.

Based on the investigation, the next step was to develop an EP comprised by five songs, with a continuous Albazo rhythm, mixing it with a Pop rhythm section. The use of musical instruments is different in each song, with the purpose of creating interest in each piece, but also keeping the main objective of the project, which was to create a fusion between the Albazo genre and the instrumentation of pop music.

INDICE

INTRODUCCIÓN	1
Capítulo I: El Albazo	3
1.1 Historia.....	3
1.1.1 Origen del Albazo.....	3
1.1.2 El Albazo en la cultura ecuatoriana.....	3
1.1.3 El albazo en la actualidad	4
1.2 Características Musicales	4
1.2.1 Armonía y melodía	4
1.2.2 Ritmo	5
Capítulo II: El <i>Pop</i>	5
2.1 El <i>pop</i> como producto comercial.....	5
2.2 El <i>pop</i> en Latinoamérica.....	6
2.3 Componentes musicales del <i>pop</i>	6
Capítulo III: Fusión y música popular en Latinoamérica	7
3.1 Fusión	7
3.2 Fusión en música popular latinoamericana	7
Capítulo IV: Producción del Albapop	9
4.1 Preproducción.....	9
4.1.1 Once aspectos de la música grabada	9
4.1.2 Investigación	10
4.1.3 Selección de canciones	11
4.1.4 El demo	15
4.1.5 La(s) composición(es).....	16
4.1.6 Arreglos e instrumentación	17
4.1.7 Reconocimiento del estudio de grabación	18
4.1.8 El plan de sesión.....	20
4.2 Producción.....	21
4.2.1 Acústica.....	21
4.2.2 Configuración en la sala de grabación	22
4.2.3 Colocación de instrumentos.....	22
4.2.4 Colocación de micrófonos.....	23
4.2.5 Configuración en el cuarto de control	24
4.2.6 Estructura de la ganancia	25
4.2.7 Preparar el archivo en la estación de trabajo de audio digital (DAW)	26
4.2.8 Elegir buenos instrumentos.....	27
4.2.9 Obtener sonidos.....	28
4.2.10 Grabación Básica.....	30
4.2.11 Diferentes roles de trabajo	33
4.2.12 Criticar la interpretación	34
4.2.13 Determinación	35
4.2.14 Terminar el proceso de grabación	35

4.3 Post producción.....	35
4.3.1 Sobre-grabación (<i>Overdub</i>)	35
4.3.2 Sobre-producción.....	37
4.3.3 La mezcla de referencia.....	37
4.3.4 La mezcla.....	38
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.....	42
REFERENCIAS	43
ANEXOS	45

ÍNDICE DE FIGURAS

<i>Figura 1. Base rítmica del albazo.....</i>	<i>5</i>
<i>Figura 2. Carlos Vives - Portada del álbum Clásicos de la provincia.....</i>	<i>8</i>
<i>Figura 3. Cuarto de control.....</i>	<i>19</i>
<i>Figura 4. Cuarto de grabación.....</i>	<i>20</i>
<i>Figura 5. Cuarto de control e ingeniero de sonido.</i>	<i>25</i>
<i>Figura 6. Preparación del archivo en el DAW.</i>	<i>27</i>
<i>Figura 7. Obteniendo sonidos de la batería.</i>	<i>29</i>
<i>Figura 8. Obteniendo sonidos de la guitarra acústica.</i>	<i>29</i>
<i>Figura 9. Obteniendo sonidos de la guitarra eléctrica.....</i>	<i>30</i>
<i>Figura 10. Grabando guitarras acústicas de la canción Si tu me olvidas.....</i>	<i>31</i>
<i>Figura 11. Grabando guitarras eléctricas de la canción Tocar tu manto.....</i>	<i>32</i>
<i>Figura 12. Grabando bajo eléctrico en la canción Ya no llores.....</i>	<i>32</i>
<i>Figura 13. Uno de los guitarristas que intervino en el proyecto.</i>	<i>34</i>
<i>Figura 14. overdub</i>	<i>37</i>
<i>Figura 15. Mezcla de referencia en la canción Tocar tu manto.</i>	<i>38</i>
<i>Figura 16. Ventana de mezcla en la canción Si tu me olvidas.....</i>	<i>39</i>
<i>Figura 17. Ventana de mezcla en la canción Ya no llores.</i>	<i>40</i>
<i>Figura 18. Ecualizador W Scheps 73.</i>	<i>40</i>

INTRODUCCIÓN

El albazo es uno de los ritmos musicales que se ha mantenido vigente durante la historia musical del Ecuador, para Pazmiño (2012) no existe una forma musical más original y auténtica (p. 28). Se puede deducir que este ritmo es uno de los más reconocidos y apreciados por el pueblo ecuatoriano.

Existen bandas musicales que a lo largo de la historia han fusionado un ritmo tradicional con elementos contemporáneos, un claro ejemplo de esto es el grupo musical ecuatoriano de fusión denominado La grupa. Según Santos (2003) este conjunto basó su trabajo musical en la hibridación de géneros ecuatorianos tradicionales, juntamente con géneros de mayor consumo internacional como el *rock*, el *hip hop*, *pop*, e incluso el *jazz* (p. 67).

Durante los últimos años, en el Ecuador ha crecido una cercanía con el fenómeno del *rock* latino, lo cual ha incidido para que se ensayen algunas propuestas tendientes a fusionar los componentes internacionales con otros más locales de la música mestiza y afro ecuatoriana (Santos, 2003, p. 28).

En base a lo dicho anteriormente, se puede decir que, es posible experimentar con la fusión entre un ritmo tradicional con elementos, corrientes, o ritmos musicales actuales, muchos artistas han logrado que esta unión sea un éxito y que de una u otra manera, se cree un nuevo estilo musical.

El primer capítulo de este proyecto tiene que ver con elementos musicales e históricos del género musical Albazo, continuando con el segundo capítulo que posee información acerca del *Pop*, seguidamente el capítulo tres habla acerca de ciertas fusiones de ritmos musicales tradicionales con elementos *pop* en otros países. Finalmente, el cuarto capítulo brinda un acercamiento a las etapas de la producción musical.

Objetivos

Objetivo general: Experimentar con la implementación de una sección rítmica formato *pop*, con el ritmo tradicional ecuatoriano denominado albazo.

Primer objetivo específico: Recopilar datos acerca del albazo, el *pop*, de fusiones similares que se han hecho en la historia musical latinoamericana, y de las etapas en la producción musical.

Segundo objetivo específico: Usar los datos recopilados para la adaptación de tres canciones tradicionales y la creación de dos temas inéditos.

Tercer objetivo específico: Mediante la obtención de los datos mencionados anteriormente, producir un EP con cinco canciones que contengan la fusión del albazo con una sección rítmica de formato *pop*.

Capítulo I: El Albazo.

1.1 Historia

1.1.1 Origen del Albazo

Wong (2013) señala que: “El albazo es un género musical que supuestamente se deriva de la alborada española, una música que se tocaba al alba durante las festividades religiosas.” (p. 74). Así mismo, “... las raíces y el origen del albazo están en el *yaraví* y el fandango, y especialmente la zambacueca, (zamacueca, mozamala o zanguaraña). Está, por lo tanto, *hermanado* o hay *interfluenciado* con: la cueca chilena, la zamba argentina, la marinera peruana, entre otros.” (Godoy, 2007, p. 176).

El albazo se interpretaba en el amanecer, al salir el alba. Posee características del *yaraví*, pero en un tiempo más rápido (alegre). Lo interpretaban, e interpretan, bandas de pueblo en las fiestas populares. Entre los albazos más conocidos están: *Morena la ingratitud* de Jorge Araujo, *Apostemos que me caso* de Rubén Uquillas, *El Huiracchurito –Qué lindo es mi Quito-* de Humberto Dorado Pólit; *De terciopelo negro*, *Si tu me olvidas* o *Tierra querida* de Jorge Araujo Chiriboga (Godoy, 2007, p. 176, 177).

1.1.2 El Albazo en la cultura ecuatoriana

Pazmiño (2012) señala que el ritmo más conocido y el más apreciado por el pueblo ecuatoriano es el albazo (p. 27). De la misma manera, “en la historia fonográfica, el albazo aparece siempre como el que marca el sello de la nacionalidad ecuatoriana (Pazmiño T, 2012, p. 30).

Logró una notoriedad en Latinoamérica y en el mundo. Su recibimiento en México, entre los años 55 – 60, fue un triunfo en el sentimiento del pueblo azteca, que confundía comúnmente al albazo con el *huapango*. Luego formó parte del *boom* latinoamericano que lo llevó al cine. Apareció en películas famosas que promovieron al Ecuador en forma notable según la crítica internacional” (Pazmiño T, 2012, p. 30).

