

**GRABACIÓN, EDICIÓN Y MEZCLA DE UNA PROPUESTA EN MÚSICA  
ANDINA LATINOAMERICANA.**

(Grabación de 5 temas de la agrupación de música andina latinoamericana A'ZUR)

**MILLER ANDRÉS MÁRQUEZ DÍAZ.**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA  
BOGOTÁ D.C.  
2011.**

## **AGRADECIMIENTOS.**

A mi familia por el amor, las alegrías, la paciencia, el gran esfuerzo y el incondicional apoyo que me brindaron a cada instante. A mis grandes amigos por creer en mí, por su invaluable colaboración y por acompañarme en cada locura. A Dios por darme la oportunidad de cumplir este maravilloso sueño y bendecirme en cada paso. A todos ellos los agradecimientos más profundos desde mi corazón y la dedicatoria de este fruto de mi trabajo.

“Basta un poco de espíritu aventurero para estar siempre satisfechos, pues en esta vida, gracias a dios, nada sucede como deseábamos, como suponíamos, ni como teníamos previsto”.

**Noel Clarasó**

## TABLA DE CONTENIDOS

• CUERPO DEL TEXTO – El ámbito de la música andina latinoamericana	1
• Historia de A´ZUR	3
• Tour Identidad (2010 – 2011)	5
• Composiciones y arreglos	9
• Instrumentos y formato	13
• Proceso de Grabación	14
• Edición y mezcla	18
• Conclusión	19
• Bibliografía	20
• Anexo 1 (Rider técnico y stage plot A´ZUR)	
• Anexo 2 (Fotografías proceso de grabación)	

## **GRABACIÓN, EDICIÓN Y MEZCLA DE UNA PROPUESTA EN MÚSICA ANDINA LATINOAMERICANA.**

(Grabación de 5 temas de la agrupación de música andina latinoamericana A'ZUR)

### EL AMBITO DE LA MUSICA ANDINA LATINOAMERICANA.

De un modo equivalente a lo que acontece con la mayoría de los géneros de música folclórica a nivel internacional, la música andina latinoamericana se ha visto relegada a un segundo lugar debido, en muy buena medida, al proceso de globalización y al establecimiento de la sociedad de consumo. La música popular, con el apoyo de la industria cultural y a expensas de la música académica y la música folclórica, se convirtió en el target del sistema de mercadeo para hacer del quehacer musical otro producto más del comercio. En este sentido, el valor de la obra musical empieza a estimarse en la medida que, como producto, resulte rentable económicamente, muchas veces sin importar la calidad compositiva o la buena interpretación. El *valor estético* o los nexos con la cultura de la que surge la obra artística ya no son aspectos representativos, salvo que contribuyan a beneficiar su recepción como producto y a estimular su compra.

Ahora bien, pasando al contexto nacional donde perviven diversidad de ritmos y géneros musicales del ámbito folclórico y popular, se ha venido generalizando la preocupación tanto en intérpretes como en compositores de “popularizar” nuevamente el folclor colombiano. A través de innovadoras propuestas en el campo de la composición e interpretación de ritmos tradicionales, en las cuales se involucran elementos que fusionados al folclor aluden a la tradición, algunos grupos han logrado posicionarse a nivel local haciéndose de un público cada vez más numeroso y heterogéneo. En este esfuerzo son dignas de mención agrupaciones como Ensamble Tríptico, Luz Marina Posada, Martha Gómez y Oí, cuyo trabajo se centra en la música andina colombiana; Guafa trío y Raúl “numerao” González, enfocados en los aires del llano colombiano; y los reconocidos trabajos de María Mulata y Choquibtown, quienes hacen un énfasis especial en la música de las costas atlántica y pacífica respectivamente.

