

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO

Instituto de Música Contemporánea

Aplicación de conceptos no tradicionales
en la producción musical de pop en el Ecuador

NELSON JAVIER CANSECO NARANJO

Teresa Brauer, BM, Directora de Tesis

Tesis de grado presentada como requisito
para la obtención del título de Licenciado en Producción Musical y Sonido

Quito, julio de 2013

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO

Instituto de Música Contemporánea

HOJA DE APROBACIÓN DE TESIS

**Aplicación de conceptos no tradicionales
en la producción musical de pop en el Ecuador**

NELSON JAVIER CANSECO NARANJO

Teresa Brauer, B.M., Directora del comité _____

Felipe Andino, B.M., Miembro del comité _____

Jorge Balladares, B.A., Miembro del comité _____

Pierluigi Barberis, B.A., Miembro del comité _____

Alek Palmersmith, B.M., Miembro del comité _____

Esteban Molina, D.M.A., Decano _____

Quito, julio de 2013

© DERECHOS DE AUTOR

Por medio del presente documento certifico que he leído la Políticas de Propiedad Intelectual de la Universidad San Francisco de Quito y estoy de acuerdo con su contenido, por lo que los derechos de propiedad intelectual del presente trabajo de investigación quedan sujetos a lo dispuesto en la Política.

Asimismo, autorizo a la USFQ para que realice la digitalización y publicación de este trabajo de investigación en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Firma: _____

Nombre: NELSON JAVIER CANSECO NARANJO

C. I.: 1803075165

Fecha: Quito, julio de 2013

Agradecimientos

Ante nada, agradezco a Dios por haberme brindado salud y vida para alcanzar esta meta. Agradezco también a mi esposa Dianita, quien durante estos últimos meses me ha apoyado y brindado paz en momentos de dificultad; a mis padres Nelson y Nelita, al igual que a mi hermanita Gaby, quienes, a pesar de la distancia, me han apoyado cada día. A mi hermano Luis Eduardo por haber luchado conmigo aquellos años que vivimos lejos de casa; a Juan José Galarza, un gran amigo quien me ha respaldado incondicionalmente en cada paso del proceso.

Asimismo, quiero expresar mi sincero agradecimiento a Esteban Molina, quien me abrió las puertas del IMC a mi retorno al Ecuador. A Diego Celi por su confianza y sus sabios consejos; a Teresa Brauer por su paciencia y abnegación, a María Sol Cordovez por su invaluable guía y preocupación por los alumnos. De igual manera agradezco inmensamente a mis profesores: Pablo Vásconez, Felipe Andino, Alek Palmersmith, Jorge Balladares y Pierluigi Barbieris. También a Patty Monge y Cristina Zambrano por su oportuna información y ayuda.

Agradezco a los músicos participantes: Gustavo Herrera, Gabino Torres, Alejandro Erazo, Luis Subía, William Plascencia, Luis Sigüenza y Carlos Sánchez; a Daniel Escudero por su colaboración y excelente desempeño. Un agradecimiento especial a mi esposa Diana Terán por el desarrollo del ámbito visual; a Sebastián Nankervis por su guía en la elaboración del plan de marketing; y a Byron Arrobo por la renta de instrumentos y micrófonos.

Finalmente, vaya mi eterna gratitud a mis maestros en Holyoke Community College y Berkshire Community College; en especial a Elissa Brill-Pashkin, Janet Polvino, James “Jim” Maes, Phillip de Fremery y Eric Gauger.

Resumen

“Pop hecho en Ecuador: Una nueva Propuesta”, es una producción discográfica que tiene por objeto generar alternativas innovadoras a la producción tradicional de pop en el país. Además, pretende posicionar en el mercado nacional un trabajo artísticamente sólido y comercialmente viable. Presenta cinco composiciones musicales: tres canciones y dos instrumentales. Cuenta con la participación de Gustavo Herrera, Gabino Torres y Alejandro Erazo. Durante la grabación se emplean técnicas de microfónica de aquellas utilizadas para grabar formatos musicales propios de la música clásica. En la mezcla, se adoptan procesos fundamentados en la producción de música clásica y jazz acústico. En la masterización, se optimiza la mezcla mediante el uso de ecualización y maximización únicamente. Para finalizar, la estrategia de mercadeo explota el potencial de las redes sociales, así como también la distribución en tiendas virtuales. El diseño gráfico, por su parte, refuerza el concepto innovador mediante una directriz minimalista, enfocada en la maximización de uso de los colores patrios.

Tabla de contenidos

Resumen.....	6
Lista de figuras.....	9
Descripción y objetivos del proyecto.....	12
Pre-producción.....	13
Conceptualización.....	13
Procedencia y descripción general de conceptos.....	13
Descripción del equipo de trabajo y proceso musical.....	14
Composición.....	14
Lista de temas y compositores.....	14
Sistematización de duración, tempo y tonalidad.....	14
Directrices generales.....	18
Arreglos.....	18
Concepto.....	18
Selección de instrumentación.....	19
Revisión de partituras y particellas.....	19
Selección de músicos y desarrollo de ensayos.....	20
Reunión entre productor y arreglista: lista de músicos.....	20
Reunión entre productor, arreglista y músicos: revisión de particellas.....	20
Reunión entre productor y músicos: registro de los ensayos.....	21
Selección de equipo técnico y planificación de la grabación.....	26
Descripción del equipo técnico.....	26
Descripción del cronograma de sesiones de grabación.....	27
Diagramas de flujo de hardware y software.....	28
Diagramas de grabación.....	30

Rider técnico con cotización de alquiler de equipos.....	37
Producción.....	39
Grabación.....	39
Concepto y objetivos.....	39
Descripción del proceso.....	40
Edición.....	50
Descripción general.....	50
Mezcla.....	51
Concepto y objetivos.....	51
Descripción del proceso.....	52
Masterización preliminar.....	54
Descripción general.....	54
Plan de marketing.....	55
Descripción general.....	55
Análisis situacional.....	56
Análisis FODA.....	58
Estrategia de marketing.....	59
Diseño gráfico.....	65
Conceptualización y descripción.....	65
Conclusión.....	68
Referencias.....	71

Lista de figuras

Fig. 1. Cálculo de tempi.....	11
Fig. 2. Tempi. Diagrama de barras.....	11
Fig. 3. Cálculo de duraciones.....	11
Fig. 4. Duraciones. Diagrama de barras.....	12
Fig. 5. Duraciones y tempi. Resumen de cálculos.....	12
Fig. 6. Tonalidades. Representación lineal.....	13
Fig. 7. Tonalidades y modalidades.....	13
Fig. 8. Juan José Galarza. Batería.....	17
Fig. 9. William Plascencia. Bajo eléctrico.....	18
Fig. 10. Luis Subía. Teclado.....	18
Fig. 11. William Plascencia. Contrabajo.....	19
Fig. 12. Javier Canseco. Guitarra eléctrica.....	19
Fig. 13. Luis Sigüenza. Saxofón tenor.....	20
Fig. 14. Gustavo Herrera. Voz.....	21
Fig. 15. Gabino Torres. Voz.....	22
Fig. 16. Luis Castro. Profesor de instrumento.....	23
Fig. 17. Productor y equipo técnico: Daniel Escudero, Javier Canseco y Juan José Galarza.....	23
Fig. 18. Diagrama de flujo del <i>Channel path</i>	24
Fig. 19. Diagrama de flujo del <i>Monitor path</i>	25
Fig. 20. Diagrama de grabación de la batería.....	26
Fig. 21. Diagrama de grabación de la guitarra eléctrica.....	27
Fig. 22. Diagrama de grabación del bajo eléctrico.....	28
Fig. 23. Diagrama de grabación del Fender Rhode.....	29
Fig. 24. Diagrama de grabación de los saxofón.....	30
Fig. 25. Diagrama de grabación de la trompeta.....	31
Fig. 26. Diagrama de grabación del cajón.....	32

APLICACIÓN DE CONCEPTOS NO TRADICIONALES	10
Fig. 27. Rider técnico detallado y valores.....	33
Fig. 28. Microfonía de la batería.....	36
Fig. 29. Microfonía del redoblante.....	36
Fig. 30. Microfonía del bombo.....	36
Fig. 31. Microfonía de los toms.....	37
Fig. 32. Microfonía del bajo eléctrico. Vista frontal.....	38
Fig. 33. Microfonía del bajo eléctrico. Vista lateral.....	38
Fig. 34. Microfonía del bajo eléctrico. Vista en planta.....	38
Fig. 35. Microfonía de la guitarra eléctrica. Vista frontal.....	40
Fig. 36. Microfonía de la guitarra eléctrica. Vista lateral.....	40
Fig. 37. Microfonía de la guitarra eléctrica. Vista en planta.....	40
Fig. 38. Microfonía del Fender Rhodes. Ubicación en la sala.....	41
Fig. 39. Microfonía del Fender Rhodes. Vista lateral.....	41
Fig. 40. Microfonía del Fender Rhodes.....	41
Fig. 41. Microfonía del contrabajo. Ubicación en la sala.....	42
Fig. 42. Microfonía de la trompeta.....	43
Fig. 43. Microfonía de los saxofones.....	44
Fig. 44. Microfonía del cajón. Vista frontal.....	44
Fig. 45. Microfonía del cajón. Vista posterior.....	44
Fig. 46. Microfonía del djembé.....	44
Fig. 47. Microfonía de la voz. Gustavo Herrera.....	45
Fig. 48. Microfonía de la voz. Gabino Torres.....	45
Fig. 49. Ejemplo de ecualización. Voces.....	47
Fig. 50. Ejemplo de compresión. Bajo.....	48
Fig. 51. Ejemplo de retoque de ecualización y maximización. Masterización preliminar.....	49
Fig. 52. Análisis FODA.....	52
Fig. 53. Plan de pautaje detallado por semana.....	59
Fig. 54. Diseño general.....	61

Fig. 55. Logotipo tipográfico..... 61

Fig. 56. Portada de CD..... 62

Fig. 57. Contraportada de CD..... 62

**Aplicación de conceptos no tradicionales
en la producción musical de pop en el Ecuador**

Descripción y objetivos del proyecto

La innovación comprende la conceptualización y el desarrollo de productos y servicios, los cuales están destinados a satisfacer necesidades nuevas, insatisfechas o satisfechas parcialmente. Es la introducción de algo nuevo; o de algo existente de una manera novedosa (Von Hippel, 1988). La innovación es indispensable para el desarrollo de toda actividad humana (Von Hippel, 1988). El presente proyecto tiene como propósito demostrar la aplicación de conceptos no convencionales en la producción musical de pop en el Ecuador; mediante los cuales se pueda generar material innovador, artísticamente sólido y comercialmente viable.

El trabajo abarca la aplicación de dichos conceptos en cada etapa de la producción musical. Durante la pre-producción se define el proyecto en estilo musical, estructura macro y micro, instrumentación, tempo y tonalidad. En la producción, la cual comprende la grabación, mezcla y masterización preliminar, se utilizan técnicas de microfónica derivadas de música clásica y jazz; así como también conceptos de mezcla y masterización enfocados en no sacrificar el rango dinámico ni el timbre a cambio de mayor volumen.

Finalmente, se desarrolla un plan de marketing y diseño gráfico que explota el uso de varios recursos contemporáneos tales como las redes sociales y los sitios que albergan datos. La viabilidad del proyecto es demostrada mediante el desarrollo completo de una producción discográfica denominada: “Pop hecho en Ecuador: Una nueva propuesta”. Este trabajo no es un especulativo ni propone juicios de valor. Por el contrario, únicamente se limita a mostrar la aplicación de los conceptos propuestos.

Pre-producción

Conceptualización

Procedencia y descripción general de conceptos. Para generar propuestas innovadoras, a menudo es necesario abandonar el entorno del proceso mismo. En general, esto permite abordar el objeto de investigación de una manera renovada y con mayor objetividad (Johnson, 2012).

Por lo tanto, en busca de nuevos conceptos el productor investigó varias fuentes: la matemática, el jazz y la música clásica. Así se recopiló un conjunto de conceptos que fueron seleccionados en base a su potencial de aplicación efectiva y en su originalidad. Por el momento, se describe su procedencia y se incluye una corta descripción de su aplicación práctica. Oportunamente, cada uno de los conceptos será desarrollado en detalle de acuerdo a su aparición en el proceso.

Por ejemplo, partiendo de la música clásica, la obra ha sido estructurada orgánicamente. Es decir, que cada elemento de la composición puede sostenerse de manera independiente y por lo tanto bien entendida al ser escuchada. Además, cada una de ellas desempeña una función dentro de la macroestructura de acuerdo a su tonalidad y tempo (Caplin, 1998). También, el esquema de las tres canciones ha sido dispuesto tomando como referencia al concierto barroco. Este género, está integrado por tres movimientos, cuyos *tempi* siguen el patrón: rápido, lento y más rápido que el primero (Stolba, 1998). Asimismo, se han adoptado directrices teóricas tales como la tonalidad de doce notas (Hindemith, 1941) y la independencia entre tonalidad y modalidad (Vincent, 1951).

Del jazz se han tomado varios recursos armónicos, así como también, algunos instrumentos característicos. Por ejemplo, estructuras tales como: acordes extendidos, por

cuartas, por quintas, con notas añadidas, con notas omitidas (Miller, 1996). Igualmente, se han utilizado progresiones derivadas del jazz modal. En cuanto a instrumentación, se ha utilizado trompeta, saxofón alto, saxofón tenor y el Fender Rhodes.

Descripción del equipo de trabajo y proceso musical

Una vez elaborado el concepto, el productor se reunió con Gustavo Herrera y Gabriel “Gabino” Torres en septiembre de 2012. Durante las reuniones el productor presentó el concepto artístico del proyecto y un plan preliminar de trabajo. En marzo del 2013, se concretó la participación de Alejandro Erazo.

Composición

Lista de temas y compositores.

1. Preludio (Javier Canseco)
2. Olvidar (Javier Canseco, Alejandro Erazo)
3. Se te quedó (Gustavo Herrera)
4. Polaroid (Javier Canseco, Gabino Torres)
5. Postludio (Javier Canseco)

Sistematización de duración, tempo y tonalidad.

A excepción de Se te quedó, los cuatro temas restantes fueron escritos y arreglados para este proyecto. Antes de empezar la composición, se fijó la duración, tempo, tonalidad e instrumentación de todos ellos. Las duraciones y los *tempi* están definidos mediante una progresión geométrica. Una progresión geométrica está conformada por una secuencia de elementos obtenidos al multiplicar el término anterior por una constante denominada “razón” (Ibarra, 2009). Por ejemplo: $5 \times 2 = 10$; $10 \times 2 = 20$, $20 \times 2 = 40$. En este caso, 2 es la

razón y los términos de la progresión: 10, 20 y 40. Para la duración y el tempo, la razón es 1.25.

Nótese que en ambos casos se han utilizado términos adyacentes, pero no en el mismo orden que aparecen en la progresión; también, que Preludio y Polaroid tienen el mismo tempo. Finalmente, téngase en cuenta, las duraciones no incluyen el tiempo correspondiente a *fade outs* ni espacio entre pistas.

Término	Razón	Resultado
		75,000
75,000	1,25	93,750
93,750	1,25	117,188
117,188	1,25	146,484

Fig. 1. Cálculo de *Tempi*.