A partir de lo señalado, se puede deducir que el albazo tiene diferentes raíces e influencias que lo hacen el ritmo que es ahora, con su determinado carácter e identidad.

Como se mencionó antes, en la región sierra, las comunidades indígenas relacionan su música con el alba. Sin embargo, en algunas de ellas aún lo ejecutan a manera de serenata ya que se considera un ritmo alegre para recibir plenamente la madrugada.

1.1.3 El albazo en la actualidad

Pazmiño (2012) argumenta que gracias a su ritmo predominante, ha logrado mantenerse vigente a lo largo de la historia musical del Ecuador (2012, p. 28).

Actualmente, El albazo no solo se interpreta en la alborada, o en una serenata, sino que también es música de fiesta, una danza libre, de algarabía y música con la que solemnizan las fiestas al rayar el alba (Guerrero, 2002, p. 110).

Definitivamente, el albazo se amolda a las fiestas, serenatas, desfiles, comparsas y otras actividades con absoluta disposición, tanto en la voz como en el acompañamiento (Pazmiño, 2012, p. 29).

1.2 Características Musicales

1.2.1 Armonía y melodía

Según Santos (2016) el albazo es un género musical cantado,ailable y alegre a pesar de asociarse, como muchos géneros Ecuatorianos, a una tonalidad menor (p.35).

Godoy (2007) explica que el albazo es un “género musical regional de danza con texto, de compás binario compuesto en 6/8, con movimiento moderado, preferentemente en tonalidad menor” (p. 176).

Además, a pesar de su tiempo ligero y festivo, el albazo tiene un carácter melancólico, debido al sonido pentafónico de su melodía y al uso del modo menor (Wong, 2013, p. 74). Del mismo modo, “su melodía se mueve en corcheas y negras con punto, la síncopa es predominante (la última corchea del segundo tiempo suele extenderse con una ligadura conjuntiva a la corchea del siguiente tiempo)” (Guerrero, 2002, p. 108).

Pazmiño (2012) asegura que el albazo no tiene la variedad armónica del pasillo (p.29). Del mismo modo, Wong (2013) establece que, la progresión

armónica típica de la música mestiza ecuatoriana está formada por los acordes I-III-V-I (p.74).

1.2.2 Ritmo

Su fórmula rítmica característica es la siguiente:



Figura 1. Base rítmica del albazo.

Se destaca por su particularidad cuando se acompaña con la guitarra, ya que ésta realiza un rasgueo particular que incluye un apagado en las cuerdas. El albazo es un ritmo que combina la métrica binaria y ternaria, lo cual se nota en el acompañamiento del bajo en negras. (Santos, 2016, p. 35).

Santos (2016) señala que el albazo tiene una característica muy importante, la presencia de la síncopa o contratiempo en la melodía, lo cual da a notar la influencia de la cultura afro ecuatoriana dentro del mestizaje musical de este ritmo. (p. 38)

Capítulo II: El Pop

2.1 El *pop* como producto comercial

Según la Real Academia de la Lengua Española, el *pop* se refiere a una corriente artística de origen norteamericano que se inspira en los aspectos más inmediatos de la sociedad de consumo (RAE, 2016). A partir de lo señalado, en la industria musical, se puede decir que el *pop* es algo más que arte, es una puerta abierta al consumo masivo de un producto, siendo el producto en este caso, el artista.

Según Moorefield (2010) la grabación del *pop* se situó a mediados de los años sesenta. Lo cual creó un nuevo concepto de hacer discos, desarrollado por separado y en los escenarios, más notablemente para Phil Spector y George Martin (p. 15).

2.2 El *pop* en Latinoamérica

Con respecto a la música pop en Latinoamérica, Morales (2010) señala que el bolero cayó bajo la influencia de la música rock. Aunque se lo siguió interpretando de la misma manera, comenzaron a surgir variantes del bolero en las cuales ciertos músicos adoptaron instrumentación rock. La estructura original del bolero cambió, y los tempos de 4/4 del pop empezaron a sustituir la clave sincopada del bolero (p. 140).

El bolero, en contacto con las convenciones del pop de los sesenta y setenta, crearon el género que actualmente se conoce como pop latino, el cual sigue en plena evolución (Morales, 2010, p. 140).

2.3 Componentes musicales del *pop*

En cuanto a la composición del *pop*, Ferreira (2013) señala que, aunque no es un requerimiento obligatorio tener conocimiento sobre teoría musical, es importante comprender las partes de la composición en cuanto a la forma de la canción que generalmente posee: Introducción, versos, coros, puente, interludio, instrumental, final (p. 136).

Para Moorefield (2010) en el *rock* y el *pop* el interés generalmente no se centra en el virtuosismo o la complejidad armónica, sino en un estado de ánimo, una atmósfera, una combinación inusual de los sonidos, y esto totalmente mejorado por una buena producción (p. 15).

Considerando que el *pop* occidental en su mayoría está basada en simples melodías y armonías diatónicas. Podría decirse que el contenido lírico y la instrumentación son la clave en el impacto de la canción. Esto no implica que los compositores deben escribir letras y arreglos sofisticados, sin embargo, deben aspirar a encontrar la sensación más auténtica para entregar un mensaje atractivo y distintivo. (Ferreira, 2013, p. 138).

Para Santos (2003), a pesar del tiempo transcurrido, la conformación de la banda básica sigue siendo la misma: guitarras eléctricas, bajo eléctrico, batería y sintetizador o piano (p. 19).

Con esto en mente, se puede decir que la música popular no debe tener letras ni contenido musical meticulosamente elaborado, sino que debería tener eso que generalmente se llama “pegajoso”, para atraer así la mayor cantidad

de público posible, también se puede asegurar que a pesar del tiempo, la sección rítmica de un formato *pop* sigue siendo la misma.

Capítulo III: Fusión y música popular en Latinoamérica

3.1 Fusión

Cabe recalcar que según la Real Academia de la Lengua Española, una fusión es la unión de intereses, ideas o partidos. En base a lo dicho anteriormente, se puede decir que, en la música pueden existir fusiones de géneros, estilos, corrientes musicales, etc.

3.2 Fusión en música popular latinoamericana

En el capítulo anterior, se mencionó que el *pop* latino, surgió de la fusión entre el bolero con elementos del *rock* y del *pop* americanos. Al hablar de una fusión en la música tradicional latinoamericana con elementos del *pop*, se debe tomar como uno de los referentes más importantes a Carlos Vives.

Blanco (2004) señala que Carlos Vives fue innovador y transgresor de los primeros parámetros del vallenato establecidos, debido a que era un cantante y actor que trabajaba con el *pop* y el *rock*, al ser llamado a interpretar un papel en el que debía cantar composiciones tradicionales, su carrera se unió definitivamente a éste género musical (párr. 5).

Los productos de esta innovación fueron los discos: *Clásicos de la Provincia* (1994) y *Tierra del Olvido* (1995). Así, Vives transformó la música folklórica colombiana del Atlántico en un ritmo de éxito comercial, al que se lo denominó *tropi-pop*. Con esta fusión, Vives y el productor colombiano Kike Santander, sentaron bases para que el *pop* latino se establezca como una potencia internacional (Morales, 2010, p. 235-236).

Un claro ejemplo se puede encontrar en la canción *Cachucha Bacana*, que, originalmente fue interpretada por Alejo Durán y adaptada en el disco *Clásicos de la provincia* de Vives con la fusión *tropi-pop*, La versión adaptada muestra la adición de instrumentos contemporáneos como guitarra eléctrica, pianos o teclados y batería, mientras que la versión original posee la instrumentación tradicional como el acordeón, la guacharaca, el bajo y la campana.