Por su parte, el escenario de la música andina latinoamericana en Colombia muestra unos rasgos más complicados en lo que tiene que ver con su difusión. En mi criterio, la comunidad cultural que asienta y hace suyos los valores culturales que representan los diferentes géneros de la música andina, a pesar de haber empezado a tener un impacto más visible como grupo en la sociedad a lo largo de las últimas dos décadas, no ha logrado que su música se comuniqué de manera efectiva con propuestas de otras latitudes. En este sentido, se ha dificultado notoriamente, por un lado, garantizarle una vitrina de exhibición más favorable, y por otro, vincularla al lenguaje de otros horizontes musicales, particularmente con los géneros folclóricos naturales de nuestro país.

Dicha restricción de campo, si bien debe saberse respetar en cuanto encarna valores culturales de otras sociedades, también ha derivado en una imagen con la cual un buen porcentaje de los músicos andinos del país no se siente muy identificado. Me refiero aquí al aspecto, por demás muy generalizado en el imaginario popular, del músico de rasgos indígenas y vestimentas exóticas que se ubica en algún lugar muy transitado de la ciudad -centros comerciales, plazas de mercado y de esparcimiento, ciclovías y ciclorutas, entre otros-, a interpretar algún instrumento de viento acompañado de una interminable reverberación y ayudado con pistas secuenciadas. Dentro de su repertorio es común encontrar temas como “ojos azules” o “el cóndor pasa” intercalados, en la mayoría de los casos, con versiones instrumentales y ajustadas al formato mencionado de reconocidas canciones del rock, pop o de la balada clásica norteamericana.

Teniendo en cuenta el panorama anterior, y en aras, por un lado, de desmentir muchos aspectos alrededor de la música latinoamericana y por otro, de ampliar su rango de recepción buscando que más personas se interesen por conocer a profundidad lo que pretende transmitir a través de sus sonoridades vinculadas culturalmente a los valores ancestrales de los pueblos interconectados por la cordillera de los andes -comprendiendo así una amplio espectro de manifestaciones musicales, todas ellas buscando rendir homenaje a la llamada “pacha mama” y el “tata inti”- y que al mismo tiempo encara un modo particular de entender y hacer música, es que la agrupación A’ZUR a través de una propuesta que asume la gigantesca herencia sonora de la tradición folclórica latinoamericana y la involucra con otros elementos sonoros ajenos a dicha tradición, busca dar vida a una producción musical que logre exhibir un balance entre las búsquedas y experimentos

formales (reflexión sobre los géneros, las formas y los formatos instrumentales, reflexión sobre la pertinencia de la vinculación de otros lenguajes musicales, entre otros) y el ineludible trasfondo cultural que la música que interpretan simboliza.

## HISTORIA DE A´ZUR

En el año de 1998 me encontraba cursando el grado noveno de bachillerato en la Fundación Colegio Mayor de San Bartolomé. En este contexto fue donde, gracias a Saturnino Flores Llampá -docente de filosofía en aquella institución, oriundo de Potosí (Bolivia)- y junto a Hever Andrés Chaves Romero, despertó una pasión incontrolable por conocer, escuchar, entender e interpretar la música andina latinoamericana, haciendo un énfasis especial en las manifestaciones propias del país natal de nuestro maestro “Satur”.

Lo que empezó como una agrupación institucional fue convirtiéndose, poco a poco, en un proyecto de vida. Al finalizar el ciclo de la educación básica secundaria y tras cuatro semestres de haber adelantado estudios de ingeniería electrónica, Saturnino Flores convocó a algunos integrantes que pertenecieron al grupo institucional para dar vida a un proyecto musical, en esta oportunidad, con proyección profesional. Wiphalas-Cantos de Libertad fue su razón social.

A nivel personal, este evento tuvo un fuerte impacto; abandoné la ingeniería electrónica para iniciar una opción en artes musicales. Esta decisión exigió, en un primer momento, adelantar estudios en la Academia Folclórica Luis A. Calvo con el fin de obtener los conocimientos necesarios para poder vincularme definitivamente a la carrera en estudios musicales con énfasis en Ingeniería de sonido ofrecida por la Pontificia Universidad Javeriana.

