

CAPITAL KLANK- NADA A CAMBIO

Por

ANDRES BRACERO

Presentado a la Facultad del Instituto de Música Contemporánea
de la Universidad San Francisco de Quito
en Cumplimiento Parcial de los Requisitos
para el Grado Académico de

Licenciado en Producción Musical y Sonido

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO

Mayo, 2012

CAPITAL KLANK- NADA A CAMBIO

Por

ANDRES BRACERO

TRABAJO DE TITULACIÓN APROBADO POR:

Licenciado Felipe Andino (Profesor de Proyecto Final)

Pierluigi Barberis
Coordinador de Proyectos, Logística y Producción Musical y Sonido Baccalaureus
Artium, Producción Musical y Sonido. IMC – USFQ.

Esteban Molina, D.M.A., Decano

RESUMEN

El presente proyecto trata de la producción musical de la banda *Capital Klank* enfocando su contenido a una realidad social. Es así que de trece canciones se seleccionó cinco, luego de haber iniciado la pre-producción se escogieron tres titulados: *Nada a Cambio*, *A paso de Tortuga* y *Boom Boom*, los cuales muestran la esencia de la banda y el mensaje que desean transmitir mediante sus vivencias, es decir, no contar historias ficticias sino la realidad de cada uno de sus compositores.

La grabación se desarrolló en un orden pre-determinado, que la inició la base rítmica (batería, bajo y guitarras), seguido por la sección de vientos, pianos, concluyendo con las voces. Las técnicas de grabación utilizadas fueron variando entre cada canción, con el objetivo de alcanzar el sonido deseado.

El proceso de mezcla empezó con la edición de cada instrumento, facilitando los siguientes pasos como son: la ecualización, compresión y efectos. La organización de el equipo de trabajo facilitó el trabajo, el mismo que concluyó con una mezcla nítida.

La masterización se la realizó en la Universidad San Francisco de Quito, mediante la utilización de “plug-ins” digitales, ya que el sistema análogo para este proceso no se lo encuentra en el país.

Finalmente el proyecto concluyó con un plan de publicidad que se desarrolló mediante el uso de medios digitales y fuertes campañas en contra de los problemas sociales que existen en el país.

AGRADECIMIENTOS

Mi agradecimiento en especial a mis padres que han sido el pilar fundamental en cada reto y sueño que me he propuesto en mi vida, en especial en esta etapa tan importante, guiándome y apoyándome para llegar a culminar mi carrera universitaria.

A mi familia y amigos que sin su apoyo no podría haber logrado la inspiración y las ganas para poder salir adelante, especialmente a Sammy, gracias por la paciencia, ánimos y buenas energía que siempre me ha proporcionado.

A las bandas con las cuales he podido poner en practica cada nuevo conocimiento que he adquirido durante mi carrera universitaria, gracias por permitirme crecer junto a excelentes músicos y amigos. Capital Klank y La piñata han cambiado mi vida, transmitiéndome conocimientos y valores.

A todos los profesores del IMC por saber transmitir sus conocimientos, sabiduría y experiencia.

TABLA DE CONTENIDOS

AGRADECIMIENTO	v
LISTA DE FIGURAS	viii
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I	3
<i>Ep Capital Klank</i>	3
CAPÍTULO II	5
Pre-Producción	5
Producción	6
CAPÍTULO III	10
Grabación	10
“Overdubs”	12
CAPÍTULO IV	19
Mezcla	19
Masterización	22

CAPÍTULO V

Publicidad	24
Presupuesto	24
BIBLIOGRAFÍA	25

LISTA DE FIGURAS

Figura	Descripción	Página
1	Portada y Contraportada	4
2	Cronograma Actividades	8
3	Lista de Micrófonos	11
4	Posición de Batería	12
5	Micrófonos y Amplificador	13
6	Micrófonos y Amplificador	14
7	Locación Guitarra	15
8	Lista micrófonos, Piano y Teclado	16
9	Locación Piano	16
10	Lista de micrófonos	17
11	Locación Vientos	17
12	Locación Voz	18

13	“Reverb”	21
14	“Delay”	21
14	Masterización	22

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo es fruto del esfuerzo y experiencia adquirida durante varios años como integrante de diversos grupos musicales. Esto permitió reforzar los conocimientos adquiridos en el aula. Como muchos entusiastas de la música, esta profesión comenzó como un pasatiempo, conjugado con muchas horas de estudio permitieron que se transforme en un trabajo.