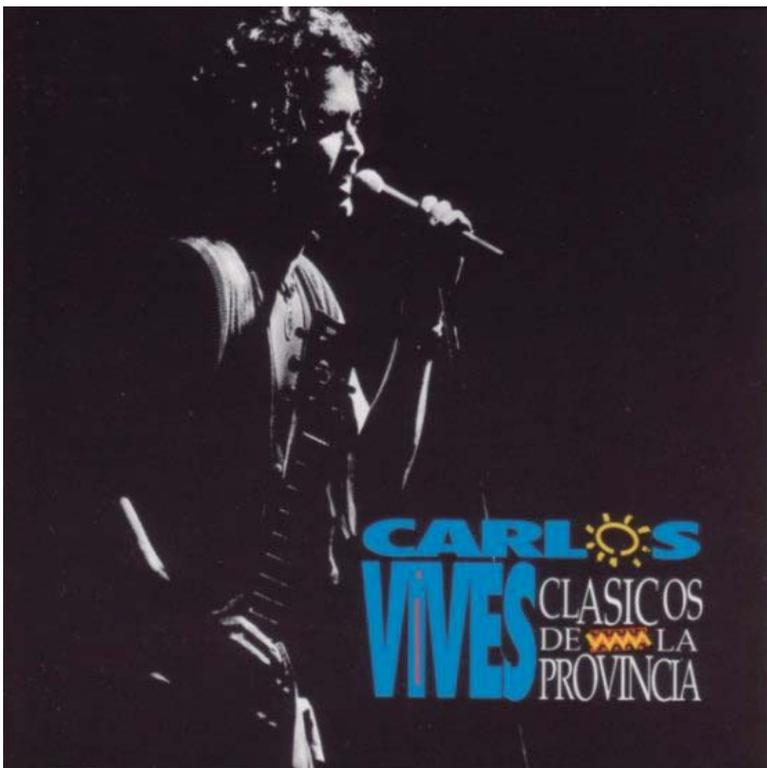


Figura 2. Carlos Vives - Portada del álbum *Clásicos de la provincia*.

Recuperado de <http://www.carlosvives.com/album/clasicos-de-la-provincia/>

Del mismo modo, en Brasil se dio un caso similar con la música popular brasilera (MPB) contemporánea. La MPB surge a finales de los años setenta usando la música étnica tradicional juntamente con estilos estadounidenses, desde el folk-rock hasta el *hip hop*. La MPB es una oportunidad de incorporar influencias norteamericanas sin perder su base tradicional. Entre sus principales exponentes encontramos a Daniela Mercury con su samba *-pop*, Carlinhos Brown con su fusión de *batucada* y *funkadelic*, entre otros (Morales, 2010, p. 208).

Se puede apreciar claramente en la canción *O canto da cidade* de Daniela Mercury, la adición de instrumentos contemporáneos dentro de un ritmo tradicional brasileño.

En 1997, los integrantes del grupo colombiano Aterciopelados comenzaron a experimentar con ritmos afro caribeños y otros del folklore, y los incorporaron a su música. (Morales, 2010, p. 285). Actualmente, son varios los artistas latinoamericanos que basan sus composiciones en la fusión de estilos musicales tradicionales juntamente con elementos del *pop*. Esto ha enriquecido

enormemente a la música popular latinoamericana, y ha dado paso a nuevas corrientes y estilos musicales.

Capítulo IV: Producción del Albapop.

4.1 Preproducción

Owsinski (2016) señala que el momento más crucial en todo el proceso de grabación es antes de grabar, lo que es conocido como la pre producción, donde las canciones son escogidas, los arreglos son trabajados, y las partes son aprendidas para que en el proceso de la grabación lo único que importe sea la ejecución y la interpretación (p. 87).

Para Ferreira (2013) el proceso de la producción musical comienza mucho antes de la grabación dentro del estudio. La preparación en sesiones anteriores es vital para que todo el personal involucrado comprenda la importancia de la planificación. (p. 135). En otras palabras, se puede decir que, es de suma importancia tener un esquema de cada acción que va a realizarse dentro y fuera del estudio de grabación antes del proceso de producción musical.

4.1.1 Once aspectos de la música grabada

Según Gibson y Curtis (2005) existen once aspectos fundamentales que conforman la producción de una canción, estos aspectos son los siguientes:

- Concepto: Puede ser definido como el conjunto de los otros diez aspectos, es el contexto del mensaje que el artista o la banda están tratando de comunicar.
- Melodía: Es uno de los temas centrales de una canción, es aconsejable tener una melodía dulce haciéndola simple, permitiendo más espacio en la música.
- Armonía: Debería incluir la presencia de varias partes o secciones, estructuras de acordes diferentes y únicas.
- Ritmo: Es importante concentrarse en el ritmo de cada instrumento, y en la relación rítmica entre cada uno de ellos.
- Lírica: La letra de una canción debería ser sincera, pensativa, rítmica, poética y lírica

- Densidad: Es el número de sonidos que tiene una canción a cada momento. Puede ser escasa o llena, se crea y se destruye, o puede cambiar en maneras interesantes.
- Instrumentación: Aspectos positivos sobre la instrumentación es que puede ser única, inusual, bizarra o nueva.
- Estructura de la canción: Se refiere al orden y a la longitud de cada sección en una canción, puede inusual o simple.
- Interpretación: Este punto incluye la afinación, el tiempo, la técnica, la dinámica, el estilo, la grandeza.
- Mezcla: Puede ser una de las partes más pequeñas del proceso de producción, sin embargo es uno de los aspectos más influyentes, puede ser escasa, llena, y ambas al mismo tiempo.
- Calidad del equipo: El equipo debería estar limpio y claro (p. 93-164).

Es necesario que se tengan presentes estos once aspectos durante todo el proceso de producción en este proyecto, se utilizaron como una guía y una referencia sobre la cual está basado el proceso de producción en las canciones de este fonograma.

4.1.2 Investigación

Ferreira (2013) señala que la primera fase de la pre producción no solo consta en la investigación de lo que el artista quiere crear, también es necesario indagar en la dirección de su actitud y su punto de vista de la industria (p. 135). Se puede decir que tanto el productor como el artista deben tener muy en claro el enfoque de la producción, el sonido y el segmento de personas al que se quiere alcanzar.

Según Owsinski (2016) para un productor es importante aprender los gustos del artista, sean de comida, música o política además de sus hábitos y creencias. Sabiendo esto, el productor puede determinar hasta qué punto presionar a un cantante o descubrir la mejor interpretación del guitarrista, o las señales que indican que el baterista está cansado, etc. Si el productor va a trabajar tan cercanamente por un período de tiempo con un artista, mientras más conozca cosas acerca del artista, la calidad del proyecto será mejor (p. 88).

Es en este momento, en donde la planeación es esencial ya que el productor tiene la oportunidad de discutir los objetivos y las estrategias con el artista para obtener un esquema de las sesiones en el proceso de producción. (Ferreira, 2013, p.135). A partir de lo señalado se puede concluir que es en la investigación donde se construyen las bases cronológicas para el transcurso de las diferentes etapas dentro del estudio, y aún fuera de él.

En el presente proyecto, se investigaron aspectos del albazo y el *pop*, seguidamente se buscaron datos referentes a fusiones de estilos musicales que se hayan hecho anteriormente, todo esto clarificó el enfoque de la producción, y brindó una guía del sonido al que se deseaba llegar. Esta investigación también dio paso a la selección de canciones y al esquema que se usó para la grabación, fue aquí donde se decidió que la guitarra acústica sería el primer instrumento que iba a ser grabado, ya que es el instrumento predominante dentro de la corriente musical del albazo.

4.1.3 Selección de canciones

El fonograma de este trabajo contiene cinco canciones, tres de ellas son adaptaciones de temas tradicionales en género albazo, y los dos temas restantes son composiciones inéditas del autor de este trabajo, de la misma manera en género musical albazo.

Las canciones escogidas son: *Así se goza* de Ricardo Mendoza, *Si tu me olvidas* de Jorge Araujo Chiriboga y *Avecilla* de autoría anónima. El nombre de las dos composiciones son: *Tocar tu manto* y *Ya no llores*.

La selección de las adaptaciones se hizo en base a su contenido lírico, ya que se diferencian de otras canciones del género albazo al hablar de temas positivos y esperanzadores, además son tres canciones representativas del género.

Luego de una investigación de ambos géneros, el albazo y el *pop*, se eligieron las tres adaptaciones que formarán parte del fonograma a partir del análisis de su letra, armonía y melodía. La investigación generó un panorama más claro en cuanto al sonido y la dirección de la producción.

A continuación se puede apreciar la letra y un breve análisis lírico de las cinco canciones que formarán parte de este proyecto, se tomó en cuenta el número de sílabas en la letra y también la rima en cada línea.