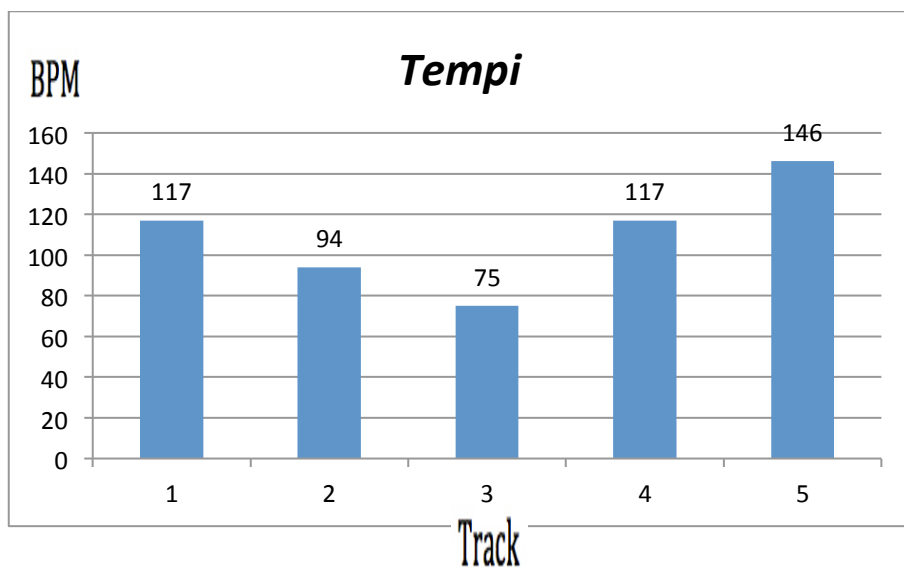


Fig. 2. *Tempi* Diagrama de barras.

Término	Razón	Resultado	Resultado (segundos)
0,786	1,25	0,983	58,982
0,983	1,25	1,229	73,728
1,229	1,25	1,536	92,160

1,536	1,25	1,920	115,200
1,920	1,25	2,400	144,000
2,400	1,25	3,000	180,000
3,000	1,25	3,750	225,000
3,750	1,25	4,688	281,250

Fig. 3. Cálculo de duraciones.

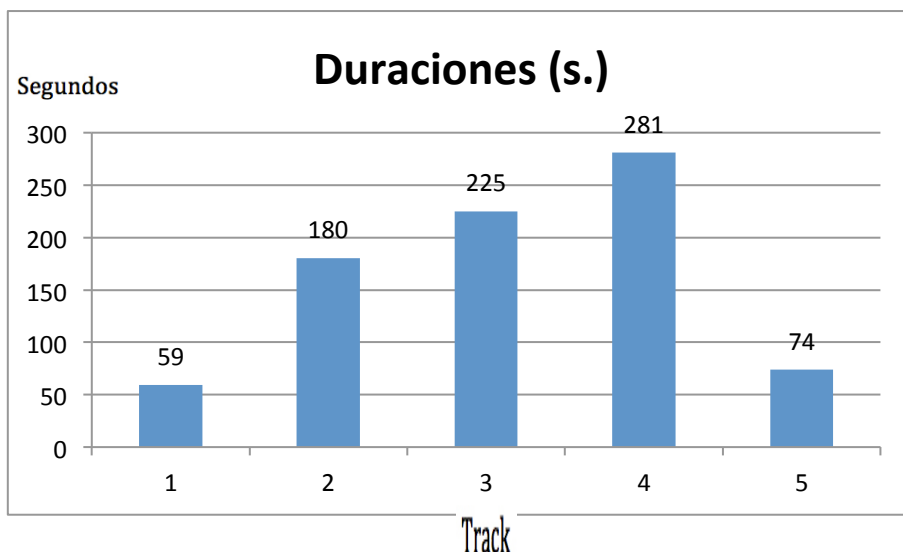


Fig. 4. Duraciones. Diagrama de barras.

Nombre	Duración (s.)	Tempo
Preludio	59	117
Olvidar	180	94
Se te quedó	225	75
Polaroid	281	117
Postludio	74	146

Fig. 5. Duraciones y *tempi*. Resumen de cálculos.

Por otra parte, en la música clásica del Período de Práctica Común, se utiliza la tonalidad como método de estructuración y jerarquización de la forma musical (Schoenberg, 1954). Lo cual se aplica tanto a las obras de un solo movimiento como a las de varios movimientos. Sustentado en este concepto, las cinco composiciones de esta producción han sido dispuestas de acuerdo al siguiente esquema tonal.

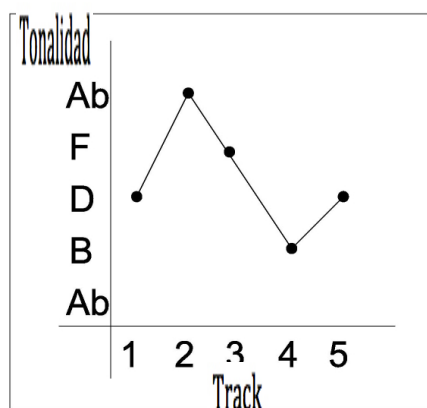


Fig. 6. Tonalidades. Representación gráfica.

Nombre	Tonalidad principal	Modalidad(es) utilizada(s)
Preludio	D	Lidio
Olvidar	Ab	Mixolidio, dórico, jónico
Se te quedó	F	Jónico, eólico
Polaroid	B	Jónico/eólico, frigio
Postludio	D	Lidio

Fig. 7. Tonalidades y modalidades.

Como se observa en la figura anterior, se ha adoptado una división simétrica de la octava en terceras menores, de acuerdo a la progresión interválica: tritono, tercera menor descendente; tritono, tercera menor ascendente. La obra empieza y concluye en D lidio, lo cual fortalece la unicidad y conclusión de la obra (Vincent, 1951). Además, el lidio, de acuerdo a su contorno modal, es el “más brillante” (Miller, 1996, p.28). Se te quedó utiliza F jónico y D eólico, mientras que Polaroid, jónico y eólico en B. Conjuntamente, usa el modo frigio en los interludios. Por lo tanto, se han empleado todos los modos derivados de la escala mayor, excepto el locrio.

Directrices generales. Incluyen Forma y Armonía, como se detalla a continuación:

- **Forma.** Ofrece alternativas a las sucesiones: estrofa, estrofa, coro y estrofa, pre-coro, coro. En *Olvidar*, la estructura: estrofa, estrofa, interludio, estrofa, estrofa, incluye un interludio, donde comúnmente seguiría el coro. En *Se te quedó*, después del primer coro, la sucesión: estrofa, solo, estrofa, coro, solo genera expectativa al no concluir la idea expuesta en la primera estrofa de este grupo.
- **Armonía.** Por una parte, se han utilizado técnicas de rearmonización para desarrollar el esqueleto cordal básico, como es el caso de *Se te quedó*. Las progresiones de *Polaroid* incluyen un uso continuo de préstamo modal. Por otra parte, se utiliza tonalidad y modalidad como elemento de función estructural: para definir la forma. Por ejemplo, en *Polaroid* las secciones instrumentales modulan y enfatizan el modo frigio.

Arreglos

Concepto. Se enfoca en el uso de instrumentos que no son utilizados comúnmente en el pop ecuatoriano en la actualidad, como el saxofón barítono o la trompeta con sordina Harmon. También, opta por no utilizar varios manierismos del pop, tales como: el solo de guitarra eléctrica o el uso de cuerdas de fondo en los coros. Además, excluye efectos tales como *fuzz*, *tape delay* o *gated reverb*, porque estos sugieren un sonido característico de décadas pasadas.

Por otro lado, este trabajo incorpora secciones instrumentales como elementos estructurales fundamentales y los protagoniza oportunamente. Por ejemplo, se incluyen varios solos instrumentales de duración superior al diez por ciento del tema. Finalmente, con el propósito de conseguir un sonido más realista, se ha optado por no utilizar

instrumentos virtuales ni electrónicos, tales como sintetizadores o drum machines. A excepción de la guitarra, el bajo y el Fender Rhodes, toda la instrumentación es acústica.

Selección de instrumentación.

- Voces masculinas
- Batería acústica
- Percusión menor: djembé, cajón y pandereta.
- Bajo eléctrico
- Guitarra eléctrica
- Contrabajo
- Fender Rhodes
- Trompeta en Bb
- Saxofón alto
- Saxofón tenor

Revisión de partituras y particellas.

- **Primera revisión.** El productor expuso el concepto general de arreglos e instrumentación, el número de composiciones y la forma macro. Además, la manera en la que estructuraría el proyecto para que posea coherencia y continuidad; es decir, mediante la sistematización de parámetros tales como: tonalidad, tempo, duración, carácter, e instrumentación. Jorge Balladares, por su parte, indicó que se investigaría acerca de la notación de los instrumentos de percusión menor tales como el udú y el cajón, con el fin de optar por la más apropiada. Asimismo, hizo una revisión de las reglas y estándares de notación musical académica.
- **Segunda revisión.** Se presentaron las partituras generales. Las modificaciones consideradas necesarias se enfocaban en el uso de *Finale*. Parte de la notación y reproducción de los instrumentos de percusión menor se tornó problemática,

particularmente del cajón y del udú. Jorge Balladares demostró varios procedimientos para mejorar el formato de presentación, por ejemplo, la reducción y ocultamiento de sistemas; así como también, la distribución uniforme de sistemas en la página. No hubo observaciones adicionales.

- **Entrega final.** Se vio postergada debido a dificultad con el formato. Mediante una prórroga las partituras se entregaron sin contratiempos adicionales.

Selección de músicos y desarrollo de ensayos

Reunión entre productor y arreglista: lista de músicos. El productor también se desempeña como arreglista. En septiembre de 2012, contactó a una formación preliminar de músicos. Después de algunas modificaciones, el 15 de enero de 2013, se concretó la siguiente lista de músicos participantes:

- Voces: Gabriel “Gabino” Torres, Gustavo Herrera
- Saxofones tenor y barítono: Luis Sigüenza
- Contrabajo y bajo eléctrico: William Plascencia
- Batería acústica , djembé: Juan José Galarza
- Cajón, pandereta: Carlos Sánchez
- Fender Rhodes: Luis Subía
- Guitarra eléctrica: Javier Canseco

Alejandro Erazo (vocalista y compositor) se incorporó al proyecto en marzo de 2013.

Reunión entre productor, arreglista y músicos: revisión de particellas. El jueves 17 de enero el productor y los músicos se reunieron con el propósito de revisar las partituras y particellas. El productor solicitó que cada instrumentista efectuase todas las sugerencias pertinentes. Ellos manifestaron que la instrumentación era idiomática y que, a primera vista, no existían problemas de ejecución. Luego, se sugirieron algunas

modificaciones en los patrones de la percusión menor y se revisaron las digitaciones para el teclado

Reunión entre productor y músicos: registro de los ensayos.

- Ensayo 1.

Fecha: Viernes, 8 de febrero de 2013

Profesor: Luis Castro

Cuarto de ensayo en el IMC: Obelisco

Hora: 16:00

Duración: Una hora

Asistentes: Juan José Galarza, William Plascencia, Luis Subía, Javier Canseco.

Descripción: En esta ocasión, se ensayó solamente con la banda. Se discutió en detalle aspectos de la interpretación, así como también el uso de matices y la directriz estilística de la obra.

Soporte Fotográfico:



Fig. 8. Juan José Galarza. Batería.



Fig. 9. William Plascencia. Bajo eléctrico.



Fig. 10. Luis Subía. Teclado.

- Ensayo 2.

Fecha: Viernes, 15 de febrero de 2013

Profesor: Luis Castro

Cuarto de ensayo en el IMC: Obelisco

Hora: 16:00

Duración: Una hora

Asistentes: Juan José Galarza, William Plascencia, Luis Subía, Gustavo Herrera, Gabino Torres y Javier Canseco

Descripción: Se ensayó con los cantantes y músicos de acompañamiento. Se trabajó en el acoplamiento de ambos elementos. El acompañamiento estuvo más sólido. Hubo un problema técnico con el micrófono. Luis Castro sugirió que se tenga en cuenta estos imprevistos.

Soporte Fotográfico:



Fig. 11. William Plascencia. Contrabajo.



Fig. 12. Javier Canseco. Guitarra eléctrica.

- Ensayo 3.

Fecha: Viernes, 22 de febrero de 2013

Profesor: Luis Castro

Cuarto de ensayo en el IMC: Obelisco

Hora: 16:00

Duración: Una hora

Asistentes: Juan José Galarza, William Plascencia, Luis Subía, Gustavo Herrera, Gabino Torres, Luis Sigüenza, y Javier Canseco

Descripción: Para este ensayo, los cantantes y el acompañamiento estaban muy bien acoplados. Por lo tanto, el repaso se enfocó en los solistas y los arreglos en detalle. En la segunda media hora, se ensayó la obra completa sin interrupción. Luis Castro manifestó que el desempeño del proyecto era bueno.

Soporte Fotográfico:



Fig. 13. Luis Sigüenza. Saxofón tenor.

- Ensayo 4.

Fecha: Viernes, 1 de marzo de 2013

Profesor: Luis Castro

Cuarto de ensayo en el IMC: Obelisco

Hora: 16:00

Duración: Una hora

Asistentes: Juan José Galarza, William Plascencia, Luis Subía, Gustavo Herrera, Gabino Torres, Luis Sigüenza, y Javier Canseco

Descripción: Durante este ensayo, primero se ejecutó dos veces cada composición. Se hacían observaciones específicas de arreglos e interpretación. Luego, se ejecutó la obra completa sin interrupción. Luis Castro no tuvo sugerencia alguna.

Soporte Fotográfico:



Fig. 14. Gustavo Herrera. Voz.



Fig. 15. Gabino Torres. Voz.



Fig. 16. Luis Castro. Profesor de instrumento.

Selección de equipo técnico y planificación de la grabación

Descripción del equipo técnico. El equipo técnico está estructurado de la siguiente manera:

1. Ingeniero de grabación y mezcla: Juan José Galarza. El productor le conoce desde hace aproximadamente tres años. Es un excelente ingeniero de grabación y de mezcla. Tiene un conocimiento técnico de acústica y de microfónica. Además, posee excelente audio-perceptiva y criterio para llevar a cabo sus funciones.
2. Asistente de grabación y operador de equipamiento: Daniel Escudero. Es muy hábil y posee un sólido conocimiento del manejo de equipamiento del estudio, especialmente de la consola API.



Fig. 17. Productor y equipo técnico: Daniel Escudero, Javier Canseco y Juan José Galarza.

Descripción del cronograma de sesiones de grabación.

- Sesión 1.

Fecha: Jueves, 14 de marzo de 2013

Hora: 17:00-01:00

Duración: Ocho horas

Descripción de la sesión: Grabación de batería y percusión menor

- Sesión 2.

Fecha: Jueves, 21 de marzo

Hora: 17:00-01:00

Duración: Ocho horas

Descripción de la sesión: Grabación de bajo, guitarras y teclados

- Sesión 3.

Fecha: Miércoles, 27 de marzo de 2013

Hora: 17:00-23:00

Duración: Seis horas

Descripción de la sesión: Grabación de saxos, trompeta y voces

- Sesión 4.

Fecha: Jueves, 4 de abril de 2013

Hora: 17:00-23:00

Duración: Seis horas

Descripción de la sesión: Mezcla

- Sesión 5.