Este proyecto tiene como prioridad explotar el talento de la banda *Capital Klank* con canciones inéditas, centrando el trabajo en la composición y producción de temas con contenido social. En general, con un mensaje de diversa índole, convirtiéndose así en un puente de comunicación, para una sociedad que intenta expresar algo y la mejor manera es por medio de la música.

El proyecto nace como una manera de expresión de sentimientos y vivencias diarias que sus compositores trataron de difundir por medio de la música. He ahí el concepto del nombre de la banda “Capital” significa capital y “Klank” en el idioma “Africáans” es sonido. El nombre de la banda significa la capital del sonido, es decir expresar lo que se vive a diario identificándose con la sociedad ecuatoriana por medio de este arte.

El motivo de la producción de este EP es trabajar en un producto con concepto, que tenga un impacto en la sociedad, la cual se pueda identificar con la banda y con su música. Para obtener el producto final plasmado en un Cd, se

efectuaron todos los procedimientos de rigor, ajustados a similares trabajos que se han realizado a nivel internacional, esto para garantizar que los temas sean de alto contenido y de excelente calidad.

La preproducción, producción, grabación, mezcla y masterización se realizaron en los estudios de la Universidad San Francisco, las mismas que fueron supervisados y dirigidos por profesionales de este centro académico.

CAPÍTULO I

Ep Capital Klank

El Trabajo en una Producción Musical

La producción de los temas de la banda *Capital Klank*, generó un arduo trabajo de pre-producción, ya que ésta poseía trece canciones inéditas con las cuales se podía empezar el proyecto, la idea de manejar un EP con un concepto de realidad social, permitió descartar ciertos temas y centrar la atención en los mas importantes. Es así que de trece, se seleccionó cinco, luego de haber iniciado la pre producción se escogieron tres; titulados *Nada a Cambio*, *A paso de Tortuga* y *Boom Boom*, los cuales muestran la esencia de la banda y el mensaje que desean transmitir, mediante sus vivencias, es decir no contar historias ficticias, sino la realidad de cada uno de sus compositores.

“La música se despliega con toda libertad, pero es lo que escudriña el corazón por que sabemos que todo el tiempo que corre a lo largo de los nervios mas rápidos de nuestra vida, nuestras luchas y aspiraciones y sufrimientos y exhalaciones.” (Allis, Michael, 2004 pp. 198)

CAPÍTULO II

Pre-Producción

El trabajo de pre-producción fue uno de los pasos más importantes que se realizó en la banda *Capital Klank*; seleccionar tres de trece temas por su contenido social, fue un reto para el productor.

Las horas de ensayo planteadas para lograr el objetivo fue de tres veces por semana, durante ciento veinte minutos. En ese tiempo se descartaron canciones que no concordaban con lo planteado para el EP, finalmente quedaron aquellas que identifican a la banda y al concepto del material discográfico.

Como primer paso se propuso trabajar en la base rítmica, batería y bajo. El proceso fue rápido ya que el bajista y el baterista se desempeñaron como compositores de los temas seleccionados. El productor, quien a su vez es integrante de la banda (baterista), desarrolló el proceso con ideas claras y concretas cumpliendo con el objetivo.

Posterior al proceso realizado en la primera fase, se trabajó en los vientos convirtiéndolo en una prioridad, debido a que el sonido de esta sección es características en el EP. El productor invirtió muchas horas como arreglista, consiguiendo así el material idóneo.

Por otro lado, los arreglos de guitarras y pianos se los dejó para trabajarlos en el estudio de grabación, ya que con la base lista las ideas sonaron mejor al momento

de grabar. Después de dos meses de trabajo de pre-producción se obtuvieron como resultado cinco canciones tituladas: *Aquí Estás Tú*, *Nada a Cambio*, *A Paso de Tortuga*, *Vuela*, y *Boom Boom*. El trabajo continuó con estas cinco selecciones, modificándolas en algunos casos y quitando imperfecciones para lograr el cometido.