Tabla 1: Si tu me olvidas

Letra y música: Jorge Araujo Chiriboga	Número de sílabas	Rima
De terciopelo negro guambrita tengo cortinas	15	A
De terciopelo negro guambrita tengo cortinas	15	A
Para enlutar mi pecho guambrita si tu me olvidas	15	B
Para enlutar mi pecho guambrita si tu me olvidas	15	B
Si tu me olvidas blanca azucena	10	A
Si tu me olvidas blanca azucena	10	A
Si la azucena es blanca guambrita tu eres morena	15	B
Si la azucena es blanca guambrita tu eres morena	15	B
A la samaritana guambrita te pareciste	15	A
A la samaritana guambrita te pareciste	15	A
Te pedi un vaso de agua guambrita no me lo diste	15	B
Te pedi un vaso de agua guambrita no me lo diste	15	
Me lo negaste prenda querida	10	A
Me lo negaste prenda querida	10	A
Si me niegas el agua guambrita pierdo la vida	15	B
Si me niegas el agua guambrita pierdo la vida	15	B
Esta mi tierra linda el Ecuador tiene de todo	15	A
Esta mi tierra linda el Ecuador tiene de todo	15	A
Ríos montes y valles, si señor, y minas de oro	15	B
Ríos montes y valles, si señor, y minas de oro	15	B

Y sus mujeres son tan hermosas,	10	A
que se parecen lirios y rosas	10	A
Y sus hombres son bravos si señor y muy celosos.	15	B
Y sus hombres son bravos si señor y muy celosos.	15	B

Tabla 2: AVECILLA

Letra y música: Anónima	Número de sílabas	Rima
Ya ves, ya ves canora avecilla que cogida prisionera	18	A
será preciso que sepas que desde hoy en adelante	16	B
vas a hacer mi compañera cantando como cantabas	16	A
perdida entre la maleza a orillas de un arroyuelo	16	C
y en el fondo de una arboleda	9	A
No te dejes avecilla agobiar por la tristeza	16	A
No te dejes avecilla agobiar por la tristeza	16	A
posaste sobre mi pecho o sobre tus alas buenas	16	B
yo cuidare de que nunca te falte lo que apetezcas	16	B
tendrás el agua mas pura y la semilla mas fresca	16	C

Tabla 3: Así se goza

Así se goza	Número de sílabas	Rima
Como dicen que no se goza, que no se goza, que no se goza.	19	A
Como dicen que no se goza, que no se goza, que no se goza.	19	A
Ayayay yo gozo mejor que el dueño	11	B

Ayayay yo gozo mejor que el dueño	11	B
Que bonito corre el agua debajo de los almendros	16	A
Así corriera mi amor si no hubieran malas lenguas	16	B
Que bonito corre el agua debajo de los almendros	16	A
Así corriera mi amor si no hubieran malas lenguas	16	B
Dame de tu boquita de tu boquita lo que tu comes	17	A
Dame de tu boquita, de tu boquita lo que tu comes	17	A
Como dan las palomas ayayay a sus pichones	15	B
Como dan las palomas ayayay a sus pichones	15	B

Tabal 3: Tocar tu manto

Letra y música: Abrahan Flores	Número de Sílabas	Rima
Tanto tiempo ha pasado, tantas veces he fallado	16	A
Pero sigues a mi lado, tu amistad es un regalo	16	A
Eres mi padre amado yo tu hijo anhelado	16	A
Como un loco enamorado hoy me agarro de tu mano	16	A
Ahora vivo para ti	8	B
Pues tu amor me hace feliz	8	B
Mi canción yo te la canto y te digo que te amo	16	A
Hoy quiero tocar tu manto, abrigarme entre tus brazos	16	A
No quiero alejarme nunca pues en ti encontré mi amor	16	B
Pues en ti encontré mi amor	8	B
Pues en ti encontré mi amor	8	B
Tu eres mi complemento, mi anestesia, mi sustento	16	A

A tu amor estoy atento, te pienso a cada momento	16	A
Fuera de ti no hay nada, fuera de ti no hay nadie	16	B
Me refrescas como el agua me das vida como el aire	16	B

Tabla 4: Ya no llores

Letra y música: Abrahan Flores	Número de Sílabas	Rima
Si ves la tristeza llegar	8	A
Si tu risa empieza a menguar	8	A
Y tu ya no sabes que hacer	8	B
Si sientes que no puedes más	8	A
Que el miedo quiere apagar	8	A
Tu voz, tu tienes que entender	8	B
	5	
Que aquí estoy	5	C
Que nunca me fui		C
	5	
No, ya no llores	5	A
No, ya no llores	12	A
Sabes que eres el amor de mis amores		B
	8	
Corazón tienes que entender	8	A
Que siempre me vas a tener	8	A
Aquí tan cerquita de ti		B

El objetivo al analizar líricamente las canciones tradicionales, fue para tener una referencia acerca de la composición de las mismas y según eso crear las dos canciones inéditas del fonograma.

4.1.4 El demo

El demo de cada una de las composiciones es una herramienta poderosa que será usada durante toda la etapa de pre producción, con este

elemento, el productor y el artista pueden examinar el material que será grabado y discutir diferentes formas de potenciar su impacto, sin embargo el uso excesivo del demo puede generar que la interpretación del artista en la grabación sea igual y no tenga una mejora, el demo debería ser usado como referencia solo en el proceso de la pre producción, ya que puede establecer lo que será usado obligatoriamente en la sesión. (Ferreira, 2013, p. 135-136).

Owsinski (2016) señala que el demo no tiene que ser caro, de hecho, mientras más barato mejor, ya que esto ayuda para que el productor no ponga atención en la calidad o en el número de pistas, sino en descubrir solo lo que cada instrumento está interpretando, lo que se trata de aprender en este punto es cuan bien suena la banda o el artista y cómo van a funcionar los arreglos y las estructuras de las canciones (p. 91).

Según lo mencionado anteriormente, el demo puede ayudar al productor para saber y entender mejor el funcionamiento del artista dentro de la grabación, no se deben emplear muchos recursos económicos en la grabación del demo ya que es una referencia para lo que se viene.

Para el fonograma en este proyecto, los demos fueron simples, solamente guitarra y voz, ya que es necesario que, para la fusión de ambos géneros, exista un proceso de experimentación antes y durante el proceso de grabación. No obstante, en el demo ya se dejó en claro la estructura de cada canción, la melodía de la voz y la intervención de la guitarra acústica base.

4.1.5 La(s) composición(es)

Ferreira (2013) recalca que aunque el conocimiento de la teoría musical no es un requisito para la producción de la música popular, es necesaria la comprensión básica en la composición (p. 136). En base a lo dicho anteriormente se puede acotar que para la etapa de pre producción se deben organizar las canciones en cuanto a su estructura musical y lírica.

Hablando de la selección de composiciones, Owsinski (2016) señala que es una función usualmente determinada por el tiempo de preproducción que se tenga. Si no se tiene una fecha límite por la cual preocuparse, se podrán trabajar en las canciones que tienen melodías pegajosas pero están incompletas o tienen arreglos débiles. Si no se tiene mucho tiempo para

realizar esto, se puede trabajar en las canciones que valgan la pena ser grabadas, esas canciones que podrían sonar bien y ser grabadas fácilmente (p. 88).

Gibson y Curtis (2005) argumentan que el ajuste más común que un productor hará tiene que ver con la duración de las secciones en la composición, a veces un verso o un coro pueden ser muy largos. Sin embargo, este no siempre es el caso, así que es necesario que el productor realice sus propios ajustes. A menudo un productor va a sugerir que se hagan dos versiones diferentes, con una introducción larga y una corta, también se puede realizar una versión larga y según lo que se necesite, acortarla en la mezcla (p. 147)

Como se ha dicho anteriormente, en este trabajo existen dos composiciones que fueron creadas por el productor y tres canciones ya existentes adaptadas, para las dos composiciones se tomaron en cuenta varios detalles armónicos, melódicos, rítmicos y líricos de las tres canciones que serán adaptadas, para sentar una base y según eso, comenzar con el proceso creativo de la composición en este proyecto. Las composiciones son: “Ya no llores” y “Tocar tu manto”. Cabe recalcar que para las canciones inéditas se incluyeron el ritmo base del albazo, el cambio armónico característico del albazo para terminar una sección, y se usó como base el número de sílabas que generalmente presentan las tres canciones representativas del género musical albazo.

4.1.6 Arreglos e instrumentación

Se puede definir al arreglo como el acto de seleccionar la instrumentación que va a ser interpretada en secciones específicas durante la grabación, también es posible manipular los arreglos con las diferentes herramientas que ofrece la estación digital de trabajo (Ferreira, 2013, p. 141). Es así, que en la pre producción se pueden definir los instrumentos que formarán en las canciones que van a ser grabadas.

En cuanto a la instrumentación, Ferreira (2013) dice que es muy importante conocer las características de los diferentes instrumentos que formarán parte de la grabación, ya que esto puede servir para la toma de

decisiones en cuanto al uso de micrófonos, procesadores, compresores, etc. (p. 141).