Fecha: Jueves, 11 de abril de 2013

Hora: 17:00:19:00

Duración: Dos horas

Descripción de la sesión: Masterización preliminar

Diagramas de flujo de hardware y software. (Thompson, 2005)

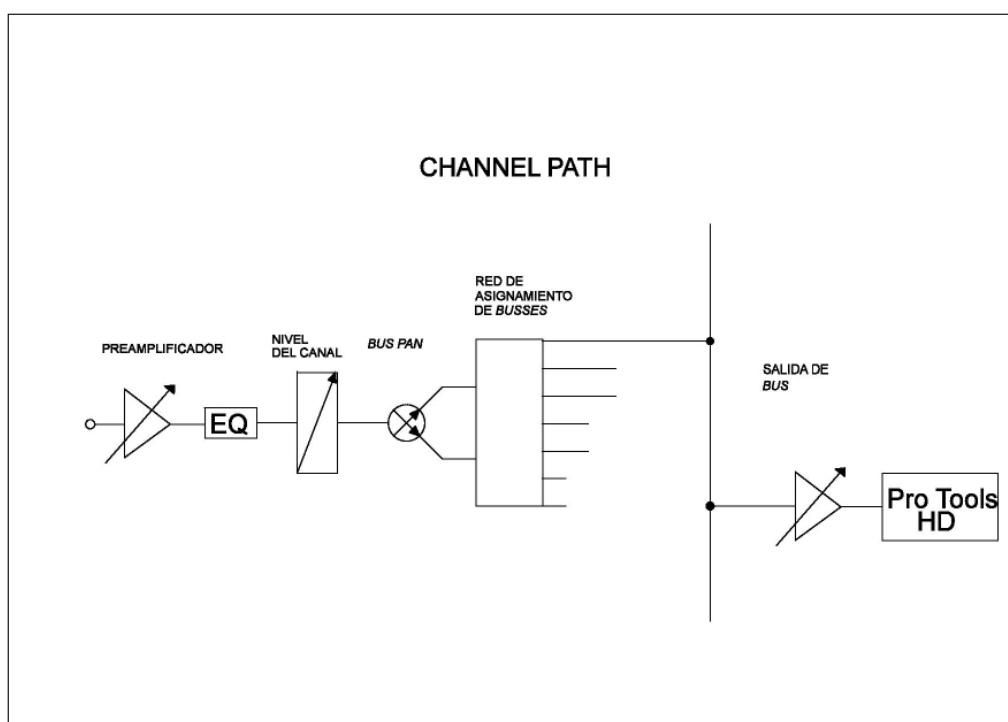


Fig. 18. Diagrama de flujo del *Channel path*.

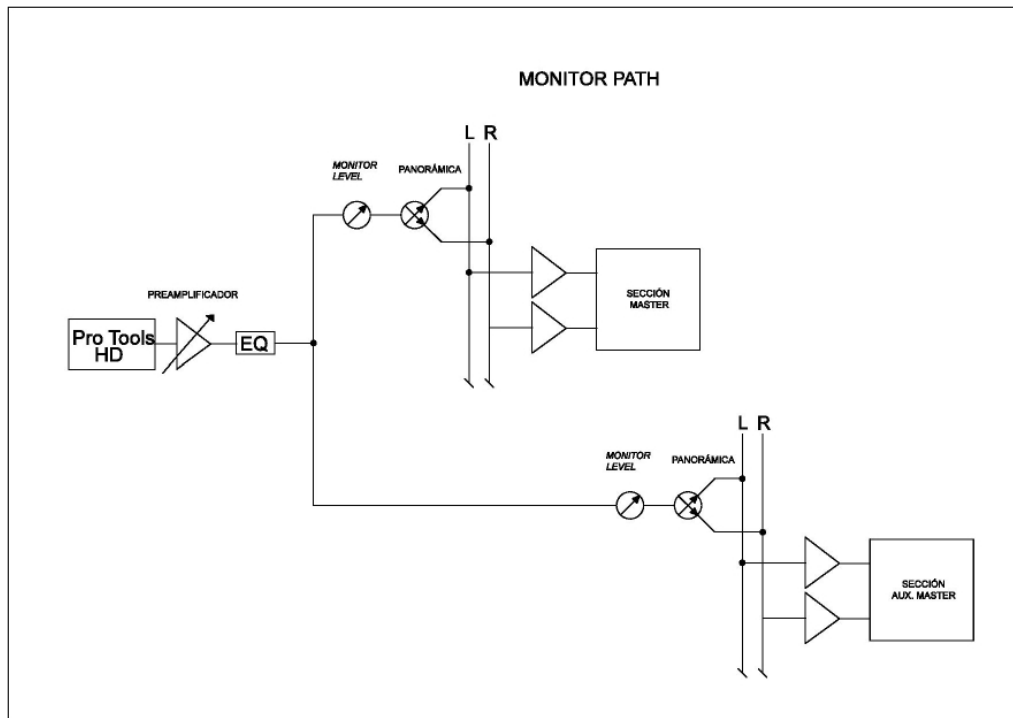
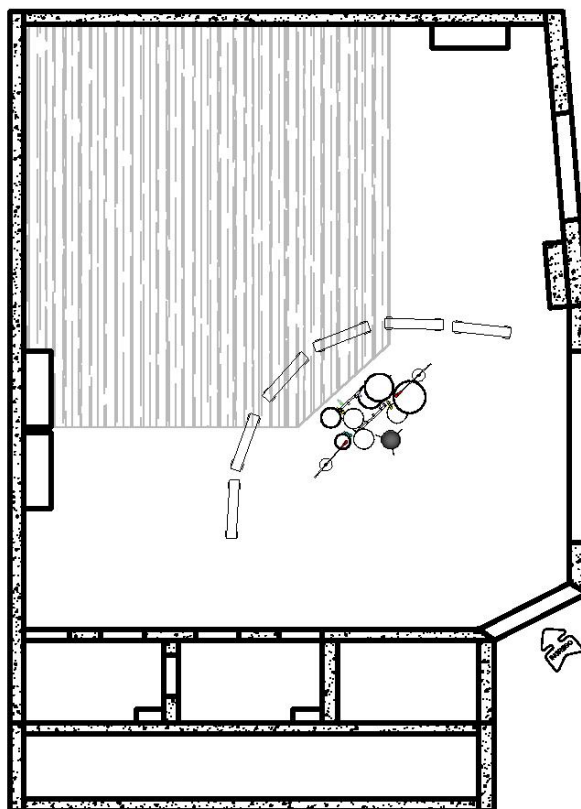


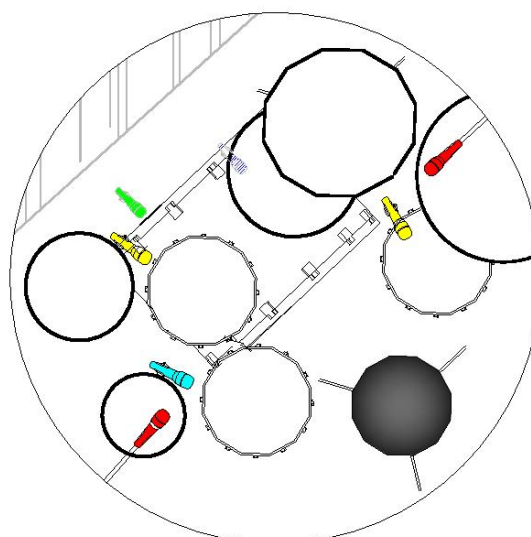
Fig. 19. Diagrama de flujo del *Monitor path*.

Diagramas de grabación.



PLANO DE UBICACIÓN DE BATERÍA
ESTUDIO DE GRABACIÓN USFQ
ESCALA: _____ 1:100

- MICRÓFONOS**
- Neumann TLM 103
 - Neumann KM 184
 - Neumann KMS 105
 - Shure Beta 52A
 - AKG D112



DETALLE DE UBICACIÓN DE MICRÓFONOS
ESTUDIO DE GRABACIÓN USFQ
ESCALA: _____ S/C

Fig. 20. Diagrama de grabación de la batería.

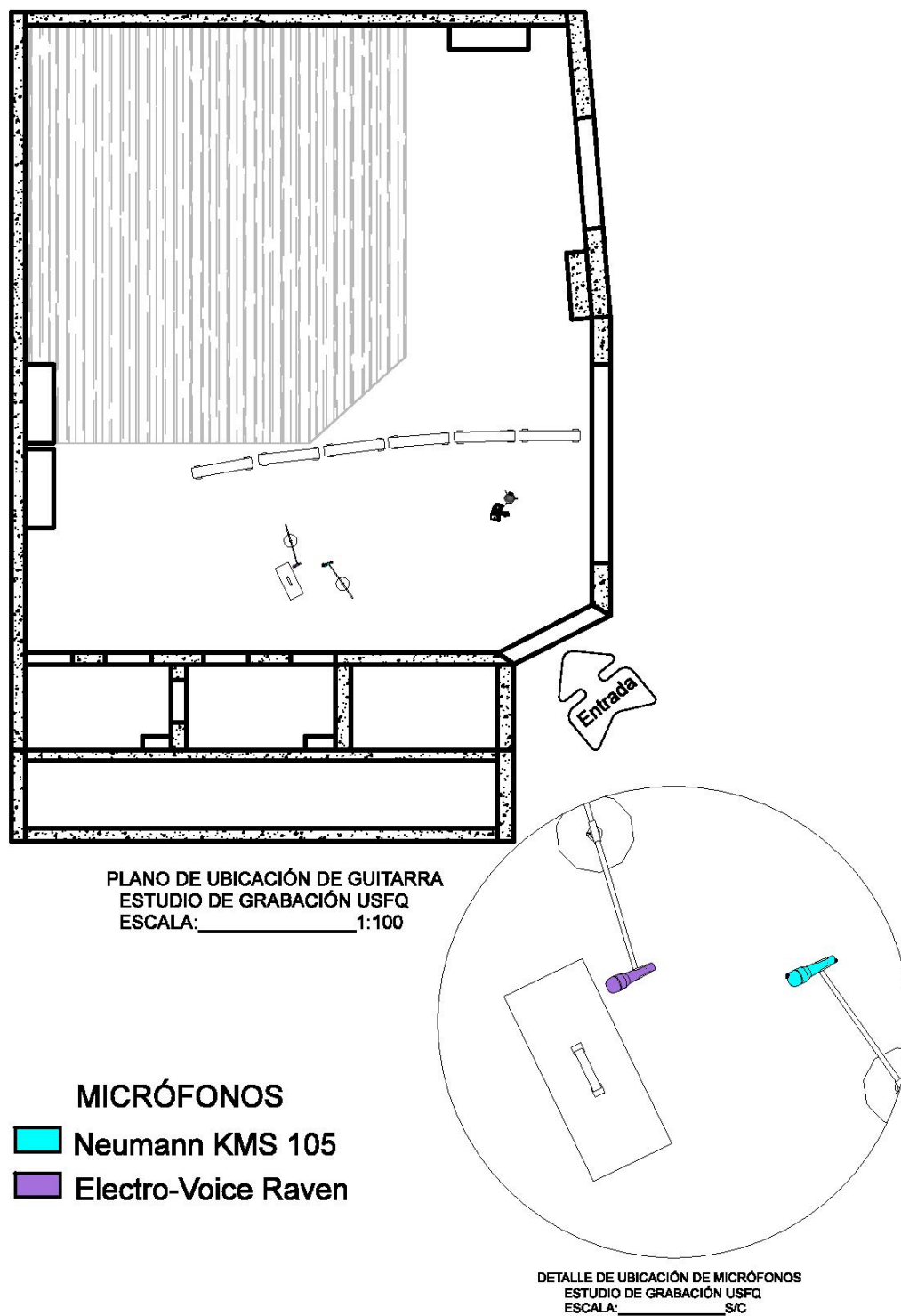


Fig. 21. Diagrama de grabación de la guitarra eléctrica.

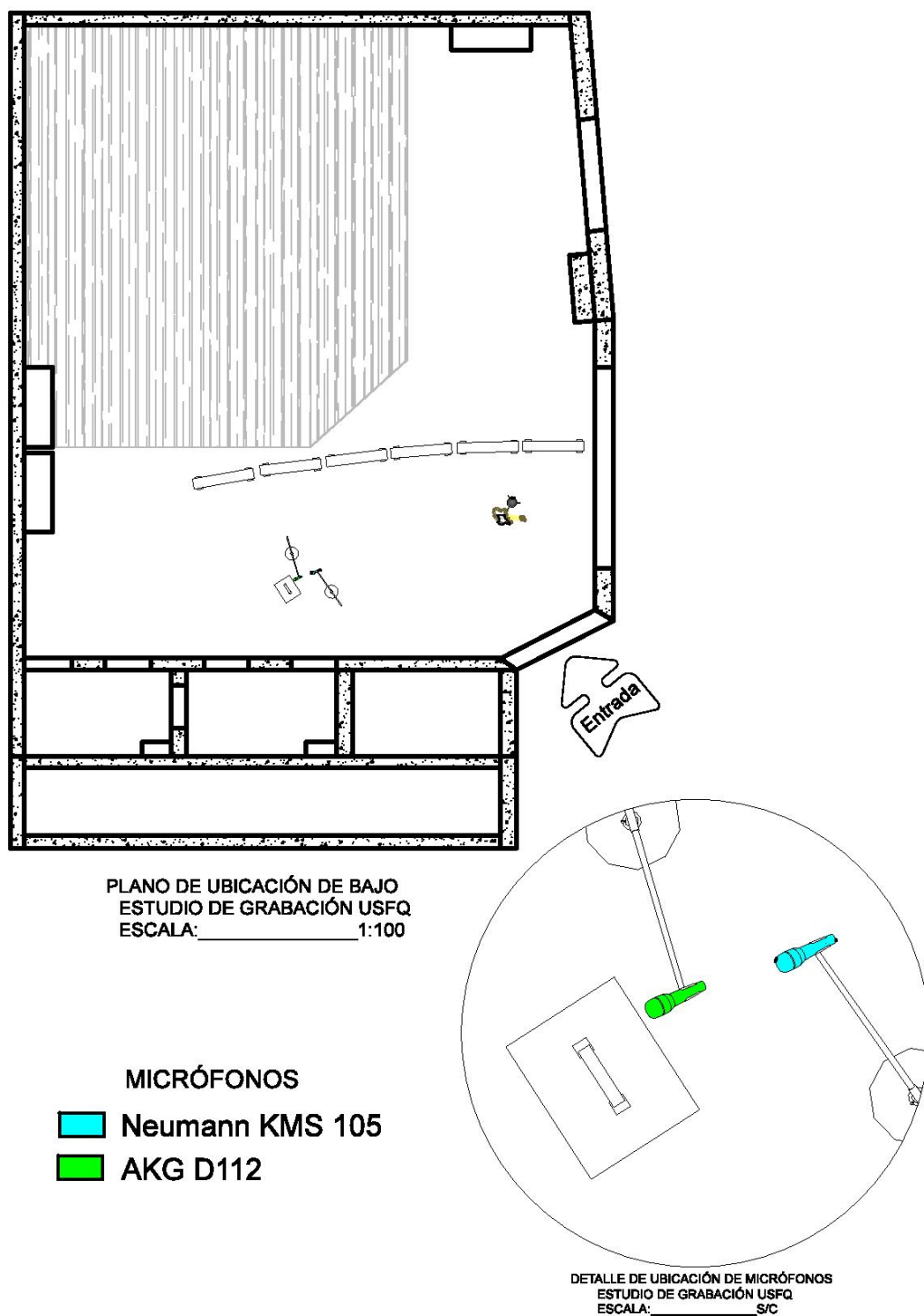


Fig. 22. Diagrama de grabación del bajo eléctrico.