Aquí estas tu, al ser un estilo “funk”, necesitaba mucha mas energía por lo que el productor consideró necesario cambiar el estilo del tema. El estilo “ska” benefició a la canción y le dio el sentido que se estaba buscando. La base rítmica permitió que se mantuviera en el concepto del EP.

Para *Paso de Tortuga* se probó con nuevos arreglos de vientos y nuevas dinámicas. *Vuela* y *Nada a Cambio*, encajaron en la fusión entre el jazz y el blues, lo cual dio un mejor sonido al EP, manteniendo siempre el concepto original que fue el transmitir un mensaje. *Boom Boom* tuvo un cambio de ciento ochenta grados, ya que originalmente era un reggae con un tiempo lento, se puso énfasis sobre la base rítmica, doblando el tiempo de el tema original, y fusionándolo con las influencias musicales de la banda. El resultado final fue una murga con guitarras distorsionadas y vientos mucho mas presentes, al estilo de los años noventa como *Fabulosos Cadillacs*, *Auténticos Decadentes*, etc,

Producción

La Producción empezó con la grabación de maquetas caseras, estas establecieron ideas para el producto final, al igual que la grabación de los ensayos. Trabajar sobre estos demos facilitó el arreglo de los vientos, ya que el productor procuró resaltar esta sección de la banda en el EP.

Ideas claras permitieron un desarrollo creativo constante del proyecto, que apoyado por un grupo de músicos con experiencia en el estudio facilitó el proceso. *Capital Klank* tiene un sonido sólido en vivo, pero el mundo de la grabación es totalmente diferente, ya que éste no permite errores, por lo cual se tuvo la participación de músicos externos a la banda.

La siguiente etapa fue la reunión con los músicos de estudio, la que permitió transmitir lo que el proyecto requería para cada canción y los detalles que se necesitaban para llegar al objetivo. Lo más importante para la producción y posterior grabación, fue tener una base sólida, es así que el equipo de trabajo tuvo la oportunidad de compartir con grandes profesionales en este proceso.

Las guitarras, pianos y teclados, fueron desarrollados directamente en el estudio ya que se quería explotar la creatividad de estos músicos en el cuarto de grabación, obteniendo un resultado muy satisfactorio, según George Martin: “Si tu estas haciendo algo con Celin Dion, tú tienes que escribir algo que funcione para ella” (Massey, 2000 pp. 71).

El escoger un equipo de músicos que estén afín a las necesidades del disco, permite al productor lograr resultados positivos para el proyecto, ya que tienen experiencia en el género y permite que todo su talento funcione en el cuarto de grabación.

El trabajo con la sección de vientos para el productor fue mucho más sencillo, ya que al tener los arreglos armonizados y listos se ahorró tiempo y obtuvo excelentes tomas.

La planeación de la grabación estuvo estructurada de la siguiente manera (ver Figura 2).

Fig. 2. Cronograma de Actividades Producción.

Viernes 6 de Abril	Grabación Batería y bajo guía
Jueves 12 de Abril	Grabación de Bajo
Viernes 13 de Abril	Grabación Guitarras
Martes 17 de Abril	Grabación Teclados y Pianos
Viernes 20 de Abril	Grabación Vientos
Martes 24 de Abril	Grabación Voces
Sábado 28 de Abril	Grabación Voces

La organización es parte fundamental para un productor, de modo que se puede programar de mejor manera el tiempo destinado para cada instrumento. Tener músicos con experiencia en grabación ahorró tiempo y dinero. Lo que permitió una mejor producción, es crear un buen ambiente de trabajo, ya que el equipo de producción junto con los músicos concentrados y cómodos proyectan un mejor desempeño en la grabación.

Al final de toda la producción se descartó dos canciones que iban a ser incluidas en el EP, *Aquí Estas Tú* y *Vuela*, debido a la complejidad de los temas.