Por su parte, Wiphalas empezó a gozar de un reconocimiento favorable entre la comunidad andina bogotana gracias a su propuesta, que hacía énfasis en ritmos bolivianos como el tinku, el caporal, el tobas, entre otros. Esta característica, apoyada con su enérgica puesta en escena, le permitió establecerse como una de las mejores agrupaciones del género, así como a ostentar un sinnúmero de galardones otorgados tanto a nivel departamental como nacional.

De este modo, y a partir del incremento de las exigencias profesionales que el grupo empezó a requerir, sus integrantes incluyeron nuevos instrumentos al formato inicial

-cobres, maderas, un equipo de percusión más voluminoso, entre otros-, así como una visión del trabajo ejecutado más amplia y ambiciosa, en aras de garantizar la evolución y el perfeccionamiento del mismo. En este proceso se determina la alineación actual del grupo que, a partir del retiro de su fundador Saturnino Flores Llampá, decide cambiar su nombre y con este gesto, prescindir del énfasis en las músicas del ámbito boliviano para abrir su panorama al contexto general del continente sudamericano.

Este cambio del acento propio de la agrupación le permitió abordar el reto de realizar una gira por Suramérica (la cual será descrita más adelante), la cual le otorgó la posibilidad de hacer una aproximación investigativa de forma directa a las culturas que dieron origen a cada uno de los géneros que interpretaba anteriormente Wiphalas. Dicha experiencia igualmente catapultó el grupo hacia el viejo continente, donde junto a la Fundación Artística de Danza Folclórica Akaidaná, se hizo acreedor del primer puesto en la 66° *Sagra del Mandorlo in Fiore (56° Festival Internazionale del Folklore) "Tempio d'Oro"* en Agrigento, Sicilia (Italia) en Febrero de 2011.

Al retornar a Colombia, se vincula al grupo una última integrante para finalmente establecer la agrupación como es hoy en día. Surge entonces A'ZUR, razón social que pretende con su nombre hacer un homenaje al continente sudamericano.

Actualmente, los integrantes de A'ZUR son:

- Hever Andrés Chaves Romero: Voces, Quena, Quenacho, Zampoñas y percusión.
- Manuel Alfonso Acevedo Ortíz: Voces, Zampoñas, Quena, Tiple y Percusión.
- Lieder Esteban Cárdenas: Voces, Quena, Zampoñas, Clarinete, Violín y Tiple.
- Miller Andrés Márquez Díaz: Voces, Zampoñas, Quena, Quenacho y Saxofón.
- Guillermo Andrés Castillo Quintana: Voces y guitarra.
- Jeremy Eduardo Guevara Hencker: Voces, Percusión y Zampoñas
- Ángela Tatiana Naranjo Cetina: Voces, Charango y Guitarra.
- Nancy Carolina Cano Camelo: Voces y Bajo.

Las influencias más caras de A'ZUR se pueden resumir en un conjunto de agrupaciones que encarnan las ideas musicales que les resultan más cercanas. Entre ellas son de mencionar: K'jarkas, Proyecto "Pacha", Proyección y Tupay de Bolivia; Illapu, Inti Illimani, Quilapayun y Atriplano de Chile; Chabuca Granda y Eva Ayllón de Perú; Los Tekis y los Nocheros de Argentina.



Cada una de las agrupaciones anteriormente mencionadas contribuyeron a definir el formato que actualmente el grupo maneja -la inclusión del saxofón soprano y el clarinete de acuerdo a la intención evocada por Illapu y la interpretación de instrumentos poco comunes como el Ronroco y el Walaycho, por ejemplo-, a crear un modo distintivo de manipular los sonidos –el estudio de los ensambles vocales de grupos como Illapu y Los Nocheros, así como el ensamble instrumental de Inti Illimani y Quilapayun- y a reflexionar sobre el escenario de la música latinoamericana en el ámbito mundial.