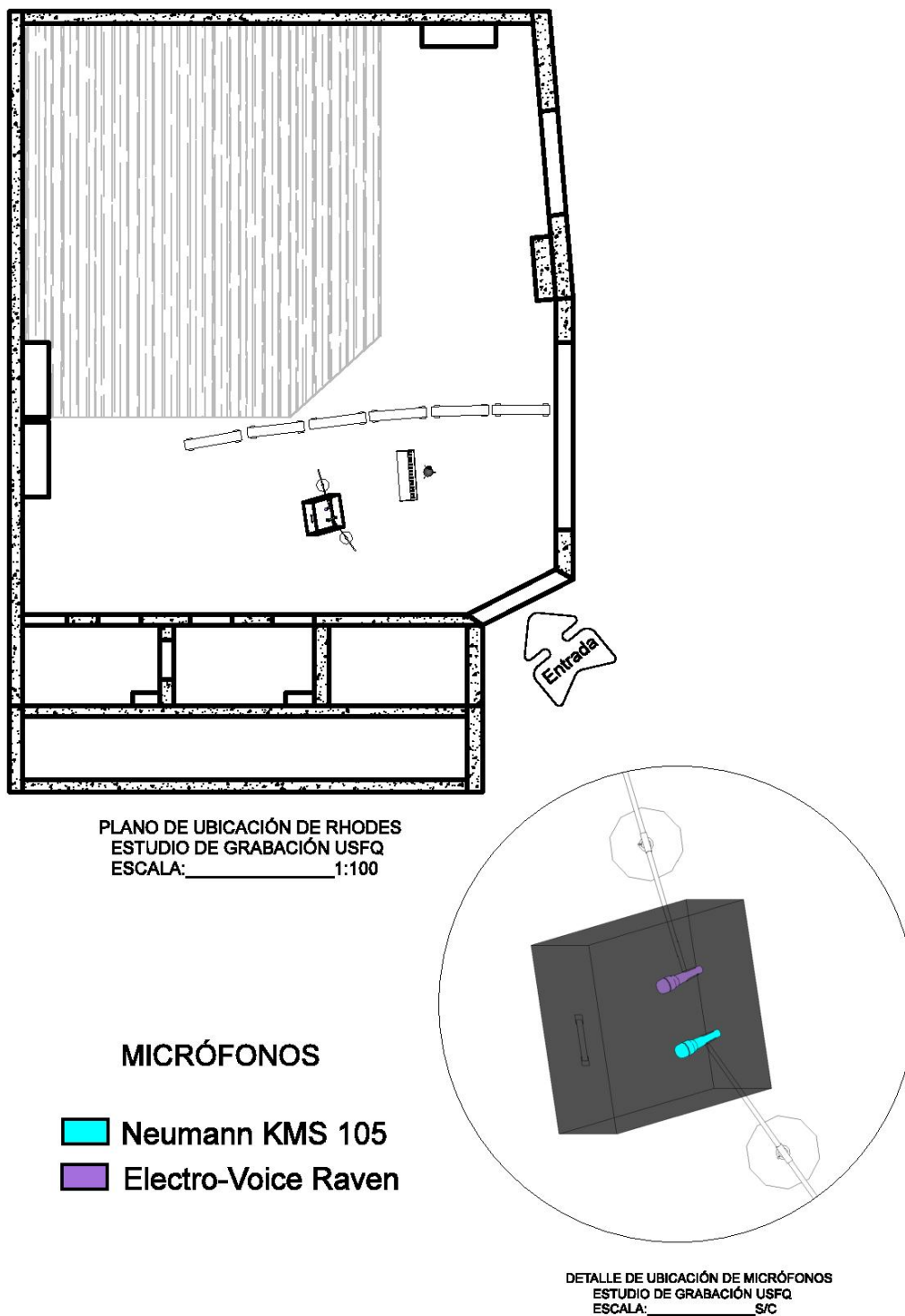
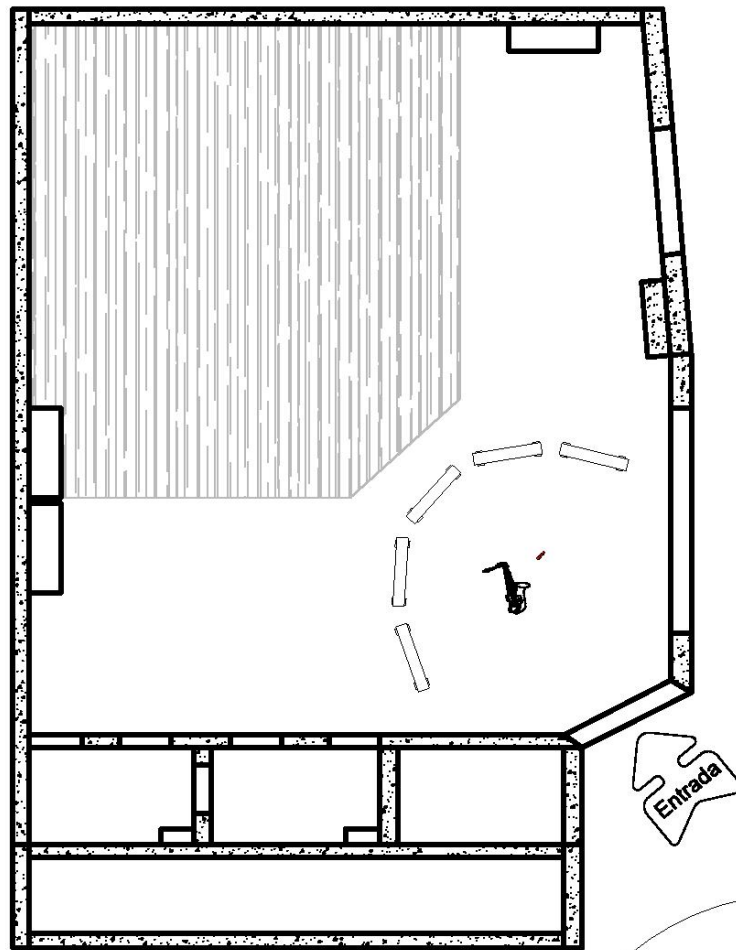


Fig. 23. Diagrama de grabación del Fender Rhodes.



PLANO DE UBICACIÓN DE SAXO
ESTUDIO DE GRABACIÓN USFQ
ESCALA: _____ 1:100

MICRÓFONO

 Neumann TLM 103



DETALLE DE UBICACIÓN DE MICRÓFONOS
ESTUDIO DE GRABACIÓN USFQ
ESCALA: _____ S/C

Fig. 24. Diagrama de grabación de los saxofones.

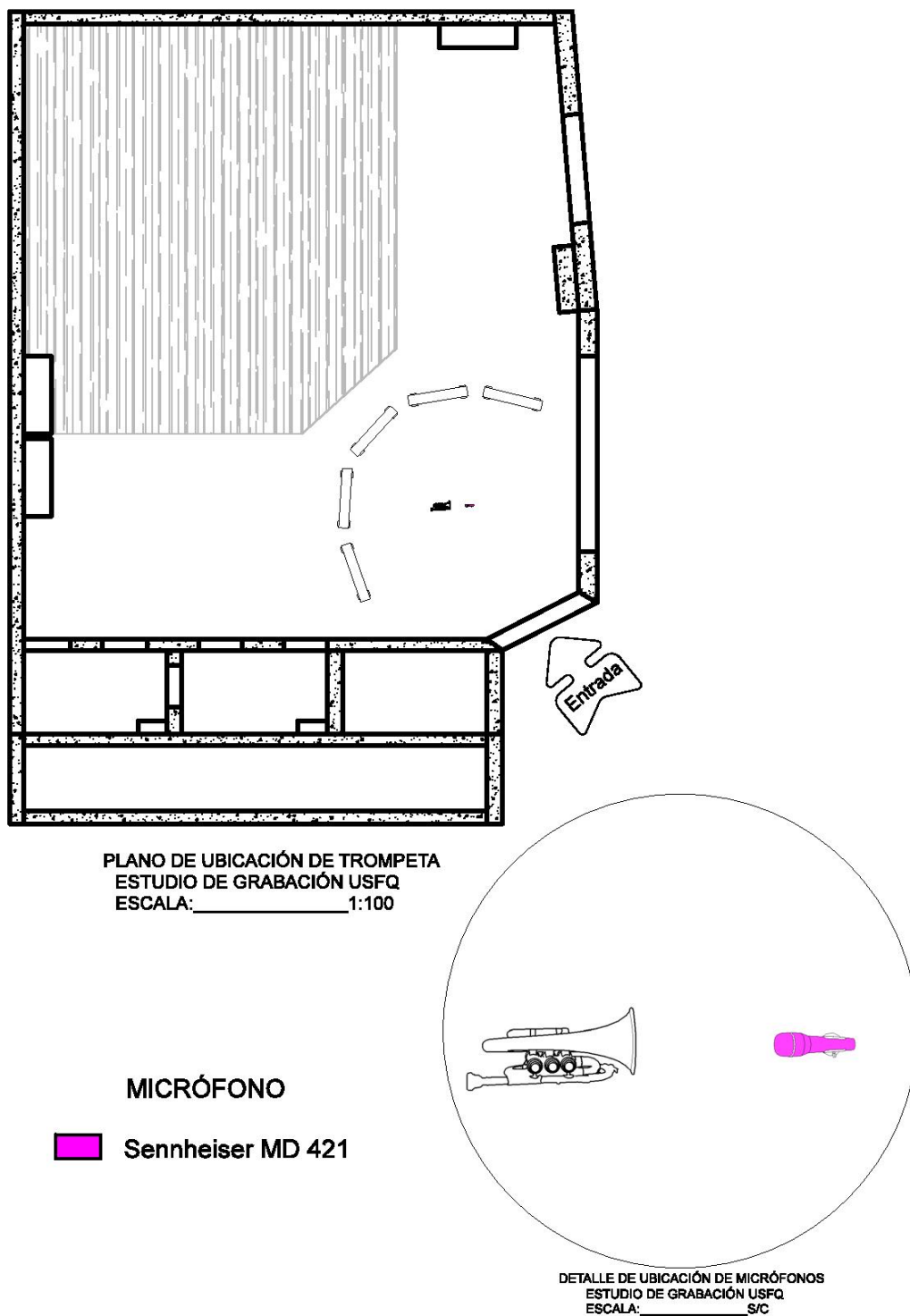
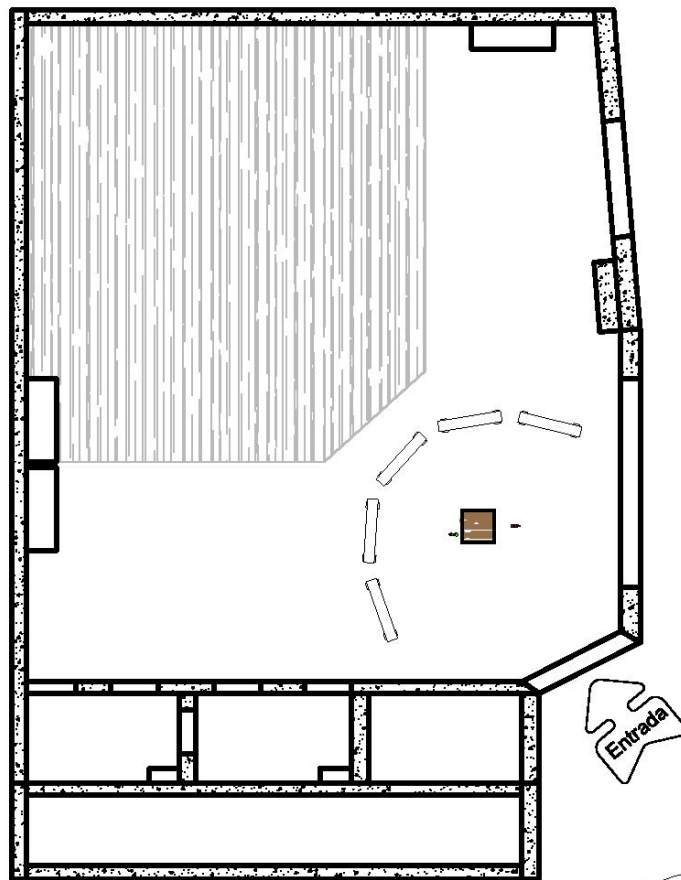


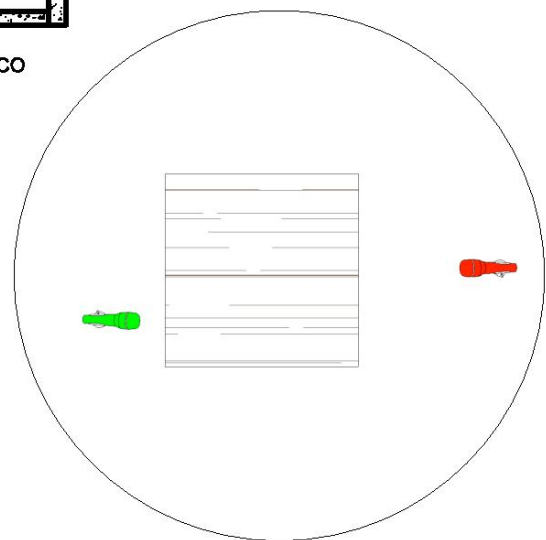
Fig. 25. Diagrama de grabación de la trompeta.



PLANO DE UBICACIÓN DE CAJÓN FLAMENCO
ESTUDIO DE GRABACIÓN USFQ
ESCALA: _____ 1:100

MICRÓFONOS

- Neumann TLM 103
- AKG D112



DETALLE DE UBICACIÓN DE MICRÓFONOS
ESTUDIO DE GRABACIÓN USFQ
ESCALA: _____ S/C

Fig. 26. Diagrama de grabación del cajón.

Rider técnico con cotización de alquiler de equipos.

Cantidad	Descripción	Valor unitario	Valor total
1	Batería acústica de maple Orange County Drums Arrobo Macassar	80	80
	1 Tom flotante de 12" x 10"		
	1 Tom de piso de 14" x 14"		
	1 Bombo de 22" x 18"		
1	Redoblante de maple Yamaha Steve Gadd MSD 6" x 14"	50	50
1	Redoblante de metal Yamaha Jimmy Chamberlin 6" x 14"	50	50
1	Hi hat Zidjian A custom de 14"	30	30
1	Cajón peruano de roble Meinl CAJ 2ROM	30	30
1	Pandereta Latin Percussion LP162	10	10
1	Djembé LP Galaxy Giovanni Series LP799X-AW	20	20
1	Bajo eléctrico de cinco cuerdas Music Man Sting Ray	80	80
1	Guitarra eléctrica Gibson Les Paul Standard	80	80
1	Contrabajo Strunal 521	100	100
1	Fender Rhodes MKI (1976)	200	200
1	Trompeta en Bb Schilke X4	180	180
1	Saxofón tenor Selmer MK VI	150	150
1	Saxofón alto Selmer MK VI	150	150
1	Amplificador de guitarra Mesa Engineering Dual Rectifier	100	100
1	Cabinet para guitarra Mesa Engineering 4x12 Rectifier - Standard Straight	80	80
1	Amplificador de bajo Ampeg SVT II Classic	100	100
1	Cabinet de bajo Ampeg SVT-18E Classic	70	70
1	Amplificador (combo) de guitarra Fender Twin Reverb Re-issue	70	70
2	Micrófonos Neumann TLM 103	100	200
1	Micrófono Neumann KMS 105	80	80
2	Micrófonos Neumann KM 184	80	160
1	Micrófono Sennheiser MD 421	70	70
1	Micrófono Shure Beta 52A	50	50
1	Micrófono AKG D 112	50	50
1	Micrófono Electro Voice Raven	50	50
10	Paneles aislantes de sonido	5	50
10	Cables XLR	3	30

2	Cables de extensión para audífonos	3	30
10	Pedestales de micrófono	4	40
10	Atriles	3	30
1	Amplificador de audífonos	30	30
1	Audífonos Vic Firth SIH1	20	20
30	Horas de estudio	30	900
	Servicios de hospitalidad y movilización a músicos y personal técnico	150	150
	Gastos varios	50	50
	TOTAL		3620

Fig. 27. Rider técnico detallado y valores.

Producción

Grabación

Concepto y objetivos. El objetivo primordial de la grabación ha sido capturar la interpretación con la mayor transparencia y naturalidad posible. Por la misma razón, no se aislaron completamente a los instrumentos en el *live room*, mediante el uso de paneles; dado que en condiciones naturales no se percibe únicamente el sonido directo sino también la interacción con su entorno acústico (Hall, 2001). Además, nada fue grabado por caja directa, porque, para la guitarra eléctrica o el bajo eléctrico, el amplificador y el altavoz o *cabinet* son elementos indispensables de su timbre (Moulton, 2000).