Para la producción de voces el productor, vocalista e ingeniero de grabación, se tomaron el tiempo de revisar la lírica y las articulaciones de la voz para escuchar las frases de los temas y determinar qué se podía cambiar. Se modificó partes de la letra y se obtuvo una pronunciación más clara, el énfasis en la afinación tuvo un papel

importante. Para lograr estos detalles se trabajó con las maquetas realizadas en la pre-producción, esto facilitó la corrección de errores e ideas nuevas que el intérprete iba descubriendo e implementando a la ejecución de cada tema.

Al final de la etapa de producción el productor y su equipo de trabajo lograron una sinergia adecuada. No existe la necesidad de realizar grandes transformaciones a las canciones, sino más bien mantener la esencia y los detalles que se quieren mostrar al público. Corregir detalles de los temas mediante una buena pre-producción, dio como resultado un material que agradó a la banda y al productor.

CAPÍTULO III

Grabación

El proceso de grabación tuvo frecuentes reuniones entre productor y músicos, en las cuales se determinaron cambios y arreglos a los temas, para optimizar el tiempo en el estudio y desarrollo del proyecto. Las referencias grabadas de pre-producción agilizaron la idea general del disco.

Preparar a cada músico en el conocimiento de la estructura del tema y el tiempo predeterminado para cada canción, permitió al proyecto lograr tomas con excelente calidad. Los primeros instrumentos que el productor decidió grabar fue la batería y bajo guía, con el cual el baterista podía entender la estructura de las canciones y a la vez lograr un sonido de banda en vivo. Para este proceso el ingeniero de grabación utilizó en la batería diferentes técnicas de microfoneo.

El productor decidió el espacio físico que ocupó la batería debido a la variación de estilos entre las tres canciones y el cambio constante de técnicas de posición de micrófonos. Se decidió la zona alfombrada del estudio en la parte frontal del vidrio del cuarto de grabación (Ver figura 3).

La utilización de “gobos” para el aislamiento acústico del instrumento fue necesario para controlar el tiempo de “reverb” que produce el cuarto de grabación del estudio. “Space Pair” consiste en dos micrófonos idénticos de cualquier tipo, usualmente omnidireccionales colocados entre 3 a 10 pies del micrófono dirigido

directamente a la fuente. Cuanto más separados estén los micrófonos, más habrá la sensación de un agujero en la mitad del campo de sonido cuando se reproduce” (Thomson, 2005 pp. 220-221). Esta técnica funcionó muy bien en los temas fusionados con jazz y blues ya que le dio sonido del cuarto de grabación a la batería; para los otros temas se utilizó la técnica “XY”, que consiste en “ Rango de 90 a 180 grados, con ángulos mas amplios para los micrófonos menos direccionales” (Thompson, 2005 pp. 219).

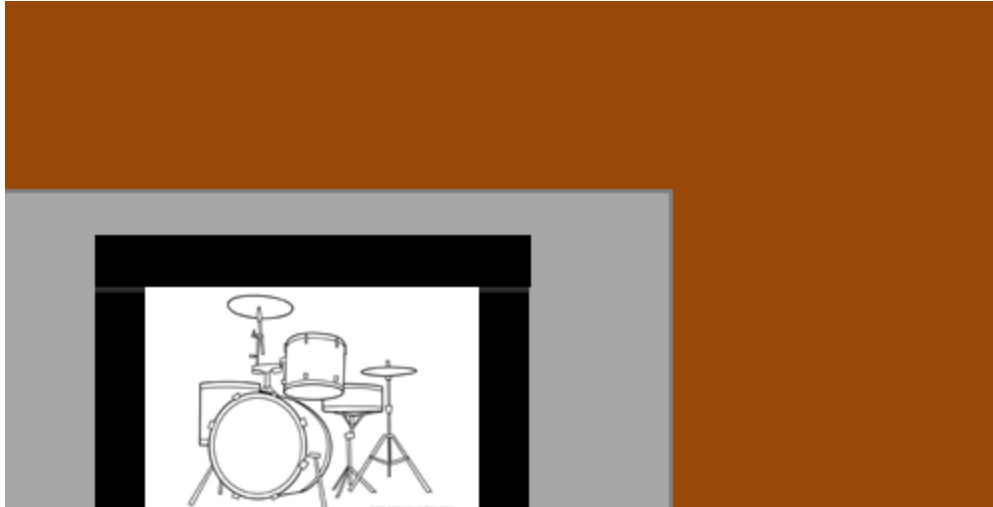
Obtener un sonido mucho mas acústico sin tanta reverberación para el estilo “reggae” fue una prioridad para el ingeniero, por lo que la utilización de este tipo de técnica ayudó a obtener el sonido que querían el productor y el ingeniero.