#### TOUR IDENTIDAD 2010 - 2011

El objetivo principal de la gira por Sudamérica, fuera de probar a la agrupación en plazas internacionales, fue la aproximación e investigación de los universos sonoros de cada país, en aras de aprovechar sus rasgos más distinguidos para construir una imagen acústica que diera identidad y color propio al grupo. Conscientes de tal meta, el tour que diera inicio el 22 de diciembre de 2010, fue bautizado con el nombre “Identidad”.

Del paso por Ipiales, primer destino importante del tour, quedó la memoria de dos sucesos muy importantes. Por un lado, el encuentro con la cultura del suroccidente de Colombia -sin duda alguna la región más influenciada por los ritmos indígenas ancestrales del sur del continente- y por otro lado, el contacto con el señor Diego Fernando Salcedo, un hombre que no muchas personas distinguen pero quien es el hacedor y gran artífice de las giras de Los Kjarkas en Colombia. Compartiendo con él nuestra música, tuvimos la oportunidad de escuchar de sus propias palabras algunas claves de mercadeo para llegar al público con nuevas propuestas musicales y sobre todo, con un contundente espectáculo en escena. En resumen, lo que dejó el departamento nariñense fue una enseñanza que bien puede relacionarse con algunos problemas de la sociología de la música colombiana: existe sí, un reconocimiento de la música que nos pertenece a nivel local, pero, al mismo tiempo, una alta dosis de apatía hacia ella.

El paso por Ecuador, Perú y Bolivia tenía consideradas algunas presentaciones privadas, otras en plazas públicas y unas más en establecimientos o teatros. De la recepción del público se puede destacar particularmente su sorpresa por encontrarse, súbitamente como podía ocurrir en el paso por la vía pública, de un grupo interpretando temas de la

costa caribe colombiana, entreverados con huaynos peruanos y bolivianos, sanjuanitos ecuatorianos, caporales y tinkus.

El caso de Perú fue muy llamativo dentro del tour. En Lima nos encontramos con un público generoso, receptivo y alegre. Los escenarios que abrieron sus puertas para nosotros y en los que actuamos más reiteradamente fueron el Anfiteatro “Chabuca Granda” ubicado en la Plaza Kennedy de Miraflores, la Plaza San Martín en el centro histórico de Lima, el Hotel Pariwana y el Casino Fiesta, lugares en donde el público fue siempre heterogéneo en edad, género y nacionalidad. Una de las personas que más colaboró durante la estadía de A’ZUR en Lima fue el empresario Jim Nazarkewich, quien admiró nuestra música y forma de interpretación a tal punto de recomendarnos en una de las cadenas de hoteles cinco estrellas más importantes y reconocidas del Perú, la cadena Thunderbird. Fue él mismo quien decidió que en la noche de fin de año, A’ZUR sería el grupo que acompañaría la cena de sus invitados en el penthouse del Hotel FIESTA. Durante esa ocasión se interpretaron cumbias, bambucos, pasillos, porros y rajaleñas, así como huaynos, caporales y otros ritmos propios de las diferentes latitudes de Suramérica. En definitiva, los pasos musicales dados en territorio limeño fueron pasos de gigante para la agrupación, tanto así que por poco nos quedamos un trimestre trabajando como grupo de planta en el casino ya mencionado.