En el fonograma de este proyecto los arreglos, la instrumentación real y digital se eligieron en base a la fusión planteada anteriormente, es decir, tomando ciertos instrumentos del Albazo con la sección rítmica de un formato pop. Los instrumentos elegidos fueron: Guitarra acústica, guitarra eléctrica, bajo eléctrico, piano, batería e instrumentos digitales como pianos eléctricos, órganos, entre otros. La elección de instrumentos en este proceso dio paso a la selección de los micrófonos y los métodos de grabación que fueron usados durante el proceso de producción.

Se decidió que en las canciones *Si tu me olvidas* y *Avecilla* la instrumentación sea básica y reducida, ya que se quiso crear diversidad en el fonograma y que haya variaciones entre canciones para que se genere un interés en escuchar todo el EP. En el caso de *Si tu me olvidas* los instrumentos que intervinieron fueron la guitarra y la voz, y para *Avecilla* fueron el piano y la voz.

En el caso de los tres temas restantes: *Ya no llores*, *Así se goza* y *Tocar tu manto* se usaron guitarras acústicas y eléctricas, bajo, batería y teclados. Durante el proceso de la pre producción se definieron los instrumentos que intervendrían en la parte de la grabación, excepto los que vendrían después en la etapa de la sobre grabación.

4.1.7 Reconocimiento del estudio de grabación

Para el equipo de producción es de vital importancia visitar el estudio de grabación para reconocerlo y evitar cualquier percance o pérdida de tiempo. Es necesario también para saber cual es el número de músicos que pueden tocar simultáneamente (Ferreira, 2013, p. 163). A partir de lo señalado, se puede acotar que al reconocer el estudio de grabación es posible tener un panorama acerca de lo que se puede y lo que no se va a poder hacer dentro del cuarto de grabación, es decir, las ventajas y desventajas que se pueden encontrar dentro del estudio.

El estudio de producción musical elegido para este proyecto tiene como nombre "PRODISE", un estudio de grabación profesional que cuenta con la

infraestructura y todo el equipamiento necesario para la realización del fonograma, antes de comenzar el proceso de grabación, hubo una reunión con el dueño del estudio en donde se realizó el reconocimiento del área de trabajo, el cuarto de control y el cuarto de grabación antes de iniciar cualquier otro proceso.



Figura 3. Cuarto de control



Figura 4. Cuarto de grabación

4.1.8 El plan de sesión

Hablando acerca del plan de sesión, Ferreira (2013) recalca que debería ser el producto final de la pre producción y debería resumir toda la información relevante de los requerimientos en la producción y la planificación de horarios. Debería incluir:

- La fecha y las horas de grabación, y post producción.
- El tempo y la tonalidad de las canciones.
- El personal y la instrumentación que será usada.
- Notas, la pista que contenga el clic, la pista de acompañamiento, la colocación de los músicos, el número de pistas, equipamiento técnico, etc.
- Requerimientos generales como comida, ambiente, etc. (p. 166)

Se llevó a cabo el plan de sesión, hubieron variaciones del tiempo debido a diferentes circunstancias como el horario de los músicos y la disponibilidad del estudio, sin embargo, se logró el objetivo al final. Durante este proceso se definieron el tiempo y la tonalidad de cada canción, se

contactó a los músicos, cada uno con su instrumento. En la grabación del primer instrumento que fue la guitarra acústica de todas las canciones, se definieron cada uno de los archivos de sesión con su respectivo metrónomo y tiempo. Se revisó el equipamiento del estudio. El segundo instrumento fue el bajo, el tercero la batería y el cuarto la guitarra eléctrica (ver anexo 1).β

4.2 Producción

Para Ferreira (2013) los primeros días en la etapa de producción son emocionantes, ya que el equipo ha trabajado duro durante la pre producción, por lo tanto es importante sujetarse a los ajustes del proceso, sin embargo, no se deben temer a los cambios en el plan. La calidad del equipo técnico de trabajo durante la grabación va a tener el mejor impacto sobre el producto final, con esto en mente, el equipo de grabación debería evaluar todos los elementos que podrían influir en el resultado de las sesiones (p. 171).

Para este trabajo, el proceso de producción consistió en emplear todo lo que se planeó durante la pre producción, sin embargo, también se experimentó durante la grabación con los instrumentos y equipos para poder obtener el mejor resultado posible y hacer que la unión de ambos elementos, el Albazo y la sección rítmica del pop se unan.

4.2.1 Acústica

Algunos ingenieros miran la posibilidad de variar las propiedades en el ambiente del estudio para obtener mejores resultados. Es entendible que la relación entre la grabación del sonido y la acústica ha cambiado desde la llegada de los *plug-ins* y de la estación digital de trabajo, ya que facilita el trabajo al momento de reemplazar el material grabado.

Un buen punto de partida, sería estudiar o investigar los conceptos de la transmisión, reflexión y absorción del sonido, esto ayuda para una mejor comprensión de lo que debería tomar parte en el cuarto de grabación (Ferreira, 2013, p. 171).

La acústica de la sala en la cual se realizó la captación es controlada con absorbentes y difusores. La sala es amplia, lo cual permite ubicar los instrumentos de acuerdo a la necesidad de cada sesión. El cuarto tiene un sonido seco. Un 75% de las superficies están cubiertas por material absorbente

y un 25% de las superficies son puntos reflectantes. La intención de tener un cuarto con acústica poco reverberante es para que luego el material pueda tener un procesamiento digital que emule diferentes espacios acústicos. Un de los *plug-ins* utilizados en esta producción para emular espacios acústicos es el *Ocean Way Studios* de *Universal Audio*.

4.2.2 Configuración en la sala de grabación

Seguido de la calibración en el equipo de grabación y la creación de las filas de sesión en la estación de trabajo digital, es necesario preparar el estudio para el arribo de los músicos. En este punto, cualquiera es responsable de configurar el estudio. Esto provee una oportunidad a los músicos para comenzar su relación con el artista o el productor, recordando que dentro del ambiente de producción, las primeras impresiones son muy importantes (Ferreira, 2010, p. 189).

Para Owsinski (2016) el estudio de grabación afecta de muchas maneras la captación del sonido, todo lo que tiene que ver con la acústica, el equipo, el ambiente, el personal, etc. Son factores que se deben considerar al momento de tomar la decisión final (p. 99).

En el proyecto denominado *Albapop*, el estudio fue preparado de una manera diferente para cada músico que intervino durante la grabación, se brindó un ambiente relajado, libre de estrés y lleno de motivación para poder obtener el mejor resultado de los ejecutantes. El estudio estuvo en sus mejores condiciones y con cada elemento funcionando perfectamente. La sesión se preparó conforme cada instrumentista llegaba, todo se llevó a cabo con normalidad en cuanto a la preparación en la sala de grabación, el tiempo para la configuración de la sala dependía de cada instrumento, en algunos instrumentos como la voz, el bajo, la guitarra acústica y eléctrica la configuración fue rápida y sencilla, en cambio, en la batería fue más tardada y compleja ya que era necesario configurar los micrófonos para encontrar el sonido que más se acercaba a lo que se quería llegar.

4.2.3 Colocación de instrumentos

El posicionamiento espacial puede afectar dramáticamente el sonido de los instrumentos, así que los encargados de la grabación deberían ser muy

cuidadosos al colocar sus fuentes de sonido. Es muy común en el *rock* y en el *pop* que los ingenieros comiencen el proceso de configuración buscando la posición ideal para la batería, lo cual parece ser sensible y usualmente el más complejo elemento en las producciones (Ferreira, 2010, p. 189).

Para obtener la mejor calidad de grabación en este proyecto, se experimentó con las diferentes áreas del cuarto en vivo, se buscó un punto determinado dentro del lugar para la colocación de los diferentes instrumentos y los micrófonos. El ingeniero de sonido partió de su experiencia con diferentes grabaciones que ya se dieron en el mismo estudio, y desde ese punto, fueron variando ciertos equipos para obtener un mejor sonido.

4.2.4 Colocación de micrófonos

Uno de los procedimientos más importantes dentro de este trabajo es la grabación, para esto, es necesario entender varias técnicas para la colocación de micrófonos. Middleton y Gurevitz (2008) señalan que el objetivo en la utilización de micrófonos, debería ser capturar el sonido que se quiere utilizar. Sin embargo, esto puede ser más difícil de lo que parece, puesto que, diversas fuentes de sonido pueden intervenir, o en su defecto, el micrófono pueda tener un rango amplio de selección. (p. 235)

La colocación de los micrófonos puede separar el aspecto científico del límite de la superstición. Algunos técnicos parecen tener una clara idea al entrar al cuarto de grabación, colocar los micrófonos y estar listos para esperar resultados al final. Otros esperan obtener resultados al probar con el mejor posicionamiento de micrófono posible, y no descansar hasta estar satisfechos con los resultados. Independientemente de lo que se quiera lograr, cada equipo de grabación debe tener como objetivo capturar sonidos que queden perfectamente con cada producción (Ferreira, 2010, p. 189).