Cada técnica escogida para los temas funcionó gracias a la calidad del estudio y a los micrófonos que se utilizó en esta grabación (Ver Figura 3).

Fig.3 Lista de Micrófonos

Bombo 1	AKG D112
Bombo 2	Re 20
Bombo 3	U87
Snare UP	MD 421
Snare Down	Sm57
Tom1	MD 421
Tom2	MD 421
OHL	KM 184
OHR	Km184
ROOML	Earthworks QTC40
RoomR	Earthworks QTC40

Fig. 4. Posición Batería en el Cuarto de Grabación.



Para la grabación del bajo guía, el ingeniero utilizó una caja directa para evitar la filtración de ruidos en las baterías. A pesar de que el productor quiso tener tomas finales del bajo, la preparación para lograr dicho resultado es mucho más largo y no pueden existir equivocaciones, de modo que se decidió regrabar los bajos en una nueva sesión (“overdubs”), para lograr un mejor trabajo.

“Overdubs”

Para el trabajo de “overdubs” el productor empezó con la grabación del instrumento que complementa a la sección rítmica. El ingeniero determinó el uso de tres canales, encontrando así los diferentes rangos de frecuencias de cada micrófono que se pudieron adaptar a los requerimientos de los temas (Ver Figura 5).

Se utilizó cables balanceados para tener una mejor entrada de señal. Cables balanceados: una conexión balanceada es un sistema de tres hilos. Dos cables separados llevan la señal, uno invertido en polaridad con respecto a la otra y la tercera

es el escudo, que a su vez esta conectado a tierra. Las conexiones balanceadas se utilizan casi siempre para los micrófonos de baja impedancia. El sistema equilibrado es más inmune al ruido y es uno de los métodos más aceptado de audio profesional (Davis & Jones, 1990, pp. 127)

Al momento de utilizar cables desbalanceados, la impedancia es más notoria en el cuarto de grabación y en los equipos que se están usando, lo cual produce ruido. He ahí la importancia de evitar el uso de ese tipo de cables y utilizar cables balanceados.

Fig. 5. Micrófonos y Amplificador.

Amplificador	Gallien- Krueger
Cabezal	Mark Bass
Mic1	Re 20
Mic2	U87
Caja Directa	Radial Engineering J48

El siguiente instrumento a grabar fue la Guitarra, con la cual el ingeniero utilizó la parte de madera del cuarto de grabación puesto que el productor necesitaba espacio y a la vez definición en el sonido de las guitarras. El equipo de trabajo tomó la decisión de utilizar tres micrófonos: dos dinámicos, con ciertas características de frecuencias como el “beta 57”, que tiene un rango de captación de frecuencias amplio. Éste fue colocado de forma directa hacia el cono del amplificador, seguido por el micrófono de condensador el cual sirvió como respaldo captando el cuarto de las

guitarras. Finalmente el “Re 20” que tiene como características captar frecuencias medias bajas a partir de los quinientos Hertz, mismo que se encontraba en la parte trasera del amplificador (Ver Figura6).

Fig. 6 Micrófonos y Amplificador.

Amplificador	Fender twin reverb
Mic1	Sm57
Mic2	Re 20
Mic3	U87

La ubicación del guitarrista y amplificador (ver figura 7), permitió lograr los objetivos planteados para esta grabación. Además brindó un “reverb” natural que posteriormente en la mezcla se complementó con la utilización de un “plug-in”.