Cusco: ésta es definitivamente una región en donde se respira folclor, historia y arte. Las guitarras bien interpretadas, los vestidos engalanados y festivos y las tiendas musicales con los parlantes a todo dar reproduciendo hermosos huaynos son apenas el abre bocas que recibe todo turista independiente de su procedencia. La arquitectura de cada calle y de cada iglesia, hacen sentir al visitante en una época remota de antepasados y culturas sin contaminar. En Cusco tuvimos oportunidad de conversar con muchos artistas que viven a diario el folclor en su sangre. Uno de ellos, un adulto guitarrista ayacuchano que admiró nuestra música y con quien tuvimos una tendida charla sobre ritmos criollos peruanos tales como las Marinera, los Huaynos, los Huaylas, las Tuntunas, entre otros. Él, al igual que nosotros, opina que las tendencias folclóricas de cada país se van modificando para mal debido a la búsqueda de oportunidades más comerciales que artísticas.

La otra persona por la que valió la pena visitar tierras cusqueñas fue la folclorista Katherine Calmet. Ella es una limeña de nacimiento radicada temporalmente por cuestiones laborales en Cusco, cuya principal proeza sobre nosotros fue la enseñanza de los ritmos

negros del Perú: los valeses, los landós, los festejos, entre otros. Pero más que su conocimiento y el hecho de compartir su música y su canto con nosotros, su gran legado es el amor por lo propio y la conciencia de retomar cauces del folclor que han sido abandonados. Su voz negra rasgada, opaca y sensible, contiene a todo un pueblo que canta sin cesar la libertad después de tantos años de opresión y genera una rara sensación que involucra inmediatamente el sentimiento. Kathy, a quien gentilmente desde entonces llamamos la “Negra”, nos entregó su corazón en cada interpretación y cantó con nosotros algunas de las canciones comunes del folclor suramericano.

Los escenarios que quedaron en el registro durante nuestra visita a Cusco, entre otros son: la Plaza San Francisco, la Plaza San Blas, la Plaza San Pedro y la Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes “Diego Quispe Tito”. Antes de abandonar la histórica ciudad, cuna del más grande imperio de la América precolombina, quisimos entrar a una tienda musical y recopilar la cantidad de música que nos fuera posible para seguimos encantando con el sonido de las guitarras y los cajones peruanos.

De nuestro paso hacia Bolivia, es importante resaltar la corta visita que hicimos a la capital del Folclor Peruano según el Decreto de Ley 24325 de 1985 -Puno. Puno recibe este nombre ya que tiene, según el instituto nacional de cultura del Perú, 250 danzas pero se sabe que son más de 350. Danzas, canciones, vestidos y máscaras que representan a personajes surgidos de leyendas centenarias que hacen del folclore puneño uno de los más ricos del continente. Allí tuvimos oportunidad de conocer la Pandilla y la Diablada Puneña, tal vez dos de las expresiones folclóricas más divulgadas del sureste del Perú, que aunque se enfocan más en muestras dancísticas y teatrales, hacen parte integral del repertorio andino altiplánico empleado por la colonización hispana para enseñar a los nativos la fe cristiana.

Seguramente, el país que más nos dejó vivencias musicales fue Bolivia. Las dos ciudades que nos recibieron y gozaron de la música que hicimos para ellos fueron La Paz y Cochabamba, en estricto orden cronológico. En la primera ciudad los escenarios callejeros, al igual que en el resto de los destinos recorridos, fueron quizá los primeros testigos de nuestra gira musical. Allí nuevamente el contacto, la enseñanza y el aprendizaje con la gente fueron generosos. Los conocimientos que regalamos para ellos en términos de los ritmos tradicionales colombianos fueron proporcionales a los que nos otorgaron sobre sus