Según Middleton, Gurevitz (2008) los diferentes tipos de micrófonos con sus características son los siguientes:

- Micrófonos dinámicos: Normalmente son robustos y son utilizados para captar el sonido de una manera cercana, esto hace que sean apropiados para la grabación de baterías y de amplificadores de guitarra.

- Micrófonos condensadores: Ofrecen una buena respuesta de frecuencia, captan una gama más amplia que los micrófonos dinámicos, son apropiados para usarse en un estudio de grabación, generalmente son apropiados para instrumentos de solo y voces. Es necesario una fuente extra, es decir, la potencia fantasma.

La colocación de micrófonos fue fundamental en este trabajo, se buscó la mejor opción para lograr un sonido que pueda ayudar a la combinación de los distintos instrumentos usados durante la producción. Se realizó una prueba para captar los distintos instrumentos, colocando varios micrófonos y escogiendo el más agradable según el estilo y la ejecución del instrumento. En mayor cantidad fueron utilizados micrófonos de condensador de diafragma grande para captar guitarras acústicas. En la batería también se utilizaron micrófonos de condensador para todo el set excepto el bombo.

4.2.5 Configuración en el cuarto de control

Ferreira (2010) señala que así como uno o más miembros del equipo de grabación configuran el cuarto de grabación y el espacio de grabación en vivo, alguien que comúnmente es el ingeniero principal tiene que ser el responsable de preparar y correr todo el equipo en el cuarto de control. Como es común, en ciertos procedimientos la configuración ocurre mientras los músicos están llegando al cuarto de grabación (p. 244).

En el proyecto denominado Albapop, el ingeniero de sonido, quien además es el dueño del estudio, se encargó de que el cuarto de control estuviera listo para la grabación, se aseguró de tener listas todas las conexiones, de que cada equipo esté funcionando de la mejor manera, y de tener el equipo necesario para comenzar la producción. Durante la grabación de los diferentes instrumentos, la configuración en el cuarto de control fue variando ya que no se usaron los mismos equipos con todos los instrumentos, sino que fueron variando dependiendo de la necesidad que cada uno requería para obtener el sonido deseado.



Figura 5. Cuarto de control e ingeniero de sonido.

4.2.6 Estructura de la ganancia

La estructura de la ganancia tiene un gran impacto en la calidad de las grabaciones y es uno de los aspectos principales que separa a un trabajo profesional de un intento aficionado. En otros términos, los niveles deben fijarse de una manera en la que permita que las señales admitan un rango dinámico de audio. La medida de señales es extremadamente importante para la calibración y el funcionamiento en el sistema de audio (Ferreira, 2010, p. 246).

Para determinar la ganancia óptima en la grabación de este proyecto se consideró aspectos de instrumentación y ejecución. La cantidad de instrumentos grabados y el rango dinámico de cada canción brindó la pauta para establecer una estructura de ganancia ideal. Para las canciones que tienen batería, se procuró grabarlas con una ganancia promedio de -18

decibeles. En el caso de las canciones con piano, voz y guitarra se incrementó el rango de ganancia a -15dBs. Mantener la estructura de ganancia fue muy importante ya que después del preamplificador también se utilizaron procesadores digitales en tiempo real y esto requiere un cuidado especial en mantener la estructura de ganancia dentro del rango establecido para cada etapa de procesamiento de la señal en la grabación.

4.2.7 Preparar el archivo en la estación de trabajo de audio digital (DAW)

Antes de obtener los sonidos y al tener alineado el equipo, los técnicos deben preparar un archivo de proyecto en la estación de trabajo digital de audio que será usado para la grabación, deberá tener:

- La pista para el clic y el tempo (si es necesario).
- La pista base.
- Sonidos o ritmos de batería electrónicos que estarán incorporados en la grabación. (Ferreira, 2010, p. 185)

La mayoría de estaciones permite al usuario seleccionar el tamaño del búfer, esta configuración es muy importante, ya que pondría un impacto significativo de latencia y como consecuencia llevar al éxito de la sesión. Como una regla general en grabación, los ingenieros deberían mantener el tamaño del búfer en un número bajo para asegurarse que la señal llegue a la estación correctamente (Ferreira, 2010, p. 244).

El ingeniero de sonido se encargó de organizar la sesión en la “DAW” con el número de canales necesarios, el tempo de cada canción, el nivel de latencia, el tamaño del búfer y el nombre del archivo, cabe recalcar que la estación de trabajo de audio digital usada para la producción de este EP fue “Logic Pro X”.

El número de pistas para cada canción fue variando dependiendo de lo que la canción necesitaba, por ejemplo, en las canciones *Avecilla* y *Si tu me olvidas*, el número de pistas fue menor ya que estos temas no poseen mucha instrumentación.

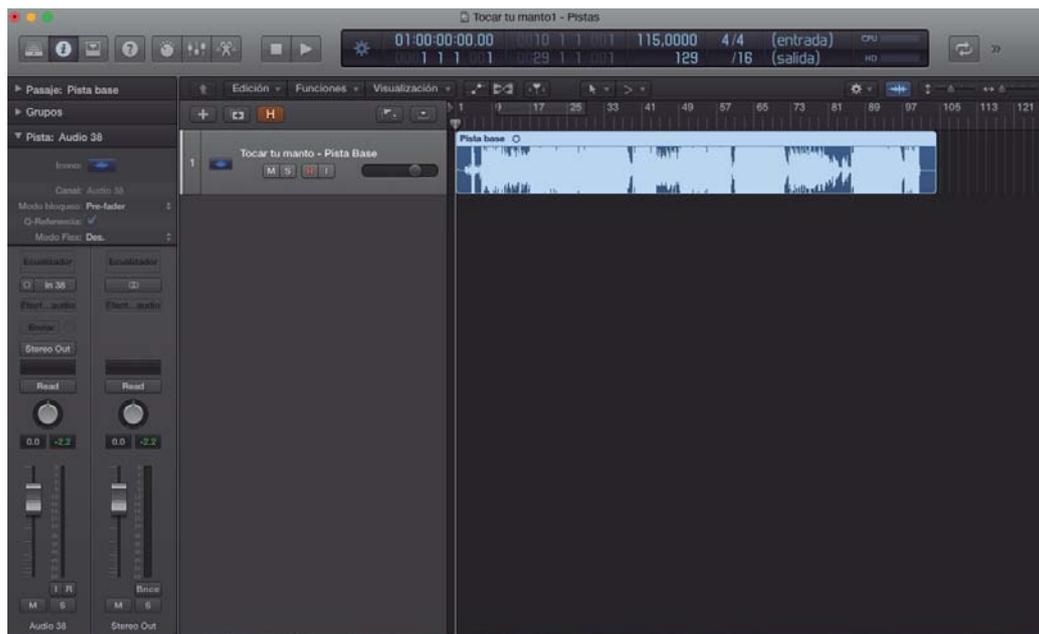


Figura 6. Preparación del archivo en el DAW.

4.2.8 Elegir buenos instrumentos

Tener un equipamiento adecuado juega una parte muy importante para lograr el mejor sonido, por ejemplo, para obtener un buen sonido de la batería, es necesario comenzar con una batería que suene bien, o al menos que un profesional afine cada parte de la batería (Owsinski, 2016, p. 107).

En cuanto a la elección de instrumentos, en el proyecto se usaron equipos de la más alta calidad y gama posible, desde la batería, hasta las guitarras acústicas y eléctricas, todos en muy buen estado y con una calidad de sonido alta.

La lista de instrumentos que se usaron dentro de la grabación es:

- Guitarra acústica: *Taylor 214 CE*
- Guitarras eléctricas: *James Tyler, Fender American Standar, Fender American Deluxe Olympic White*
- Bajo: *Fender Marcus Miller Jazz Bazz*
- Batería: *Dixon Artisan*
- Platillos: *Zildjian K Custom y A Custom*

4.2.9 Obtener sonidos

Según Owsinski (2016) mientras más tiempo se use antes de comenzar a grabar, menos tiempo se podrá pasar grabando, desde que la atención se enfoque en obtener el sonido hasta que el músico comience a interpretar. En ocasiones es mejor tener una pista con un sonido pobre pero con una gran vibra que una pista con un gran sonido pero grabada pobremente. Un buen productor debe saber cómo tratar con un ingeniero que se tarde mucho tiempo en sacar un sonido, al mismo tiempo, debe saber cuándo el sonido no está trabajando bien realmente y darse cuenta que deberá ser cambiado después (p. 106).