Asimismo, se ha utilizado la menor cantidad de micrófonos necesarios artística y técnicamente. Una de las razones principales es que el captar la misma fuente sonora con varios micrófonos en forma simultánea puede causar problemas de polaridad. Sobre todo, que puede existir cancelación parcial o total del espectro debido a la relación inversa de polaridad de dos o más señales (Moulton, 2000). Además, el uso excesivo de micrófonos en la misma fuente puede producir un sonido poco natural (Moulton, 2000).

Por otra parte, en la grabación de música clásica, casi nunca se utiliza microfonía cercana. En su lugar, se prefiere microfonía distante con el propósito de captar la mayor cantidad del espectro del instrumento y un poco de la reverberación del cuarto (Owsinski, 2004). Cuando se combinan ambas, el micrófono distante provee un sonido balanceado del instrumento, y el cercano sirve para reforzar el sonido directo (Owsinski, 2004). En el proyecto se ha adoptado estos conceptos. En algunos casos, se ha utilizado únicamente microfonía cercana (rhodes, tambor) o distante (saxofones), en otros, una mezcla de las dos. Para la guitarra eléctrica, por ejemplo, se colocó el KMS 105 a aproximadamente un metro del altavoz, mientras que el *raven* a diez centímetros. Esto permite captar el sonido de

todo el *cabinet* y no solamente de una parte del altavoz. Otro uso de esta combinación se aprecia en el caso del bajo: se ha colocado el KMS 105 a aproximadamente cincuenta centímetros del altavoz, mientras que el D112 a cinco centímetros. En cambio, esto permite que el 112 capte el espectro grave, mientras que el 105, al estar más lejos y ser condensador, provea el ataque.

Descripción del proceso. La batería fue captada con siete micrófonos:

- *Overheads*: 2 NeumannS TLM-103
- Bombo: Shure Beta 52, AKG D112
- Caja: Neumann KMS 105
- Tom suspendido: Neumann KM 184
- Tom de piso: Neumann KM 184

Aunque comúnmente se usan micrófonos dinámicos en la caja y los toms, en este caso se emplearon condensadores porque captan con más definición y detalle el timbre de los instrumentos y las sutilezas de la ejecución (Eargle, 2012). Se utilizaron dinámicos únicamente en el bombo.

Entre paneles se mantuvo una abertura aproximada de quince centímetros. Así, se logró que el sonido pudiese ser proyectado libremente, reverberase en la sala y controlar la cantidad de reverberación captada principalmente por los *overheads*.



Fig. 28. Microfonía de la batería.



Fig. 29. Microfonía del redoblante.



Fig. 30. Microfonía del bombo.



Fig. 31. Microfonía de los toms.

El bajo Music Man fue conectado directamente a un amplificador Ampeg SVT4 Pro y este a un cabinet Ampeg SVT18 Classic; el cual está equipado con una altavoz de dieciocho pulgadas. Esta combinación fue seleccionada por su sonido robusto y bien definido. Particularmente, las dimensiones del altavoz permitieron una reproducción sólida de la tesitura grave del bajo de cinco cuerdas. Amplificador y *cabinet* fueron colocados aproximadamente a cuarenta y cinco grados en relación a la pared del estudio A. De esta manera se evitó la reflexión de las ondas en una superficie paralela a la fuente. El cabinet fue captado directamente con un AKG D112 y a distancia media, con un Neumann KMS 105. Ambos micrófonos se utilizan simultáneamente en la mezcla. El 112 captura el cuerpo del bajo mientras que el 105, el ataque. Se retocó el sonido ligeramente con el ecualizador gráfico provisto en el cabezal. Se utilizó *whitenoising* para determinar la relación de polaridad entre los dos micrófonos.



Fig. 32. Microfonía del bajo eléctrico.
Vista frontal.



Fig. 33. Microfonía del bajo eléctrico.
Vista lateral.



Fig. 34. Microfonía del bajo eléctrico.
Vista en planta.

La guitarra Gibson Les Paul fue conectada a un ecualizador analógico MXR de diez bandas, luego a un amplificador Mesa Engineering Dual Rectifier y este a un cabinet Mesa Engineering 4x12. En modo de cincuenta vatios, se utilizó la distorsión del amplificador en ajuste *modern*. En el ecualizador se eliminó un exceso de graves, el cual fue compensado con un incremento de 3dBs. Para la captación directa se utilizó un Electro Voice Raven, en eje, a aproximadamente quince centímetros del altavoz superior derecho y a tres del guardapolvos. También se usó un Neumannn KMS 105, a aproximadamente un metro, en dirección al mismo altavoz. Igualmente, se guardó una relación de aproximadamente cuarenta y cinco grados con la pared del estudio A y se utilizó *whitenoising*.



Fig. 35. Microfonía de la guitarra eléctrica.
Vista frontal.



Fig. 36. Microfonía de la guitarra eléctrica.
Vista lateral.

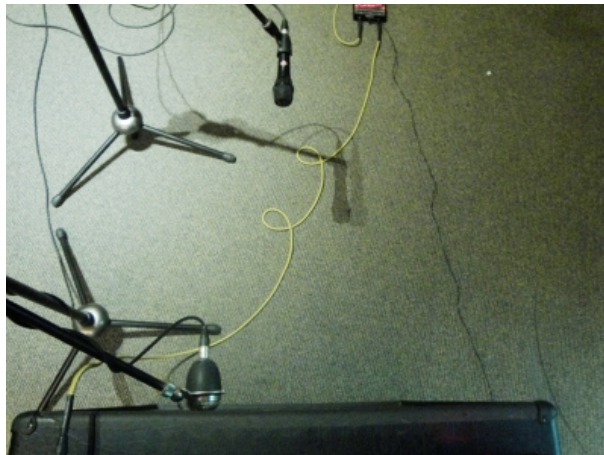


Fig. 37. Microfonía de la guitarra eléctrica.
Vista en planta.

El Fender Rhodes fue conectado a un amplificador Fender Twin Reverb. Este combo tiene dos altavoces. Cada uno fue captado equidistantemente con un Electro Voice Raven y un Neumann KMS 105, respectivamente. El amplificador fue inclinado sobre sus soportes laterales, apuntando al techo.



Fig. 38. Microfonía de la Fender Rhodes.
Ubicación en la sala.



Fig. 39. Microfonía de la Fender Rhodes.
Vista lateral.



Fig. 40. Microfonía de la Fender Rhodes.
Vista en planta

El contrabajo fue captado con el 103 a aproximadamente un metro, apuntando a unos diez centímetros debajo del puente. Al igual que los saxofones, se prefirió utilizar microfonía distante. En el caso de este instrumento, ubicar el micrófono demasiado cerca al puente enfatiza demasiado el roce del arco. Este sonido es evitado con suma precaución (Owsinski, 2004). Para la trompeta con sordina inicialmente se utilizó el TLM 103.



Fig. 41. Microfonía del contrabajo.
Ubicación en la sala.

El instrumentista insistía en colocarse cerca del micrófono. Por esta razón, luego se optó por un Sennheiser MD 42 puesto que respondió mejor al *sound pressure level* y espectro del instrumento. La distancia promedio entre ambos fue aproximadamente quince centímetros. Para el saxofón alto y el saxofón tenor sí se trabajó con el 103. Este fue colocado a unos dos metros de altura, colocado a cuarenta y cinco grados del piso. De esta manera, se logró captar un sonido natural y con un poco de reverberación. En la mezcla, hubo varios casos en los que se aprovechó esta reverberación, haciendo innecesaria la adición de *reverb* digital.



Fig. 42. Microfonía de la trompeta.



Fig. 43. Microfonía de los saxofones.

El cajón fue grabado con el 103 abarcando la parte frontal, mientras que el D 112 el orificio de graves; la pandereta, con el mismo micrófono, a aproximadamente cincuenta centímetros. En cambio, el djembé fue captado con un 421 a cincuenta centímetros. Para las voces se utilizó microfonía cercana.



Fig. 44. Microfonía del cajón.
Vista frontal.



Fig. 45. Microfonía del cajón.
Vista posterior.



Fig. 46. Microfonía del djembé.

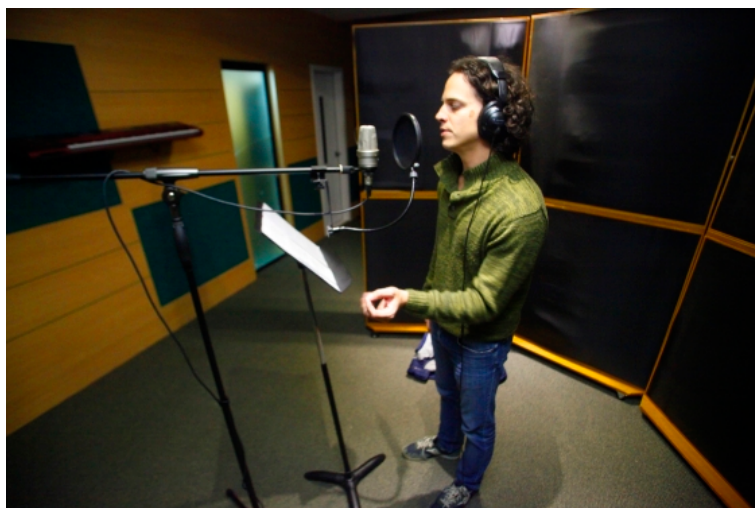


Fig. 47. Microfonía de la voz.
Gustavo Herrera.



Fig. 48. Microfonía de la voz.
Gabino Torres.

Edición

Descripción general. El objetivo primordial de este proceso fue retocar imperfecciones, conservando la integridad de la ejecución musical. Para ello, se mantuvo la edición al mínimo, puliendo únicamente lo que el productor consideró estrictamente necesario. Comprende tres etapas: selección de material, retoque de acompañamiento y retoque de afinación. Es indispensable mencionar que no se utilizaron métodos de edición

automatizada tales como *Beat Detective*, *Warp* o *Auto-Tune*, así como también que el proceso fue manual en su totalidad. Los solos se mantuvieron intactos.

La selección final de material en su mayoría consiste en secciones enteras continuas. Sin embargo, en pocos casos se utilizó más de una toma para construir una sección. La unidad mínima fue una frase musical completa, es decir, de cuatro a ocho compases. En cuanto a la afinación, se ha retocado únicamente las notas cuya entonación sobrepasaba un margen de fluctuación establecido a criterio del productor. No se retocó la afinación nota por nota. Se utilizó *Melodyne Editor*. Respecto al acompañamiento, se ha retocado solamente las notas y golpes que sobrepasan el margen establecido. Los cortes y *fades* fueron hechos uno por uno. Para ello, se utilizaron las herramientas incluidas en Pro Tools. Cada decisión de edición ha obedecido a sus circunstancias particulares. Incluso, en algunos casos se optó por no retocar el material a cambio de conservar naturalidad u otro intangible.

Mezcla

Concepto y objetivos. Las prioridades de una mezcla varían considerablemente de acuerdo al estilo musical. En pop, por ejemplo, comúnmente la voz principal es el punto focal y se escucha por encima del resto, mientras que en rock a veces es ininteligible (Gibson, 1997). Generalizando, en jazz acústico y música clásica la mezcla refleja en el mayor grado posible: los matices, el timbre y la ubicación de los instrumentos (Owsinski, 1999). En música clásica, no se acostumbra a añadir reverberación en la mezcla (Senior, 2011). La ecualización, compresión y limitación a menudo se reducen a evitar efectos adversos tales como sobrecarga o saturación digital (*clipping*) (Gibson, 1997). El concepto de mezcla de este proyecto adopta esta directriz estilística.

Descripción del proceso. Se trabajó con cinco elementos en total: niveles, ubicación panorámica, ecualización, compresión y reverberación. Para lograr un sonido homogéneo en las cinco mezclas, se inició con las canciones. Debido a que estas incluyen más instrumentos, al finalizar, se utilizaron las tres primeras mezclas como referencia para preludio y postludio. La mezcla arrancó con el clímax musical de cada tema: el último coro o, en el caso de *olvidar* el solo de saxofón. De esta manera, se definió el contorno general de matices de cada mezcla. A su vez, se comenzó con el instrumento más importante de la sección: la voz o el instrumento con la función predominante (Senior, 2011). Se inició el proceso con niveles solamente. Una vez logrado el balance deseado, se continuó con la ecualización.

La instrumentación de la obra es pequeña y los arreglos, concisos, por lo que se plantea un reto: tener pocos instrumentos y no usar mucha compresión o reverberación. Esto requiere que la ecualización de cada uno sea mucho más precisa y moderada, lo cual no es necesario en el caso contrario (Senior, 2011). Por consiguiente, se emplearon *high-pass filters* (HPF) y *low-pass filters* (LPF) para delimitar el espectro. Para los trazos más finos, para incrementar o disminuir secciones más pequeñas del espectro, se usaron *band pass filters* BPF. Se determinó un rango máximo de corte o incremento de frecuencias: +/- 4.5dBs, respectivamente.

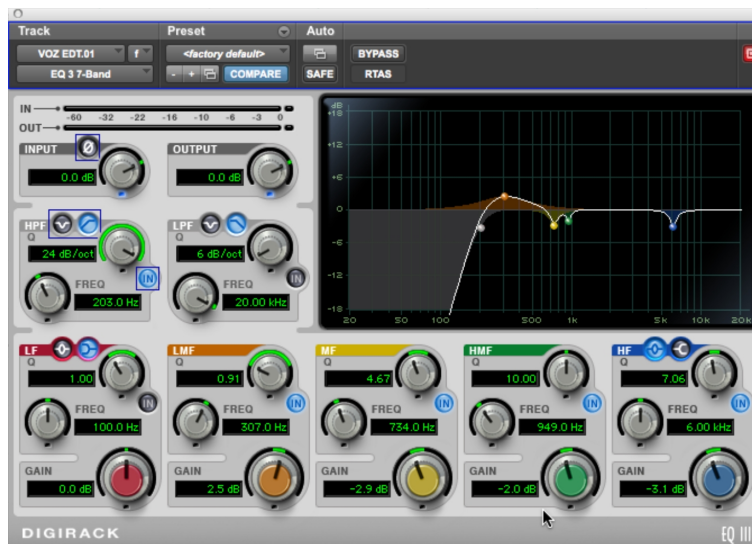


Fig.49. Ejemplo de ecualización. Voces.

Se ha aplicado compresión solamente en los instrumentos que se consideró necesario. En este caso, se estableció un *ratio* máximo de 4:1. Puesto que esto depende del *threshold*, se lo ha ajustado con medida. No se ha excedido 9dBs de *gain reduction*. Cabe destacar que el bajo necesitó un poco más de compresión que los demás instrumentos por su rango dinámico amplio y poco constante.



Fig. 50. Ejemplo de compresión. Bajo.

Se ha añadido a los instrumentos reverberación de cuarto pequeño y un *dark vocal plate* a la voz. Ambas reverberaciones han sido filtradas hasta aproximadamente 200Hz. y ligeramente comprimidas. Procesar así la reverberación evita una aglomeración de la mezcla (Senior, 2011). Por varias razones, fue necesario procesar ligeramente distinto a los coros con relación al resto de secciones,. En primer lugar, en la mayoría de los casos los coros presentan un matiz más alto. En el caso de la voz, por ejemplo, si se ajusta a un nivel y compresión apropiados para el coro, la voz va a quedar demasiado alta en las estrofas. Caso contrario, es improbable que la voz se escuche en los coros.

Masterización preliminar

Descripción general. En esta etapa, únicamente se retocó la ecualización con mucho cuidado (+/- dos dBs) y se aplicó un maximizador. No se comprimió el master. La manera en que se ha utilizado el maximizador es para darle más volumen a la mezcla. Se subió el nivel hasta que los picos de amplitud apenas alcancen el threshold. De esta manera, el rango dinámico y, por ende los matices, de la mezcla se han mantenido intactos y a la vez han ganado aproximadamente de dos a cuatro dBs en volumen.