“La guitarra eléctrica tiene características de sonido similares a la voz humana. Así, un micrófono diseñado para voz funciona bien.” (Boudreau, Vear, Frank Waller, Sigismondi, 2009 p.p 16)

Fig.7 Locación de la Guitarra.



Después de lograr una grabación exitosa de la base rítmica, la siguiente etapa consistió en grabar pianos y teclados. De los tres temas, *Nada a Cambio* no utilizó ningún tipo de teclado, por lo que la grabación del piano acústico fue una prioridad. La técnica de microfoneo que se utilizó fue “space pair” técnica natural, bien equilibrada ligeramente brillante. Se coloca un micrófono sobre las cuerdas graves y otro micrófono en las cuerdas agudas, produciendo así una técnica estéreo. Para determinar que ninguno de los dos micrófonos este fuera de fase, es recomendable escuchar en mono la entrada de señal de éstos. (Boudreau, Vear, Frank, Waller & Sigismondi, 2007).

El encontrar un lugar correcto para obtener el sonido del piano acústico se convirtió en un reto para el ingeniero de grabación (Ver Figura 9), después de moverlo por varias ocasiones se ubicó éste en un espacio idóneo (ver figura 8). El tema *Paso de Tortuga*, no utilizó piano acústico pero, si el teclado en dos canales por caja directa (Ver Figura8).

Fig. 8 Lista de Micrófonos, Piano y Teclado.

Piano Acústico	Yamaha
Teclado	Motif Xs7
Mic L	KM 184
Mic R	KM 184
Caja Directa	Radial Engineering J48

Fig. 9 Locación del Piano.



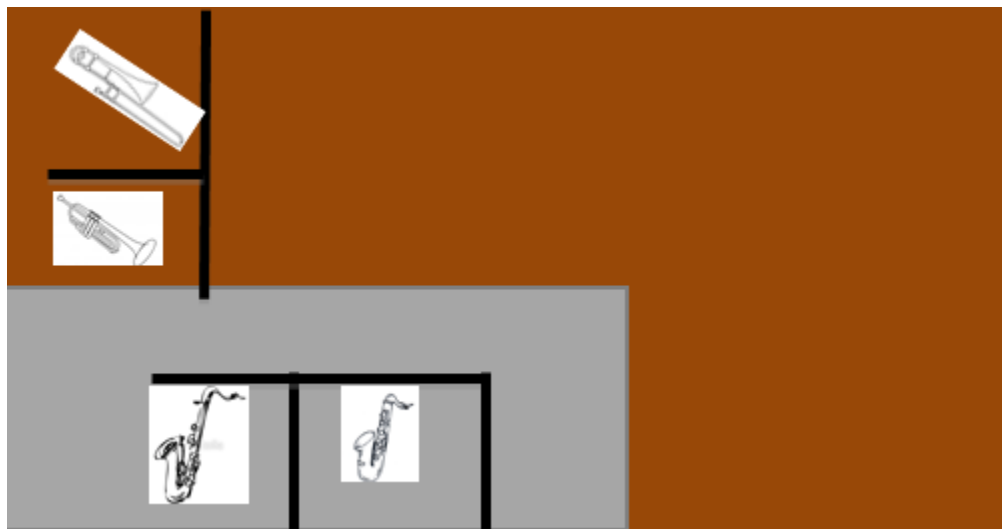
La grabación de vientos se fue de forma conjunta, para grabar una sección de vientos es una toma individual y una seccional, pero por cuestión de tiempo se la realizó en conjunto. El ingeniero de grabación resolvió el problema de señal filtrada y frecuencias en otros canales, obteniendo como resultado claridad en los cuatro vientos (trompeta, trombón, saxo tenor y saxo alto). La microfónica utilizada fue la siguiente (Ver Figura 10).

Fig. 10. Lista de Micrófonos.

Trompeta	MD421
Trombón	Re20
Saxo Alto	AKG 414
Saxo tenor	U87

La ubicación para obtener el sonido de cada uno de los vientos se detalla a continuación (Ver Figura 11).

Fig. 11. Locación de los Vientos.