Para iniciar con la grabación de cada instrumento, se realizaron pruebas de experimentación con diferentes micrófonos para obtener diferentes sonidos y elegir al más apropiado y al que más se acercaba al gusto del productor.

Uno de los instrumentos que tuvo mayor complejidad para obtener su sonido fue la batería, en primer lugar, el baterista se tomó su tiempo para afinar su instrumento, después de colocar los micrófonos, el ingeniero comenzó a probar diferentes posiciones de los mismos a diferentes distancias y con diferentes niveles en la ganancia de los preamplificadores por los cuales pasaba la señal de ciertos elementos de la batería. Seguidamente se grabaron algunas tomas para probar si el sonido era el indicado, a la final se pudo obtener el sonido deseado para poder comenzar con la grabación en tres de las canciones que llevan batería dentro del fonograma.



Figura 7. Obteniendo sonidos de la batería.



Figura 8. Obteniendo sonidos de la guitarra acústica.

Una parte fundamental en la grabación de las guitarras eléctricas fue la obtención del sonido en el amplificador, se experimentó con diferentes posicionamientos en cada perilla, una resaltando las frecuencias bajas, otra las frecuencias medias, otra las frecuencias altas, sin embargo, al final se pudo obtener el sonido deseado para cada canción fusionando estas tres frecuencias predominantes, resaltando algunas y opacando a otras.



Figura 9. Obteniendo sonidos de la guitarra eléctrica.

4.2.10 Grabación Básica

Owsinski (2016) señala que una grabación básica consiste en grabar los siguientes instrumentos dependiendo el estilo, género o proyecto musical:

- Batería
- Batería y bajo
- Batería, bajo y guitarra
- Batería, bajo y piano
- Batería, bajo, guitarra y piano
- La banda entera, independientemente del número de instrumentos

Cualquiera de los instrumentos anteriormente señalados debería estar acompañado de una guía vocal, o una voz de referencia (p. 104).

En la grabación, se comenzó el proceso de producción con la guitarra acústica, puesto que este instrumento genera la base rítmica y armónica en cuatro de los cinco temas, en el caso de AVECILLA, esta función la cumple el piano, la grabación de las guitarras acústicas y del piano duró una semana. Cabe recalcar que se usó una voz guía o voz de referencia para realizar este proceso.



Figura 10. Grabando guitarras acústicas de la canción Si tu me olvidas.



Figura 11. Grabando guitarras eléctricas de la canción Tocar tu manto.



Figura 12. Grabando bajo eléctrico en la canción Ya no llores.

4.2.11 Diferentes roles de trabajo

Owsinski (2016) argumenta que interpretar un instrumento en vivo es muy diferente a grabar un instrumento dentro de una sesión de grabación. En una presentación en vivo, el equipo de trabajo es seleccionado por su versatilidad, durabilidad y generalmente su presencia escénica, sin embargo, el único factor que importa dentro de una grabación es el sonido. Mientras que en una presentación el instrumento puede ser usado para todo el concierto, en una grabación, el uso de un solo instrumento puede ser aburrido, especialmente si el músico debe grabar varias secciones dentro del proyecto (p.108).

En base a lo dicho anteriormente, se puede acotar que es necesario seleccionar adecuadamente el equipo de trabajo que va a formar parte dentro de la grabación ya que no es la mismo tener a un músico profesional que interprete su instrumento en vivo, que un músico de estudio que tenga un sonido definido y tenga experiencia en grabaciones.

Durante la grabación del *Albapop*, se convocaron a músicos versátiles que puedan interpretar lo que el productor tenía en mente, que tengan conocimiento acerca de los ritmos que iban a ser fusionados, cada músico aportó con ideas que fluyeron dentro de la grabación. Antes de iniciar a grabar con cada instrumentista, se trabajó en el sonido que se quería lograr de cada instrumento, esto tuvo que ver con la calidad del instrumento, la colocación micrófonos, la ecualización, el volumen, entre otros elementos para obtener el sonido deseado.



Figura 13. *Uno de los guitarristas que intervino en el proyecto.*

4.2.12 Criticar la interpretación

Es importante preguntar a cada músico acerca de la opinión de su propia interpretación, el productor puede conocer mayormente los errores que tendrá la grabación, sin embargo, es necesario escuchar la grabación atentamente para encontrar cualquier error o percance. Si se percibe algún error en la interpretación durante la grabación, es importante escribir el minuto de lo que se creyó escuchar para revisarlo después de la interpretación. Esto puede salvar mucho tiempo en el estudio (Gibson, Curtis, 2005, p. 175).

En ocasiones, para este proyecto, el productor tuvo que intervenir con su opinión acerca de la interpretación musical de cada instrumentista, para poder corregir o cambiar algún sonido o arreglo musical y también para que el músico pueda interpretar su instrumento con la mejor calidad sonora posible y con identidad y seguridad propia. Se pudo observar una gran mejora en la grabación después de la intervención del productor y del ingeniero de sonido encargados de este proyecto.

4.2.13 Determinación

Gibson y Curtis (2005) aseguran que la cantidad de determinación que el artista o la banda brindan, afecta el tiempo de trabajo en una parte y la calidad en el proyecto final. Muchas veces los músicos no se dan cuenta cuánto trabajo se necesita para obtener una interpretación genial o perfecta. El productor debería intentar siempre inspirar a todos para que trabajen más duro y largo hasta obtener la mejor interpretación posible, puede ayudar el hecho de la facilidad de señalar que las buenas cosas se obtienen después de un largo período de tiempo, esto puede inspirar a los músicos para dar lo mejor de sí (p. 189).

4.2.14 Terminar el proceso de grabación

Owsinski (2010) argumenta que uno de los pasos más difíciles es reconocer cuando se han logrado las pistas que harán una gran grabación, no es común realizar docenas de grabaciones hasta que haya una toma perfecta. Con esto dicho, es mejor determinar que aunque la pista no es perfecta, se tiene lo suficiente para trabajar con ella. Aunque muchas veces depende de la cantidad de tiempo que se tenga para trabajar el proyecto. Si el productor debe conseguir el producto mejor posible, entonces se necesita dejar a un lado el tiempo (p. 127).

Al momento de terminar el proceso de grabación, se eligieron las mejores tomas de cada instrumento, este proceso se hizo junto con cada músico para que pudiera haber un aporte de parte de éste en cuanto a su opinión crítica acerca de la interpretación de su instrumento. Cabe recalcar que el tiempo dentro del estudio dependía del avance del proyecto ya que no existía ningún tipo de presión para hacer las cosas aceleradamente, esto ayudó para que el músico pueda sentirse tranquilo y tenga la oportunidad de fluir tranquilamente en su grabación.

4.3 Post producción

4.3.1 Sobre-grabación (*Overdub*)

Para Ferreira (2013) el *overdub* puede ser descrito como cualquier grabación que es hecha sobre una sesión digital o análoga que ya tiene

material en ella, es decir, cuando se adiciona un nuevo contenido grabado en una producción. El *overdubbing* es comúnmente usado cuando no es posible o aconsejable grabar varios instrumentos a la vez, puede ser debido a la infraestructura o simplemente cuando los músicos prefieren grabar solos (p. 254).

Por otra parte, para Owsinski (2010) el proceso de la sobre grabación puede ser algo tan fácil como arreglar o reemplazar alguna de las grabaciones básicas, como el bajo, la guitarra rítmica, solos de guitarra, sintetizadores, o la voz principal. O también puede ser tan complejo como grabar arreglos sofisticados para instrumentos de viento o para instrumentos de cuerdas, múltiples guitarras o voces de apoyo. También es la fase en la que se puede experimentar mucho más, puesto que algunas partes no funcionan tal como están y necesitan algún tipo de alteración (p. 129).

Para este proyecto, se realizaron sesiones de sobre-grabación para poder adicionar sonidos que, después de haber finalizado el proceso de grabación, se agregaron para complementar cada canción, el instrumento que predominó en este proceso fue el piano acompañado de sonidos y efectos que fueron sumándose al fonograma.



Figura 14. Overdub.

4.3.2 Sobre-producción

Existen muchas maneras de sobre-producir una canción, pero para Gibson y Curtis (2005) el resultado siempre es el mismo, se pierde la esencia de la canción. Una de las principales maneras de sobre-producir una canción y de la cual se debe tener cuidado, es añadir muchas cosas, menos a veces es más, es necesario tomar el componente secreto que hace genial a la canción y ponerlo por encima, es decir, darle protagonismo. También es indispensable que el productor se pregunte: ¿Cuál es la esencia de la canción? Para aclarar cualquier duda (p. 192).