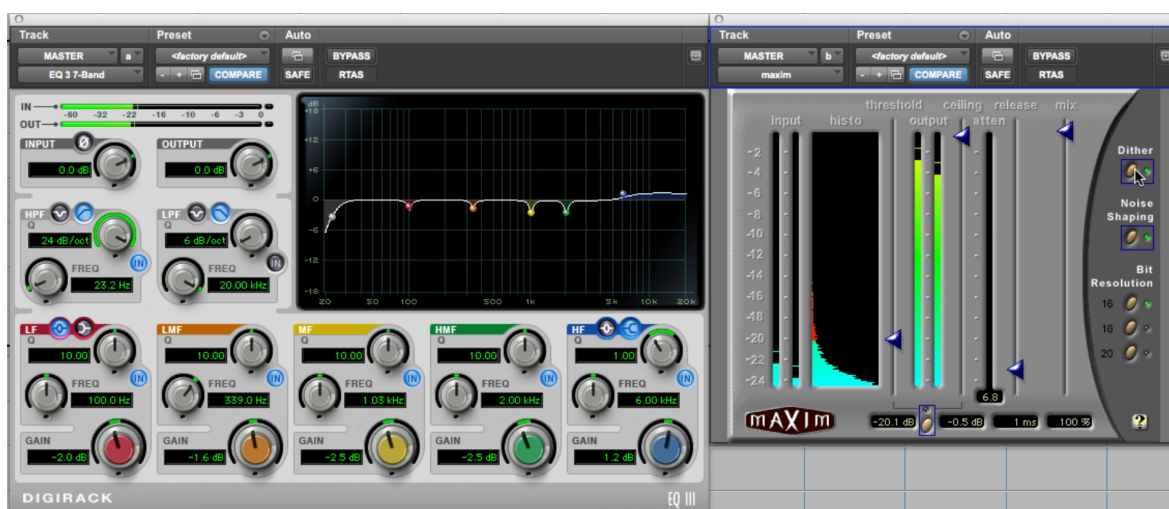


Fig. 51. Ejemplo de retoque de ecualización y maximización.

Masterización preliminar.

Plan de marketing

Descripción general

El proyecto. "Pop hecho en Ecuador: Una nueva Propuesta", es una producción discográfica que tiene por objetivo: generar alternativas innovadoras a la producción tradicional de pop en el país y posicionar en el mercado nacional un trabajo artísticamente sólido y comercialmente viable.

El producto. Presenta cinco composiciones musicales: tres canciones que son interpretadas por los cantautores ecuatorianos Gustavo Herrera, Gabino Torres y Alejandro Erazo y dos instrumentales: preludio y postludio, ejecutados por el conjunto musical de acompañamiento.

1. Preludio (Conjunto)
2. Olvidar (Alejandro Erazo)
3. Se te quedó (Gustavo Herrera)
4. Polaroid (Gabino Torres)
5. Postludio (Conjunto)

Si bien el orden de las composiciones es una parte muy importante de la conceptualización de la obra, los hábitos de consumo y comercialización de música en la actualidad presentan un reto en este aspecto. Cuando el formato dominante era el disco de vinilo, el usuario, como es obvio, no podía separar un tema del otro en un álbum. Debido a esto, existía mayor probabilidad de que una producción discográfica fuese escuchada en la secuencia que había sido estructurada. Es así que álbumes como *The Dark Side of the Moon* (1973) de Pink Floyd no presentan pausas en la música a más del final de cada lado.

Hoy en día, esta particularidad ha desaparecido debido al formato de audio digital. El productor espera que la obra sea escuchada de principio a fin en el orden establecido.

Análisis situacional

Microentorno. Son los factores cercanos a la compañía que influyen en su desempeño (Kotler, 2003).

- **Artistas:** Los tres artistas participantes ejercen independientemente, y en el caso de Gustavo Herrera y Gabino Torres, ya cuentan con reconocimiento en el mercado nacional. Todos ellos poseen una formación musical académica; actualmente son alumnos del IMC. En el contexto de este proyecto, son complementarios en sus fortalezas, puesto que en su trabajo profesional cada uno de ellos se enfoca en un sub-estilo distinto de pop.
- **Equipo de producción:** Los alumnos participantes en el proyecto: productor, ingeniero de grabación y mezcla, al igual que el operador de equipamiento, son estudiantes de último año de la carrera de Producción Musical y Sonido de la Universidad San Francisco de Quito. Durante los últimos tres años, han trabajado en varios proyectos dentro del Instituto de Música Contemporánea así como también en proyectos independientes.
- **Infraestructura:** El estudio de grabación del Instituto de Música Contemporánea es uno de los mejores de América Latina, según manifiesta el decano Esteban Molina. Cuenta con equipamiento profesional de última tecnología. Además, cuenta con los docentes Alek Palmersmith y Felipe Andino, ex-alumnos de Berklee College of Music.
- **Equipo de comunicación:** Está compuesto por un consultor de marketing y un diseñador gráfico. Este equipo se encarga de estructurar un plan de marketing

óptimo al igual que desarrollar una imagen corporativa sólida. Conjuntamente, generan herramientas y estrategias para alcanzar al mercado meta, cumpliendo así los objetivos del proyecto.

Macroentorno. Son los factores sociales que influyen en el microentorno. (Kotler, 2003)

- **Entorno socio-demográfico:** La población del Ecuador está experimentando un cambio en la distribución de edades. Los jóvenes actualmente componen el grupo más numeroso del Ecuador, especialmente entre las edades de cinco a veintinueve años de edad (Instituto Nacional de Estadísticas y Censos, 2010). Esto representa un número importante de consumidores potenciales, porque también componen un grupo con poder de compra decisivo. El grupo compuesto entre los dieciocho a treinta y cuatro años comparte más del 50% de la penetración total de Facebook y en general de redes sociales (Social Bakers, 2012). Esto implica que los adultos jóvenes muestran el mayor índice de viralidad y difusión en línea, lo cual es vital para la implementación de estrategias de mercadeo alternativas y de baja inversión.
- **Entorno económico:** Se estima que durante el 2012, el ingreso promedio de la clase media fue US\$545,07 (Passport GMID, 2011). Además, el estudio afirma que actualmente en el país se está generando un ingreso dispensable mayor que en cualquier otra década. (Passport GMID, 2011). Para los propósitos del proyecto, la repercusión principal es que dicho excedente puede fomentar el consumo en actividades de entretenimiento, por ejemplo, la asistencia a shows de música en vivo y la compra legal de música. También sugiere que hoy en día, el mercado meta tiene mayor acceso a tecnología e internet, herramientas que serán utilizadas en la promoción y distribución del producto.

- **Entorno tecnológico:** En relación a lo mencionado anteriormente, la población ecuatoriana de edades entre los 15 y 40 años, ahora goza de ingresos superiores y muestra una tendencia a la adquisición de aparatos electrónicos de última tecnología. Según varios estudios, de los 6,749.311 individuos que poseen un celular en el Ecuador, más de 830.000 personas poseen teléfonos inteligentes, de las cuales al menos 600.000 lo utilizan para visitar redes sociales (Las aplicaciones empresariales: una herramienta para ganar más, 2013). En consecuencia, para este propósito, las redes sociales son un medio de promoción y distribución efectivo.

Análisis FODA. Como resultado del análisis del proyecto y su entorno, se ha preparado el siguiente FODA:



Fig. 52. Análisis FODA.

- **Fortalezas:** Se concentran en la formación académica y desempeño de los músicos y el equipo de trabajo; además, en la alta demanda de pop a nivel nacional. Esto implica un potencial comercial considerable.

- **Oportunidades:** Las oportunidades identificadas, provenientes del análisis de factores externos, establece que existe un público joven que actualmente posee un poder adquisitivo mayor, con un mejor acceso a la tecnología y que está dispuesto a incurrir en gastos dispensables.
- **Debilidades:** La debilidad principal es la escasez de recursos económicos. Todo egreso ha sido solventado por el productor: alquiler de equipos, refrigerios y movilización de músicos, servicios de video y fotografía, etc. Cabe indicar que el tiempo de estudio ha sido corto para la producción de cinco temas.
- **Amenazas:** Para la música nacional y especialmente el pop, la música comercial extranjera representa una amenaza porque puede acaparar la atención de nuestros clientes potenciales. Adicionalmente, puede existir renuencia o falta de interés por parte de los oyentes, pues la presente propuesta musical es muy distinta a la mayoría de pop producido en Ecuador actualmente.

Estrategia de Marketing

Segmentación. Se ha determinado el mercado objetivo mediante segmentación demográfica. Consiste en los varones y las mujeres de edades entre dieciocho y treinta años de edad, de nivel socioeconómico medio, medio alto y alto que residen en el territorio ecuatoriano, principalmente en las zonas urbanas desarrolladas tales como Quito, Guayaquil y Cuenca.

El agregado de esta población es aproximadamente 4.220.280 individuos (Instituto Nacional de Estadísticas y Censos, 2010). Se calcula que de este segmento de mercado, el 8%, es decir 337.622 individuos, son consumidores potenciales de pop hecho en Ecuador.

Propuesta. En base a la información presentada, se puede concluir que la mayoría del mercado objetivo tiene acceso frecuente a Internet. Por consecuencia, el productor y el consultor de marketing han determinado que la promoción y distribución del producto va a ser enteramente *online*. La promoción se llevará a cabo en tres redes sociales: *Facebook*, *Twitter* y *YouTube*; y la distribución mediante *bandcamp.com*. Es importante indicar que por tratarse de un proyecto auto-sustentado por el productor, toda inversión por concepto de producción, promoción y distribución corre por su cuenta.

Posicionamiento. De esta manera, se busca posicionar efectivamente en la mente del consumidor como una producción musical con una propuesta artística sólida e innovadora que genere una alternativa a la oferta tradicional del mercado nacional.

Marketing mix.

- **Producto:** Recapitulando brevemente, consiste en la producción musical de cinco composiciones, tres canciones y dos temas instrumentales, los cuales reúnen a tres artistas del IMC que actualmente está posicionándose en el mercado nacional. La producción propone alternativas innovadoras en el pop hecho en Ecuador.
- **Plaza:** Para determinar la plaza, se han considerado los siguientes factores. Como ya fue expuesto, actualmente el país experimenta un alto crecimiento en el acceso a teléfonos inteligentes y en el caso de Internet, el nivel de penetración bordea el 50% de la población (Passport GMID, 2011). Adicionalmente, los medios digitales ofrecen una alternativa de promoción acorde con los limitados recursos económicos disponibles para este proyecto. Finalmente, es indispensable también tomar en cuenta la dificultad que enfrenta la industria nacional para vender música en formato físico debido a la piratería. Por consiguiente, se decidió que "Pop hecho en

Ecuador" sea distribuido en formato de álbum digital. Inicialmente, se consideró la distribución en iTunes pues domina el mercado mundial de venta de música en-línea con un sesenta y cuatro por ciento (IFPI, 2012).

La inversión es de cincuenta dólares y el sitio está disponible aproximadamente una semana después de procesada la transacción (IFPI, 2012). Sin embargo, posteriormente se optó por *bandcamp.com*.

Bandcamp es una tienda de música en-línea, fundada en 2008, cuyos clientes, en su mayoría, son artistas independientes. Abrir una cuenta en esta página es gratuito y la transacción es procesada en horas (IFPI, 2012).

El sitio recauda el 15% de comisión sobre las ventas brutas, la cual desciende al 10% a partir de cinco mil dólares. Adicionalmente, ofrece más prestaciones tanto al artista como al cliente. Entre las más importantes están las siguientes: el artista puede abrir su página de manera gratuita y personalizarla con su material visual. Puede recolectar correos electrónicos a cambio de descargas y así estructurar un *mailing list*. Además, el sitio posee su propio generador de códigos únicos, los cuales son utilizados a menudo para ventas en efectivo. Por parte del consumidor, al momento de la descarga, puede escoger entre varios formatos de audio, incluyendo algunos de alta de definición, como por ejemplo FLAC, WAV y AIFF. La página posee compatibilidad optimizada con los sistemas operativos Android y IOS, lo cual maximiza la facilidad de navegación, descarga y pago (IFPI, 2012).

- Precio: Se ha determinado que cada uno de los tres temas cantados será comercializado a noventa y nueve centavos de dólar americano. El preludeo y el postludeo estarán disponibles para descarga gratuita conjuntamente con

el último tema. En caso de que el cliente ya haya adquirido un tema y no desee el tercero, puede solicitar en-línea un código único de acceso luego de completar una forma con su nombre y correo electrónico. El código es enviado al correo, con lo cual se motiva al cliente a ingresar una dirección de correo electrónico real.

- Promoción: La promoción se llevará a cabo en-línea. La mezcla de canales digitales y sus actividades son las siguientes:
 - Facebook: Manejo conceptual de marca independiente usando la línea del arte del álbum. Se publicarán fotografías de los cantantes y el proyecto en general, con un link a la tienda digital. Además, mediante este canal, se lanzará una campaña denominada *Un día con*. Cada mes, se sorteará un pase con el artista del tema lanzado. Esta promoción trabajará ligada con la página *fangating*, la cual es una aplicación que permite ver la totalidad del contenido de un *Fan Page* solamente después de haber puesto *like* en la misma. Acto seguido, aparece una ventana que solicita autorización para que la aplicación acceda y recopile la información básica del perfil: nombre, género, edad, ciudad/país y correo electrónico. Adicionalmente, se invertirán trescientos dólares en anuncios digitales para llegar al mercado objetivo propuesto.
 - Twitter: Cuenta oficial del proyecto "Pop hecho en Ecuador" que se dedicará a informar a sus seguidores sobre el desarrollo general y los eventos que se llevarán a cabo durante el período de promoción. "Seguir" y "ser seguidos" en twitter, maximizará el número de seguidores gracias al alto nivel de viralidad de esta red social. Este canal no tendrá inversión en publicidad.

- YouTube: Será manejado como el canal principal ya que también posee un alto potencial viral, especialmente en videos musicales. La estrategia es presentar el concepto y el proceso de creación del proyecto. Se publicarán videos que incluyen material de las sesiones de grabación, entrevistas con los artistas y equipo de trabajo, además de actividades de promoción. Se invertirán cuatrocientos dólares, es decir, ochenta dólares por tema.
- Calendario de pauta: El período de pauta tendrá una duración de cuatro meses, de julio a octubre del año en curso. Se lanzará un tema cantado la primera semana de cada mes. El lanzamiento del proyecto se llevará a cabo el sábado, seis de julio, conjuntamente con el primer tema, “Se te quedó” (Gustavo Herrera). Posteriormente, el sábado tres de agosto, se lanzará “Polaroid” (Gabino Torres) y el sábado seis de septiembre, “Olvidar” (Alejandro Erazo). Con el último tema cantado, también se lanzarán el preludio y el postludio. De esta manera, se pone a disposición la obra completa. El mes de octubre está destinado a la promoción integral del proyecto. Durante este período, los cinco temas son promocionados simultáneamente, haciendo énfasis en las tres canciones.

El siguiente calendario presenta las redes sociales y las actividades de pauta a ser realizadas entre julio y octubre. La siguiente tabla expone las actividades semanales:

	Julio				Agosto				Septiembre				Octubre			
	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S
Red social	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Facebook																

Twitter																
Youtube																

Fig. 53. Plan de pautaaje detallado por semana.

Como se puede apreciar, se promocionará en Facebook de manera casi permanente, solo existirán en total tres semanas de receso. El primer tema será promocionado desde la primera semana en YouTube, que a su vez estará apoyado por publicaciones constantes en Facebook, luego, se estrenará un tema nuevo la primera semana de cada mes hasta fines de octubre. El pautaaje en Twitter no empezará sino luego de un mes, puesto que las primeras cuatro semanas servirán de prueba para determinar la respuesta del público. Así, se obtendrá la información necesaria para establecer la estrategia que será utilizada en esta cuenta.