La etapa final se centró en las voces que se grabaron en la parte frente al vidrio del cuarto de control, con la utilización de un micrófono de condensador “U87”, “micrófono de condensador: Es un micrófono que genera una señal eléctrica

cuando las ondas sonoras varían el espacio entre dos superficies cargadas: el diafragma y la placa posterior” (Waller *et al*, 2007 pp. 35) (Ver Figura 12).

Fig. 12. Locación de la Voz.



CAPÍTULO IV

Mezcla

En la mezcla de *Capital Klank* se tenía más de 24 canales, las guitarras tenían tres y en ocasiones se duplicaban, por lo que el grabar en un orden lógico según la estructura del tema, es decir, primer coro, primera estrofa junto con el cambio de efectos de la pedalera, fue una ventaja para organizarla.

Este trabajo se lo realizó en el siguiente orden: los “toms” captan frecuencias de otros componentes de la batería, de modo que al eliminar mediante la edición el ruido que éstos emitían en las partes no necesarias, permitieron obtener un sonido más nítido en la mezcla general. El siguiente paso fue organizar los canales del bajo al igual que el de las guitarras. Con respecto a los vientos en ocasiones existían ligeras imperfecciones, las notas largas en algunos casos se mantenían por más tiempo, o el nivel de volumen no era el adecuado, esto se solucionó cortando y pegando al tiempo correcto para cada “track” y toma.

Realizar subgrupos de las secciones de la mezcla, tales como el “kit” de batería o los coros, ayuda a controlar el nivel general de los elementos sub-agrupados desde un único “fader” o un par estéreo de “faders”. Esto le permite controlar la mezcla utilizando un menor número de “faders” (Paul Withe 1998).

El ocupar los subgrupos que el “Protools” permite, facilita la automatización de secciones, tales como los vientos o las guitarras, ya que solo se selecciona el grupo y se va realizando los cambios.

En las voces la mezcla se la realizó al final, ya que el ingeniero de mezcla estaba acostumbrado a trabajar en ese orden. El momento de tener volúmenes listos, la cantidad de “canales” que se tenía eliminaba algunas frecuencias de instrumentos. Lo cual se solucionó con la ecualización de cada uno de éstos, en el mismo orden que se fue editando, es decir, primero batería, bajo guitarras, pianos, vientos y voces. Se encontró problemas entre los doscientos cincuenta y quinientos Hertz (las frecuencias medias-bajas y bajas), esto se solucionó subiendo las frecuencias 2KHz y 8KHz, de esta manera se empezó a resaltar todos los instrumentos.

“Es importante colocar la perilla del “threshold” para que esta no este comprimiendo todo el tiempo. El ajuste correcto se vera en el movimiento de la dinámica que descanza en los momentos especiales, de otra manera se obtiene un sonido plano sin vida.” (Stavrou, 2003 p.p 125)

La etapa de compresión de cada canales fue clave para mejorar el sonido ya que en algunas tomas existía mucha ganancia de volumen. En ciertas partes de los instrumentos la compresión no era tan fuerte, el ataque y el “threshold” en el compresor solo controló dinámicas.

La utilización de “reverb” fue importante para crear distancias entre los instrumentos y crear profundidad en la mezcla, el “plug-in” utilizado fue el “Rverb” (ver figura 13), con un tiempo de 0.95 y una ecualización que quitaba las frecuencias

de doscientos cincuenta Hertz para que el efecto no dañe la mezcla. El tipo de “reverb” fue “Plate”.

Fig. 13. “Reverb”.



En el tema *Paso de Tortuga* las influencias reggae resaltaban en la canción, por esto se utilizó “delay” para darle el sentido del género a la mezcla. El “plug-in” que se utilizó para lograr este objetivo fue el “H- Delay” (Ver Figura 14).

Fig.14. “Delay”.