En este proyecto se evitó la sobre producción, ya que para el proceso de grabación y sobre grabación, se utilizaron únicamente los instrumentos que se habían planteado desde la etapa de pre producción, esto ayudó para que se pueda mantener la esencia de la idea principal planteada para el fonograma.

4.3.3 La mezcla de referencia

La mezcla de referencia es una suma balanceada en estéreo que contiene la suma de todo el contenido de la canción y es lo que el equipo de producción llevará consigo. Es lo que separa la etapa de grabación con la

etapa de mezcla en un proyecto. En algunos casos, las mezclas de referencia son usadas para el producto final, así que los encargados en hacer dicha mezcla, deben tener mucha concentración y atención en los detalles (Ferreira, 2013, p. 259).

Para este proyecto la mezcla de referencia fue realizada una vez terminada la grabación de cada canción, básicamente la mezcla de referencia consistió en ajustar y nivelar volúmenes y la posición en los sonidos de cada instrumento.



Figura 15. Mezcla de referencia en la canción *Tocar tu manto*.

4.3.4 La mezcla

Gracias a las estaciones de trabajo de audio digital, la mezcla es o puede ser perfecta antes de comprometerse un disco duro o a cualquier formato al que deba ser establecida. Hoy en día, con muchos compresores, limitadores digitales muy poderosos, es muy fácil elevar el nivel de la mezcla, sin embargo es mejor dejar la compresión de la mezcla principal y el nivel de amplificación al ingeniero de máster (Owsinski, 2010, p 173, 174).

La mezcla en este fonograma fue hecha juntamente con el ingeniero de sonido que estuvo durante cada proceso dentro del estudio.

El proceso de mezcla para este proyecto tuvo como concepto ir de lo general a lo específico. Primero se realizó ajustes de volumen y ubicación de sonidos, corrección, ajuste de las pistas y primeras ideas de automatización. En cuanto al procesamiento se inició ecualizando toda la mezcla en general aplicando un ecualizador al canal máster. Esto permite moldear el sonido general acorde a la referencia y en base a eso realizar ajustes necesarios de manera específica en los instrumentos individualmente. Se utilizaron ecualizadores, compresores, efectos de tiempo y procesadores especiales de emulación de cinta.



Figura 16. Ventana de mezcla en la canción *Si tu me olvidas*.

El mismo proceso de mezcla fue aplicado en todo el proyecto. Después de una ecualización general en el máster, se decidió agrupar los distintos grupos de instrumentos utilizando envíos para poder procesarlos en conjunto. Por ejemplo la batería en todos los temas ocupaba el bus 1 - 2. Aplicando el concepto inicial primero se utilizó un ecualizador en el bus máster de la batería antes de proceder con movimientos específicos en las pistas individuales. Este método permitió conservar una sonoridad más natural y orgánica evitando un sobre procesamiento



Figura 17. Ventana de mezcla en la canción Ya no llores.

En cuanto a las guitarras también se las agrupó y se realizaron movimientos generales en la ecualización. Individualmente se utilizaron compresores para controlar el ataque de las cuerdas. El flujo de señal en casi todos los canales, esta compuesto por un ecualizador, aplicando filtros para reducir frecuencias indeseables y limpiar la señal, seguido por un compresor y finalmente una ecualizador que aporte coloración.



Figura 18. Ecuador W Scheps 73.

El procesamiento de voces incluye varias etapas de compresión. Se utilizó dos compresores un *Teletronics LA-2A* y un *Universal Audio 1176*. Esta combinación es muy efectiva ya que ambos compresores trabajan en conjunto creando un efecto que se percibe como si la voz estuviese al frente y en primer plano en relación al resto de instrumentos. En cuanto a los efectos de tiempo se envió todas las pistas a una reverberación de cuarto para crear un efecto de espacio conjunto. Los canales que se enviaron al *reverb* profundo fueron caja, algunas guitarras y voces. Este *reverb* creó una sensación de espacio entre los diferentes instrumentos. Finalmente un *reverb* exclusivo para las voces. En los *Avecilla* y *Si tu me olvidas*, el proceso fue mucho más orgánico en cuanto a procesamiento, pero se prestó mucho más atención a la variación de volúmenes con el fin de apoyar la interpretación.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Se realizó una investigación de datos acerca del Albazo y el *Pop* para establecer bases teóricas y poder comenzar con las etapas de pre producción, producción y pos producción. Las investigaciones ayudaron para poder elegir las canciones que fueron adaptadas, también para crear las dos composiciones. Se encontraron diferentes fusiones de ritmos tradicionales con elementos *pop*, que a lo largo de la historia ayudaron para la creación de nuevas corrientes musicales en varios países de América Latina.

Una vez iniciado el proceso de pre producción se establecieron ideas para la fusión entre el Albazo y la sección rítmica de un formato *pop*. Conforme avanzaron las diferentes etapas, se pudo notar que las canciones fueron tomando forma. Se puede decir que fusionar al Albazo con una sección rítmica de formato *pop* fue posible.

Se recomienda que antes de realizar cualquier unión entre elementos de diferentes ritmos o estilos musicales, se comience con una investigación o recopilación de datos acerca de dichos elementos, para obtener información y comprobar si va a ser posible una fusión.

Se recomienda que en las etapas de la producción, exista un proceso de experimentación en la grabación de instrumentos y la mezcla, ya que de estos factores depende si la fusión es posible o no.

REFERENCIAS

- Blanco, D. (2004). La música de la costa atlántica colombiana transculturalidad e identidades en México y Latinoamérica. *Revista colombiana de antropología*. p. 41. Recuperado de: <http://www.scielo.org.co/scielo>
- Cepeda, F. Godoy, M. (2012). *La música ecuatoriana memoria local – patrimonio global*. Riobamba, Ecuador: Freire.
- Ferreira, C. (2013). *Music production: recording: a guide for producers, engineers and musicians*. Abingdon, UK: Taylor & Francis.
- Guerrero, P. (2002). *Enciclopedia de la música ecuatoriana*. Quito: Conmúsica.
- Godoy, M. (2007). *Breve Historia de la música del Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Gibson, D. Curtis, M. (2005). *The art of producing: How to produce an audio Project*. Boston: Course Technology.
- Morales, Ed (2010). *Guía de la música latina*. Barcelona: Robinbook.
- Moorefield, V. (2010). *The producer as Composer : Shaping the sounds of popular music*. Londres: The MIT Press.
- Middleton, P, Gurevitz S. (2008). *Música digital. Técnicas y proyectos*. Madrid: ANAYA
- Owsinski, B. (2016). *The music producer's handbook*. Milwaukee: Hal Leonard Books.
- Pazmiño, T. (2012). *Recuperación del patrimonio musical intangible del Ecuador*. Quito: CCE.
- Santos, C. (2016). *Composición música popular ecuatoriana*. Quito.
- Santos, C. (2003). *Música popular*. Quito: Ministerio de relaciones exteriores.
- Vives, C. (2016). Carlos Vives – Clásicos de la provincia. Recuperado de <http://www.carlosvives.com/album/clasicos-de-la-provincia/>
- Wong, K. *La translocalidad de la música popular ecuatoriana: ¿construyendo una identidad nacional alternativa?*. (Tesis de doctorado). Austin: U. of Texas.
- Wong, K. (2011). La música nacional: una metáfora de la identidad nacional ecuatoriana. *Ecuador debate*. Recuperado de: <http://repositorio.flacsoandes.edu.ec>

Wong, K. (2013). *La música nacional: Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Quito: CCE.

ANEXOS

Plan de sesión.

	Si tu me olvidas	Así se goza	Avecilla	Ya no llores	Tocar tu manto
Guitarra Acustica	03-11-16	03-11-16		10-11-16	10-11-16
Bajo		14-11-16		14-11-16	14-11-16
Batería		21-11-16		21-11-16	21-11-16
Guitarra eléctrica		14-01-17		28-11-16	23-12-16
Piano			10-11-16		
Voz	15-01-17	15-01-17	15-01-17	15-01-17	15-01-17

Control Room, guitarrista, productor musical, e ingeniero de sonido.



Pre amplificadores, compresores.



Colocando micrófonos en la batería



Anexo 5: Link del video *Cachucha Bacana* de Alejo Durán

<https://www.youtube.com/watch?v=TbaqofyB2FY>

Anexo 6: Link del video *Cachucha Bacana* de Carlos Vives

<https://www.youtube.com/watch?v=VXP477S6bXs>

Anexo 7: Link del video *O canto da cidade* de Daniela Mercury

<https://www.youtube.com/watch?v=B7XaHLJFS28>