Finalmente, si la respuesta del mercado es tan favorable como se espera, el productor prevé captar fondos y emprender una serie de conciertos. En ese caso, se empezaría con un show en Quito y otro en Guayaquil. Cada artista trabajaría con su repertorio, protagonizando su tema de este proyecto. Posteriormente, se podrían organizar más conciertos en función de la demanda.

Diseño gráfico

Conceptualización y descripción

El concepto visual del proyecto seguirá un estilo modernista y enfatizará los colores patrios. Si bien, como se expuso en la sección de marketing, el trabajo será promocionado y distribuido en línea, ha sido necesario elaborar una presentación alterna en formato físico. Por lo tanto, se imprimirán cien discos compactos para ser distribuidos estratégicamente. Los discos vendrán empacados en un *sleeve* de cartón.

El diseño utiliza los colores:

- Amarillo *Sunny Side Up* 47-7D 6.5Y9.0/10.1
- Azul *Blue Laser* 88-8A 4.5PB 4.3/10.2
- Rojo *Red Rubber Ball* 11-8A 6.1R 4.7/13.3
- Negro y blanco.

La base del diseño se llevó a cabo mediante una “simplificación de formas”. Este proceso consiste en descomponer un diseño en sus elementos y re-estructurarlos de una manera sustancialmente distinta (Sausmarez, 1995). Por lo tanto, se desmaterializó el objeto inicial y se reubicaron los elementos, agrupando y rotando algunos de ellos para generar ángulos, vectores de dirección y complementaria. La composición de la nueva imagen no busca generar un significado racionalizado, sino su impresión (Munari, 2009). Como resultado, se obtuvieron formas tales como líneas rectas, círculos, semicírculos, arcos y curvas mediante la explotación de las palabras “POP HECHO EN ECUADOR”, en mayúsculas y en tipografía Gill Sans Light. Apoyando el concepto minimalista, se ha usado solamente dos fuentes tipográficas: Gill Sans Light y Handwriting Dakota para las palabras “una nueva propuesta”.

Modulación del espacio. La presencia de cada color patrio obedece a su proporción en la bandera nacional. Es decir, el amarillo en razón de 2:1 al azul y al rojo. El color negro provee contraste a las tramas y colores. El blanco se ha utilizado, también, para brindar contraste entre el diseño de fondo y el título del disco, en donde se repiten nuevamente las palabras “POP HECHO EN ECUADOR: Una nueva propuesta”. La inversión de este patrón ha sido utilizada en la contraportada para continuar con la dirección de los vectores de salida que se crearon en la portada, esto genera una relación de integración. En la parte posterior, también, se han utilizado efectos visuales adicionales tales como el tamaño de la tipografía para jerarquizar el contenido del disco, los intérpretes de cada canción, así como también al equipo técnico.

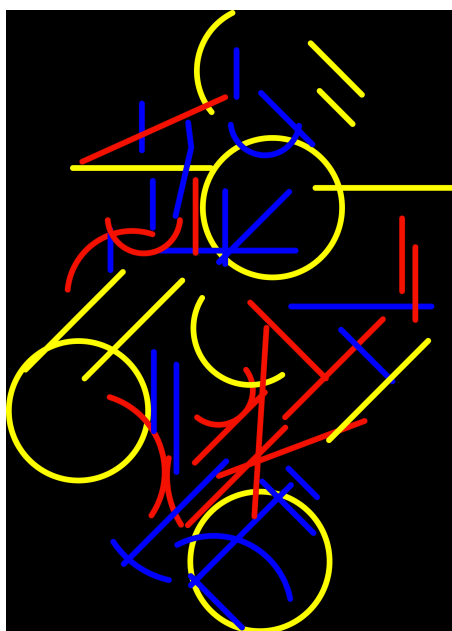


Fig. 54. Diseño general.



Fig. 55. Logotipo tipográfico.



Fig. 56. Portada de CD.

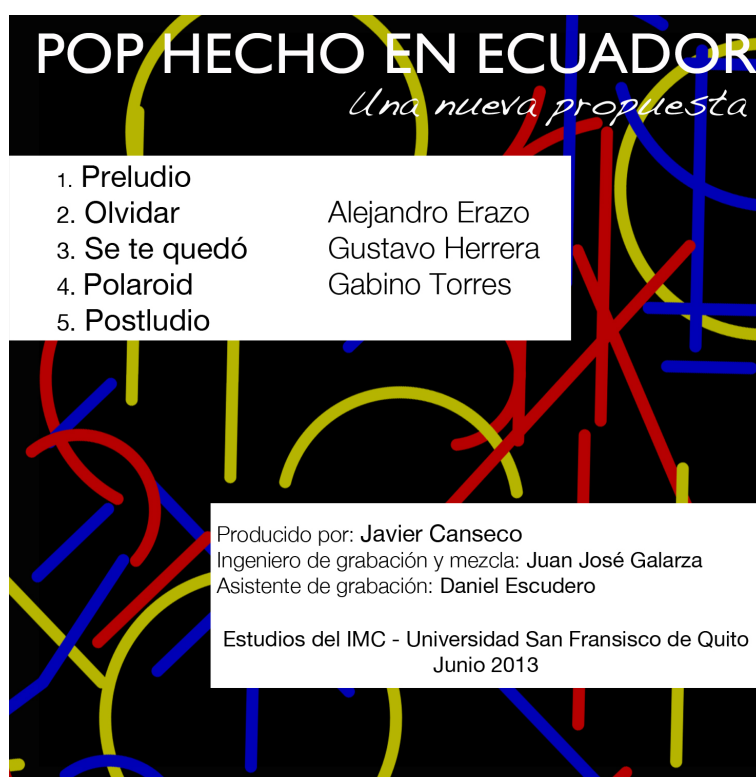


Fig. 57. Contraportada de CD.

Conclusiones

Conclusiones generales

Pop hecho en Ecuador: Una nueva propuesta ha ilustrado, de manera práctica, la aplicación de conceptos no tradicionales en la producción musical de pop en el país; y en consecuencia ha demostrado la factibilidad de generar alternativas innovadoras en este ámbito. El resultado es un trabajo discográfico artísticamente sólido y comercialmente viable.

Se ha logrado un alto nivel de cohesión al interrelacionar las composiciones por duración, tempo y tonalidad. Se ha enriquecido la obra mediante el uso de recursos armónicos e instrumentación característicos del jazz. Además, se ha incorporado varias secciones instrumentales como elementos protagónicos. Es importante mencionar que no se utilizó instrumentos virtuales ni electrónicos, lo cual contribuye al realismo sonoro que se pretende conseguir.

En cuanto refiere a grabación, el uso simultáneo de microfónica mixta (cercana y distante) permitió una captación con la mayor naturalidad y fidelidad. Por otra parte, también se ha utilizado únicamente microfónica lejana para capturar la interacción de la fuente sonora y el entorno acústico. Durante la edición, se conservó la integridad de la ejecución musical, pues los retoques de acompasamiento y afinación se mantuvieron al mínimo. Los elementos principales de mezcla fueron ecualización, compresión y reverberación. Evitando procesamiento severo o innecesario, se resaltó con naturalidad el material obtenido en la grabación. En la masterización preliminar, se retocó levemente la ecualización y se maximizó el nivel de la mezcla sin afectar el rango dinámico.

Para finalizar, la estrategia de marketing explota el potencial de las plataformas electrónicas tales como redes sociales y sitios de almacenamiento de datos. De esta manera, la promoción y comercialización se lleva a cabo enteramente en-línea. El diseño gráfico explota el recurso psicológico del patriotismo mediante el uso de colores de la bandera y del concepto de apoyo al talento nacional

Conclusiones específicas

El productor planificó un proyecto demasiado complejo en relación al tiempo de estudio y los plazos establecidos. Esto ocasionó dificultad en cumplir con los plazos de entrega, puesto que paralelamente se llevaba a cabo la redacción de la tesina. Por otra parte, se concluyó que en muchos casos entregar particellas en lugar de *lead sheets* o bocetos de producción, fue contraproducente porque esto sesgó y limitó el desempeño y contribución de los músicos.

Si bien la grabación con microfónica mixta (cercana y distante) o sólo distante permiten una captación más natural y fiel al timbre original, también presentan varios retos. En el primero, aunque la relación de fase era óptima, conllevó al refuerzo poco natural de ciertos rangos de espectro. Esto dificultó la tarea de ecualización, dado que obligatoriamente se debía sacrificar el sonido de uno o ambos micrófonos para lograr un balance apropiado. En el segundo caso, la sala proporcionó una acústica poco apropiada. En general, se notó un incremento no deseado en el rango de 2KHz a 4KHz; lo cual, por ejemplo, contribuyó a un sonido estridente en los saxofones al principio. Además, debido a la distancia entre el micrófono y la fuente, en algunos casos se captó reverberación natural, con la cual fue complicado trabajar luego. Un instrumento que causó dificultad fue el contrabajo. La fricción del arco en la grabación era demasiado prominente a veces, lo cual consumió mucho tiempo durante la captación: experimentar con distintos micrófonos, ubicación del instrumento y micrófono, y la técnica del instrumentista.

En Polaroid, la mezcla de la guitarra eléctrica y el Rhodes resultó problemática, debido a que generalmente la guitarra enmascaraba al segundo. Se optó por utilizar un excitador de frecuencias para generar espectro en el rango superior a 10Khz. La razón principal es que no se puede utilizar ecualización para enfatizar un intervalo de espectro casi inexistente.

Referencias

- Ballow, G. (1987). *Handbook for Sound Engineers*. Indianapolis: Howard W. Sams & Company.
- Caplin, W. (1998). *Classical Form*. New York: Oxford University Press.
- Eargle, J. (2003). *Handbook of Recording Engineering*. Los Angeles: Springer.
- Eargle, J. (2012). *Eargle's Microphone Book*. Waltham: Focal Press.
- Gibson, D. (1997) *The Art of Mixing*. Vallejo, CA: USA: MixBooks
- Hall, D. (2001). *Musical Acoustics*. New York: Brooks Cole.
- Hindemith, P. (1941). *The Craft of Musical Composition*. Book 1. New York: Associated Music Publishers; London: Schott & Co.
- Ibarra, V. (2009). *Matemáticas: Razonamiento y aplicaciones*. México D.F.: Pearson Educación de México S.A.
- IFPI. (2012). *Digital Music Report 2012: Expanding choice. Going Global*. Zurich: International Federation of Phonographic Industry.
- Instituto Nacional de Estadísticas y Censos. (2010). *INEC*. Recuperado de http://www.inec.gob.ec/estadisticas/index.php?option=com_content&view=article&id=329&Itemid=328&lang=es
- Johnson, S. (2012). *Where Good Ideas Come From*. New York: Riverhead Books.
- Las aplicaciones empresariales: una herramienta para ganar más. (4 de Abril de 2013). *Diario Hoy*, págs. Empresas 4 - 5.
- Kotler, P. (2003). *Principles of Marketing*. New York: Pearson Prentice Hall.
- Miller, R. (1996). *Modal Jazz Composition and Harmony*. Rottenburg. Germany: Advance Music.
- Moulton, D.(2000) *Total Recording*. Sherman Oaks, CA: USA: KIQ Productions
- Munari, B. (2009). *Diseño y comunicación visual*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.

- Owsinski, B. (1999) *The Mixing Engineer's Handbook*. Vallejo, CA: USA: MixBooks
- Owsinski, B. (2004) *The Recording Engineer's Handbook*. Vallejo, CA: USA: MixBooks
- Passport GMID. (2011). *Consumer Lifestyles in Ecuador*. Chicago: Euromonitor International.
- Sausmarez, M. (1995). *Diseño básico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A.
- Senior, M. (2011). *Mixing Secrets for the Small Studio*. Burlington, MA: USA: Elsevier
- Social Bakers. (Diciembre de 2012). *SocialBakers.com*. Recuperado de <http://www.socialbakers.com/facebook-statistics/ecuador>
- Schoenberg, A. (1954). *Structural Functions of Harmony*. London: Faber & Faber
- Stolba, M. (1998). *The Development of Western Music*. Boston: McGraw-Hill
- Thompson, D. (2005). *Understanding Audio*. Boston: Berklee Press.
- Vincent, J. (1951). *The Diatonic Modes in Modern Music*. Los Angeles: University of California Press.
- Von Hippel, E. (1988). *The Sources of Innovation*. Oxford: Oxford University Press.

Título: Preludio

Compositor: Javier Canseco

Arreglista: Javier Canseco

Tempo: 117 BPM

Año: 2013

Partitura general

Preludio

Partitura general

Javier Canseco

♩ = 117

A

Fender Rhodes

Bajo eléctrico

Batería

mf

Bat.

mf

B

F.R.

B.E.

Bat.

mf

F#⁵/D

E/D

F.R.

B.E.

Bat.

mf

F#⁷/D

E/D

simile

F.R.

B.E.

Bat.

mf

F#⁹/D

E/D

Preludio

11

F.R.

B.E.

Bat.

3

F# / D

E / D

Fill

C

Solo

13

F.R.

B.E.

Bat.

F# / D

E / D

Crash

Ride

15

F.R.

B.E.

Bat.

F# / D

E / D

Fill

17

F.R.

B.E.

Bat.

F# / D

E / D

Crash

Ride

19

F.R.

B.E.

Bat.

F# / D

E / D

Fill

F.R.

B.E.

Bat.

F.R.

B.E.

Bat.

F.R.

B.E.

Bat.

F.R.

B.E.

Bat.

Título: Olvidar

Compositores: Javier Canseco y
Alejandro Erazo

Arreglista: Javier Canseco

Estilo: Pop funk

Tempo: 94 BPM

Año: 2012

Partitura general

Partitura General

Olvidar

Composición: Javier Canseco y Alejandro Erazo (2012)

Arreglos: Javier Canseco

Pop funk

♩ = 94

A

Tenor

mf A pe-sar del tiem-po se que me ex-tra-ñas ca-da dí-a más ____

Saxofón tenor

Fender Rhodes

mf A^bmaj7 G^bmaj7

Bajo

Batería

Tenor

5

8

Yen es-te mo-men-to mi men-te se pre-gun-ta dón-de es-ta-rás ____

Rhodes

5

A^bmaj7 G^bmaj7

B

Bajo

mf A^bmaj7 G^bmaj7

Rhodes

13

A^bmaj7 G^bmaj7

Bajo

13 Solo

2

C

Olvidar

Tenor

8 Yes-que don-dees-tés po-dré lle-gar a tu la-do só-lo con can-tar _____

Rhodes

17

Bajo

17 A^bmaj7 G^bmaj7 A^bmaj7 G^bmaj7

Tenor

8 Y por le-jos que teen-cuen-tres tú, mis pa-la-bras ten-drás que es-cu-char _____

Rhodes

21

Bajo

21 A^bmaj7 F-7 G^bmaj7 A^bmaj7 F-7 G^bmaj7

Bat.

21

f

D

Tenor

8 *f* Mí-ra-me de fren-tey di que mehas po-di-do olvidar que ya no es-toy en tus re-cuer-dos _____

Rhodes

25

Bajo

25 A^bmaj7 B^b-7 F-7 G^bmaj7 A^bmaj7 B^b-7 F-7 G^bmaj7

Bat.

25

f

Olvidar

29

Tenor

8

Só-lo pien-soy pien-soen ti Yo no he podido es-ca-par — siem-pre e-res par-te de mis sue-ños —

Rhodes

29

Bajo

29

D^bmaj7 C-7 D^bmaj7 G-7 A^bmaj7 B^b-7 F-7 E^b-7

Bat.

29

E Solo

Bat.

F

Tenor

8

mf Hay co-sas pen-dien-tes que-pla-nea-mos jun-tos de-bes re-cor-dar —

Rhodes

37

mf

Bajo

37

A^bmaj7 G^bmaj7

mf

Bat.

37

mf

Tenor

8

y por al-go ab-sur-do el des-ti-no nos tu-vo que se-pa-rar —

Rhodes

41

Bajo

41

A^bmaj7 G^bmaj7

Bat.