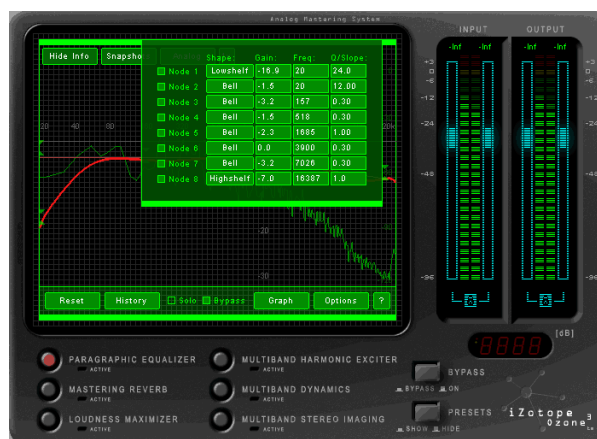
El tiempo de “tap” que se utilizó fue en semicorcheas con un “feedback” del 70%, para evitar que la mezcla adquiriera frecuencias que opaquen a la misma.

“Como ingenieros de mezcla, una de las mayores capacidades, que en realidad es nuestra responsabilidad, es ayudar a entregar el contexto emocional de una pieza musical. Desde el plan de la mezcla general a los más pequeños matices de reverberación, las herramientas que utilizan, y la forma en que los usamos todos ellos pueden agudizar o incluso dar poder, la agresión, la suavidad, la melancolía, la psicodelia y muchas otras emociones o estados de ánimo que la música original conlleva. Tendría poco sentido distorsionar la batería en una canción de amor suave, al igual que no sería justo para suavizar el ritmo de una producción de hip- hop.”(Izhaki,2008 p.p 4)

Masterización

La masterización estuvo a cargo del ingeniero de grabación, la cual se la realizó en el estudio de la Universidad San Francisco de Quito. Una vez iniciado el proceso, para encontrar las frecuencias a resaltar y quitarlas, en su mayoría se dispuso de los “plug-ins” de “Izotope Ozone 3” (ver figura 15), que posee sesiones de masterización pre-determinadas, se complementó con un compresor multi-banda y finalmente un “limiter”.

Fig. 15. Masterización



CAPÍTULO V

Publicidad

Capital Klank cuenta con redes sociales mediante las cuales se difunde su música y promociona sus temas. Cuentas tales como: Facebook y Twitter, son un medio de difusión masiva en la actualidad.

Además la banda se encuentra invirtiendo en el diseño de su página web www.capitalklank.com, que se ha convertido en un medio más de publicidad.

Para su segundo promocional se planea una campaña en contra de estos problemas en un trabajo conjunto con el gobierno nacional del Ecuador y los ministerios del migrante, cultura y educación.

Presupuesto

El presupuesto para el plan de publicidad incluye la página web y la promoción en Facebook. El total es de \$600.00 dólares para la página web, \$150.00 dólares mensuales para Facebook, los cuales conectan a los usuarios de este servicio con personas afines a su actividad, que ayudan a incrementar el número de visitas y “likes” mensuales en la página de seguidores de la banda.

BIBLIOGRAFÍA

Thomson, D. 2005, Understanding Audio: Getting the most Out of your Project or Professional Recording Studio, Hal- Leonard Corporation.

With, P.1998. 20 Tips on Mixing. Recuperado de:
<http://www.soundonsound.com/sos/jun98/articles/20tips.html>

Massey, H. 2000. Behind the Glass, Top Record Producers Tell How They Craft the Hits- Miller Freeman Books. A United News & Media Productions.

Waller, R; Boudreau, J; Vear, T. 2007. Shure Microphone Techniques for Live Sound, Shure incorporated.

Boudreau, J; Frank, R; Waller, R; Sigismodi G.2009. Shure Microphone Techniques for Recording, Shure incorporated.

Allis, Michael. 2004. Elgar, Lytton and The Piano Quintet, Op. 84. Music & Letters, Vol 85 No. 2, p.p 198-238. Oxford University Press. Originally a Letter from Newman to Elgar, 30 January 1919

Izhaki, R, 2008; Mixing Audio Concepts, Practices and Tools, Published by Elseiver, Ltd All rights reserved.

Stavrou, P, 2003; Mixing with you mind, Closely Guarded Secrets of Sound Balanced Engineering, Audio Technology Magazine.