propios ritmos y danzas. Los escenarios relevantes durante nuestro paso por la capital declarada de Bolivia fueron la Plaza de los Estudiantes, la Plaza de El Prado y una reconocida Peña Musical llamada “Ojo de Agua”, cuna de grandes exponentes de la música propia del altiplano entre los que se encuentran Lljataymanta, Kalamarka y otros grupos nacientes como el grupo Jupha, con quien tuvimos oportunidad de alternar en escenario. Como dato curioso de la experiencia musical que compartimos en este lugar, encontramos que antes de iniciar la fiesta andina, el animador hace, mediante algo que bien podría llamársele ceremonia, una solicitud expresa a la “Pachamama” -Santa Madre Tierra- para que acompañe la velada, para que inspire las manos de los intérpretes y para que la música que suene en la noche sea hecha bajo su autorización, así mismo como se agradece a ella por el paisaje, por la sabiduría heredada, por la memoria de nuestros abuelos, por los recursos, entre otros; una vez hecho este solemne acto, se da inicio a la presentación de los músicos y se abre la barra para venta de licor. Para finalizar nuestra estadía en la capital, visitamos a varios de los luthieres más reconocidos del país, hospedados en su mayoría en una calle que analógicamente sería idéntica a nuestro San Victorino bogotano: la Calle de la Sagárnaga. La variedad y buena elaboración de instrumentos folclóricos fueron una constante durante nuestra travesía en el recóndito y estrecho lugar. Allí, la limitante para adquirir los instrumentos que necesitábamos, nunca fue el costo pues bien sea dicho de paso, se encuentran instrumentos de alta calidad en sonido y terminado a muy bajo costo; sino la facilidad para traerlos de regreso a Colombia. Para resumir: el juego de vientos con el que se grabó la producción musical para la cual se escribió el presente documento fue adquirido en un 80% en La Sagárnaga; maltas, bastos, zancas y toyo, todos cromáticos, además del estuche para facilidad en el transporte y cuidado de los mismos.

Cochabamba, la última ciudad visitada, hermosa, de clima cálido y gastronómicamente rica, abrió las puertas para A`zur desde la llegada. Dentro de nuestros planes incluimos a Cochabamba para dos tareas específicas: inicialmente para visitar el taller de Wilson Hermosa -Luthier oficial de Los Kjarkas- y poder eventualmente adquirir allí algunos instrumentos necesarios para el grupo -tales como quenás y charangos-, y seguidamente para que, por medio de él, pudiésemos tener algún tipo de contacto con la agrupación más importante de música andina latinoamericana de Bolivia. Nuestra primera misión fue conseguida exitosa aunque parcialmente: Era inviable obtener de este lugar las

queñas, pero en términos de instrumentos cordófonos, compramos dos charangos, un walaycho y un Ronroco (estos dos últimos, variaciones en tamaño y afinación del original charango).

Y de nuestro segundo objetivo es necesario decir que obtuvimos mucho más de lo que esperábamos. Los azares de la vida así como el haber aprovechado las oportunidades que se nos presentaron, nos permitieron no solamente conocer cada integrante de Los Kjarkas, sino compartir con ellos nuestra música y nuestras vivencias, así como escuchar de ellos las propias. El acontecimiento se dio en el marco de un festivo asado organizado por Elmer Hermosa, vocalista de la agrupación boliviana en las instalaciones de su casa en Cochabamba y con motivo de nuestro paso por la ciudad. Fue una oportunidad única para elaborar improvisadamente una armoniosa combinación de cumbias con sayas, bambucos con chuntunquis y porros con tinkus. Fue, indiscutiblemente, el broche de oro con el que nuestra gira merecía concluir, entendiendo de la propia voz de los fundadores de Los Kjarkas que el éxito artístico no solamente se consigue en el escenario sino también fuera de él. Con la clara opción de abrir una próxima gira del grupo boliviano por nuestro país, terminó la gira IDENTIDAD.

## COMPOSICIONES Y ARREGLOS

Teniendo en cuenta la experiencia de haber realizado una producción discográfica como Wiphalas-Cantos de libertad y gracias a las vivencias del tour Identidad, A'ZUR decidió aprovechar mi proyecto de grado para emprender la realización de una nueva producción musical. En este sentido, haciendo uso de los conocimientos y habilidades adquiridos a través de la carrera de Estudios Musicales con énfasis en Ingeniería de Sonido, así como vinculando mi quehacer como intérprete de música latinoamericana, decidí escoger el desarrollo de un producto sonoro que consta de grabación, edición y mezcla en estudio, como proyecto de grado.