41

2

2

Olvidar

Tenor

8 Y tú sa - bequee-sa es la ver - dad quea tu la - do e-se es mi lu - gar _____

Rhodes

45

Bajo

45 A^bmaj7 F-7 G^bmaj7 A^bmaj7 F-7 G^bmaj7

Bat.

45

2

2

Tenor

8 *f* Mi-ra-me de fren-ty di que me has po-di-do ol-vi - dar que ya no es-toy en tus re-cuer-dos _____

Rhodes

49

Bajo

49 *f* A^bmaj7 B^b-7 F-7 G^bmaj7 A^bmaj7 B^b-7 F-7 G^bmaj7

Bat.

49

f

Tenor

8 só-lo pien-soypien-soen ti yo nohe po-di-does-ca - par siem-pre e-res par-te de mis sue-ños _____

Rhodes

53

Bajo

53 D^bmaj7 C-7 D^bmaj7G-7 G^bmaj7 F-7 B^b-7 A^bmaj7

Bat.

53

2

Solo

S.T. 

Rhodes 

Bajo 

Bat. 

S.T. 

Rhodes 

Bajo 

Bat. 

S.T. 

Rhodes 

Bajo 

Bat. 

Olvidar

69

S.T. 

Rhodes 

69

Bajo 

69

Bat. 

Título: Se te quedó

Compositor: Gustavo Herrera

Arreglista: Javier Canseco

Estilo: Balada romántica

Tempo: 75 BPM

Año: 2012

Partitura general

Se te quedó

Partitura General

Letra y música: Gustavo Herrera (2012)
Arreglos: Javier Canseco

Balada romántica

♩ = 75

INTRO

Alto

Barítono

Trompeta en B♭

Fender Rhodes

Contrabajo

Cajón

Con sordina *mp* *mf* Se te que-dó

Fadd9 *mp* G-7/F E♭maj7 C7(9)

E1

Bar.

Rhodes

Cb.

Cajón

a - yer cuan-do sa-li - as en el ca-jón de co-sas ol - vi-da - das. Se te que-dó

F♯6 *mf* D♭+maj7 *p*

F♯6 *mf* D♭+maj7

E2

Bar.

Rhodes

Cb.

Cajón

la no-cheen que en-tre túy yo to-do pa-só. *f* Se te que-

B♭6 D-7 E♭maj7 C9sus4 *f*

B♭6 D-7 E♭maj7 C9sus4

Se te quedó

2

C1

Bar. *mf*

Rhodes *mf*

Cb.

Cajón *f*

dón - sus - pi - ro a la - do de mis la - bios se que - da - ron pro - me - sas en - ci - ma de la me - sa se te que -

13 D-7(9) B^bmaj7(9) G-7 A-7

Bar. *mf*

Tr. *mf* *f* *mf* *ff*

Rhodes *f* *ff*

Cb.

Cajón

dó una car - ta do - bla - da en mi cuar - to se te que - da - ron be - sos y en mi ca - ma tu cuer - po. *mf* Se te que - dó

17 D-7 B^bmaj7(9) G-7 C9sus4

E3

Bar.

Rhodes

Cb.

Cajón

a - yer cuan - do sa - lí - as en el ca - jón de co - sas ol - vi - da - das.

21 F⁶ A-7 D^b+maj7

SOLO 1

Rhodes Solo

Cb.

Cajón

D-7(9) B^bmaj7(9) G-7 A-7

25 D-7(9) B^bmaj7(9) G-7 A-7

Se te quedó

3

29

Bar. *mf* Se te quedó

Tr. *mf* *f*

Rhodes D-7(9) B^bmaj7(9) G-7 C9sus4

Cb. D-7(9) B^bmaj7(9) G-7 C9sus4

Cajón

E4

Alto *f* Se te que-

Bar. la no-cheen que en-tre túy yo to-do pa-só. *f* Se te que-

Tr.

Rhodes *mf* B^b6 D-7 E^bmaj7 C9sus4

Cb. *mf* B^b6 D-7 E^bmaj7 C9sus4

Cajón

C2

Alto dóunsuspi - ro a lado de mis la - bios se queda - ron prome - sas en - cima de lame - sa se teque

Bar. dóunsuspi - ro a lado de mis la - bios se queda - ron prome - sas en - cima de lame - sa se teque

Rhodes 37 D-7(9) B^bmaj7(9) G-7 A-7

Cb. 37 D-7(9) B^bmaj7(9) G-7 A-7

Cajón 37

Se te quedó

4

Alto

41

do unacar - ta do - blada en mi cuar - to se teque - da - ron be - sos yen mica - ma tucuer - po.

Bar.

41

do unacar - ta do - blada en mi cuar - to se teque - da - ron be - sos yen mica - ma tucuer - po.

Rhodes

41

D-7(9) B^bmaj7(9) G-7 C9sus4

Cb.

41

D-7(9) B^bmaj7(9) G-7 C9sus4

Cajón

41

SOLO 2

Solo

Tr.

45

F⁶ A-7 D^b+maj7

Rhodes

45

F⁶ A-7 D^b+maj7

Cb.

45

F⁶ A-7 D^b+maj7

Cajón

45

Tr.

49

B^b6 D-7 E^bmaj7 C9sus4

Rhodes

49

B^b6 D-7 E^bmaj7 C9sus4

Cb.

49

B^b6 D-7 E^bmaj7 C9sus4

Cajón

49

Tr.

53

D-7(9) B^bmaj7(9) G-7 C9sus4 F⁶

Rhodes

53

D-7(9) B^bmaj7(9) G-7 C9sus4 F⁶

Cb.

53

D-7(9) B^bmaj7(9) G-7 C9sus4 F⁶

Cajón

53

Se te quedó

58 C3

Alto
Se te que - da - ron ri - sas has - ta la ma - dru - ga - da se te que -

Bar.
Se te que - da - ron ri - sas has - ta la ma - dru - ga - da se te que -

Rhodes
C9sus4 D-7(9) B^bmaj7(9)

Cb.
C9sus4 D-7(9) B^bmaj7(9)

Cajón

61

Alto
dóu-natar - de llo - viendo yem-pa-pa - da se te que - dó labri - sa, laa - re-na de _ la pla - ya tefuistey

Bar.
dóu-natar - de llo - viendo yem-pa-pa - da se te que - dó labri - sa, laa - re-na de _ la pla - ya tefuistey

Tr.
f

Rhodes
61 G-7 A-7 D-7(9) B^bmaj7(9)

Cb.
61 G-7 A-7 D-7(9) B^bmaj7(9)

Cajón
61

65 CODA

Alto
me de - jas - te con ga - nas de _ a - mar - te.

Bar.
me de - jas - te con ga - nas de _ a - mar - te. *mf* Se te que - dó a - yer cuan-do _ sa - li -

Tr.
mp

Rhodes
65 G-7 C9sus4 F⁶


Cb.
65 G-7 C9sus4 F⁶


Cajón
65 *mf*

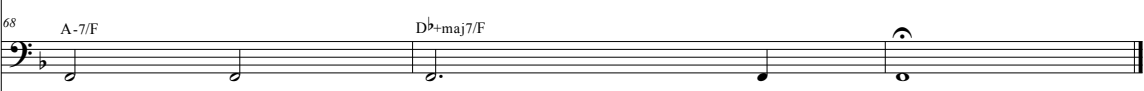
Se te quedó


6

68

Bar. 

Rhodes 

Cb. 

Cajón 

Título: Polaroid

Compositores: Javier Canseco y
Gabino Torres

Arreglista: Javier Canseco

Estilo: Pop rock

Tempo: 117 BPM

Año: 2012

Partitura general

Partitura general

Polaroid

Balada rock

♩ = 117

Composición: Javier Canseco y Gabino Torres (2012)

Arreglos: Javier Canseco

INTRO

Barítono

Saxofón barítono

Fender Rhodes

Guitarra eléctrica *Con distorsión*

Bajo eléctrico

Batería

Rhodes

Guit. El.

Bajo El.

Bat.

A Solo

Polaroid

Sax. Bar.

Rhodes

Guit. El.

Bajo El.

Bat.

Sax. Bar.

Rhodes

Guit. El.

Bajo El.

Bat.

B

Bar.

Rhodes

Bajo El.

Bat.

Polaroid

21

Bar.

El blan-co to-maun to-no de gris —

Rhodes
C-7(11) E-7(9)

Bajo El.

Bat.

25

Bar.

Pa - ra po-sar nun-ca son-re - í - as

Rhodes

Guit. El.

Bajo El.
B maj7(9) F-7(9)

Bat.

29

Bar.

O sim-ple-men-te noe-ras fe-liz —

Rhodes

Guit. El.

Bajo El.
C-7(11) E-7(9)

Bat.
Fill

Polaroid

4

C

Bar. 

Un se - gun - do de un mo - men - to en - tre ___ tuy yo ___

Rhodes 

Guit. El. 

Bajo El. 

Bat. 

Bar. 

Con - ge - la - do en ___ el tiem - po se ___ que - dó ___

Rhodes 

Guit. El. 

Bajo El. 

Bat. 

Bar. 

Noi - ma - gi - no ___ co - mo te ___ ve - rias ___ hoy

Rhodes 

Guit. El. 

Bajo El. 

Bat. 

Polaroid

45

Bar. 

Rhodes 


Guit. El. 

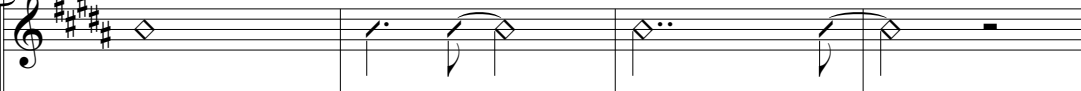
Bajo El. 


Bat. 


Pe-ro ten - go tu pa - sa - doen po - la - roid


D Solo


Rhodes 


Guit. El. 


Bajo El. 

Bat. 

Rhodes 

Guit. El. 

Bajo El. 

Bat. 

Polaroid

6

E

Bar. La tar-de se pa-re-ce al día _____

Rhodes 57

Guit. El.

Bajo El. Bmaj7(9) F-7(9)

Bat. 57 simile

Bar. El blan-co to-maun to - no de gris _____

Rhodes 61

Guit. El.

Bajo El. C-7(11) E-7(9)

Bat. 61 Crash simile

Bar. Un se - gun - do deun mo -

Rhodes 64

Guit. El.

Bajo El. Bmaj7 Dmaj7

Bat. 64 Fill Crash

Polaroid

67

Bar. men - toen - tre ___ tuy yo ___ Con - ge - la -

Rhodes

Guit. El.

Bajo El. A maj7 G maj7 B maj7 D maj7

Bat. simile

70

Bar. - do en ___ el tiem - po se ___ que - dó ___

Rhodes

Guit. El.

Bajo El. A maj7 G maj7

Bat.

73

Bar. Noi - ma - gi - no ___ co - mo te ___

Rhodes

Guit. El.

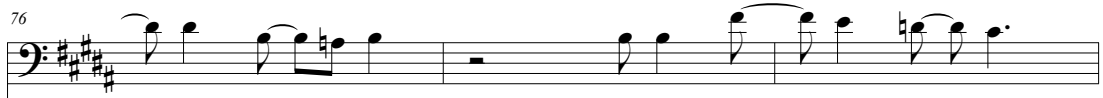
Bajo El. B maj7 A maj7 B maj7 A maj7

Bat.

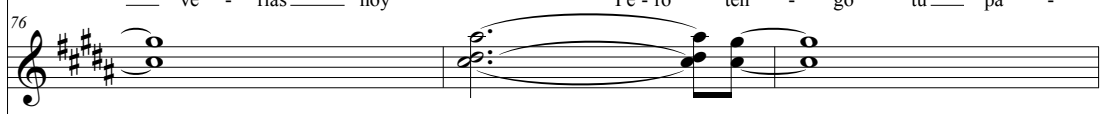
Polaroid

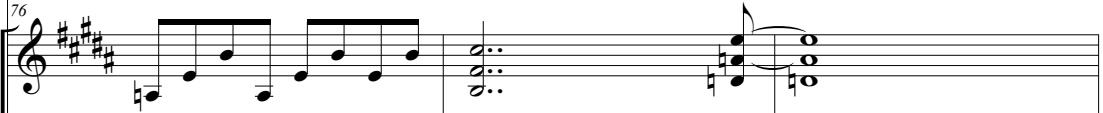
8


76

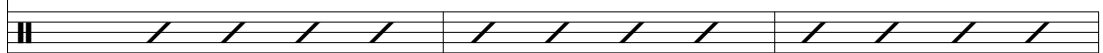
Bar. 

— ve - rías — hoy Pe - ro ten - go tu — pa -


Rhodes 

Guit. El. 

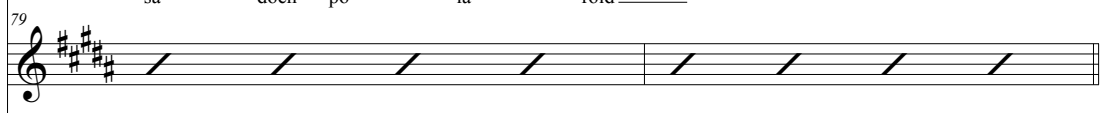
Bajo El. 
B maj7 D maj7


Bat. 


79

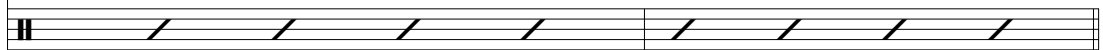
Bar. 

sa - doen po - la - roid —

Rhodes 

Guit. El. 

Bajo El. 
A maj7 G maj7

Bat. 

G

Rhodes 

Guit. El. 

Bajo El. 
Badd9 D#-7 D maj7

Bat.

Polaroid

9

84

Rhodes

Guit. El.

Bajo El.

Bat.

B maj7

D#-7

87

Rhodes

Guit. El.

Bajo El.

Bat.

D maj7

ff

ff

ff

Título: Postludio

Compositor: Javier Canseco

Arreglista: Javier Canseco

Tempo: 146 BPM

Año: 2013

Partitura general

Postludio

Partitura general

Javier Canseco

♩ = 146

A

Fender Rhodes *Solo*

Bajo eléctrico *Dmaj7* *E6*

Batería *f* *Ride*

F.R. ³

B.E. ³ *Dmaj7* *C#-7*

Bat. ²

F.R. ⁵

B.E. ⁵ *Dmaj7* *E6*

Bat. ²

F.R. ⁷

B.E. ⁷ *Dmaj7* *C#-7*

Bat. ²

Postludio

9

F.R.

B.E.

Bat.

Dmaj7 E6

Crash Ride

11

F.R.

B.E.

Bat.

Dmaj7 C#-7

13

F.R.

B.E.

Bat.

Dmaj7 E6

simile

15

F.R.

B.E.

Bat.

Dmaj7 C#-7

Postludio

17

F.R.

B.E.

Bat.

SOLO 2

Bat.

f

21

F.R.

B.E.

Bat.

f
Solo

Dmaj7

E6/D

23

F.R.

B.E.

Bat.

Dmaj7

C#7/D

Postludio

25 simile

F.R.

B.E.

Bat.

27

F.R.

B.E.

Bat.

29

F.R.

B.E.

Bat.

31

F.R.

B.E.

Bat.

CODA

Postludio

B.E. *f* Dmaj7 E6

Bat. *mp*

35 F.R. *mp*

35 B.E. Dmaj7 C#7 *mp*

Bat. simile

37 F.R. *f*

37 B.E. Dmaj7 E6 Dmaj7 *f*

Bat.

40 F.R. *mf*

40 B.E. C#7 Dmaj7 E6 *mf*

Bat.

43 F.R. *f*

43 B.E. Dmaj7 C#7 Dmaj7 *f*

Bat. *f*