Los cinco temas que integran el producto sonoro fueron seleccionados con el fin de que abrigaran los ritmos más representativos de las regiones visitadas durante el tour Identidad y que a su vez aprovecharan al máximo el formato que la agrupación maneja. Se trata de tres composiciones inéditas y dos arreglos de temas tradicionales que serán descritos a continuación, partiendo inicialmente de una explicación de la naturaleza de sus

ritmos básicos, para pasar posteriormente a hablar del proceso compositivo o arreglístico que involucraron.

1. “Anhelos de Libertad” (Tinku)

El Tinku instrumental “ANHELO DE LIBERTAD”, composición de Miller Andrés Márquez Díaz, es, en esencia, un experimento que busca integrar nuevos elementos al género tales como el violín, los cambios a métricas irregulares (amalgamas) y modulaciones armónicas. Sin embargo, a pesar del ánimo experimental, exhibe una sección, diríase tradicional, a manera de interludio en donde sólo se escucha la tropa de Sikus (Toyo, Bastos, Maltas y Chulis) acompañadas del Bombo y las Chakjchas.

El Tinku -palabra quechua que significa “encuentro”-, antes que a un género musical, se refiere a un rito ancestral boliviano de orígenes preincaicos en donde dos contendientes, sean hombres, mujeres solteras o niños, rinden culto a la “Pachamama” -palabra quechua que se refiere a la Madre Tierra- a través de una contienda física en la cual, de acuerdo a su imaginario colectivo, se derrama sangre para honrar a la tierra, consiguiendo a cambio prosperidad y abundancia en las cosechas del siguiente año. La conmemoración simbólica de este ritual es original de la región del norte de Potosí y sur de Oruro y se caracteriza por la música, la danza y las manifestaciones culturales y gastronómicas. El término TINKU comienza su transformación y pasa a denominar ese conjunto de expresiones folclóricas desde la década de los ochenta -tanto la danza como la música allí involucradas adoptan indistintamente el mismo denominador. En lo tocante a la expresión corporal, la danza emula artísticamente el ritual de la pelea y del encuentro mencionado. Por su parte, la expresión musical en su formato tradicional utiliza tropas de zampoñas o sikus, charangos, walaychos, tambores huancaras y bombos, para recrear el ambiente anímico de la contienda y de la celebración.

A nivel popular, este ritmo comienza a ser difundido por el grupo KJARKAS de Bolivia -dejando de participar en ámbitos exclusivamente ceremoniales-, el cual integra otros instrumentos como la quena y la guitarra al formato instrumental y además, añade letras a la música, por lo general de corte romántico. Ahora bien, es usual encontrar en las letras del tinku boliviano pasajes escritos en quechua, la lengua nativa de la región, rasgo que, probablemente, lo hace uno de los ritmos más reconocidos y de gusto popular.

## 2. “Identidad” (Tonada chilena)

La TONADA CHILENA es una expresión folclórica campesina derivada de las formas musicales españolas, sobre todo de las naturales de la región de Andalucía -donde se concentró también una fuerte herencia cultural del mundo árabe-. En Chile se desarrolla como una expresión principalmente social, cuya llegada a la ciudad coincide con la época de la dictadura, siendo así popularizada por cantautores del llamado grupo de la Nueva Canción Chilena como Violeta Parra, Víctor Jara, entre otros. En lo tocante a su forma musical, exhibe una particular peculiaridad rítmica en la que se alternan y superponen compases de 6x8 y 3x4, muy parecida a la de la cueca chilena. Su formato tradicional no supera la guitarra, percusión y voz, sin embargo, agrupaciones como Illapu o Inti-Illimani le otorgaron un nuevo aire y un nuevo sentido al implementar instrumentos como la Batería, el Saxofón, las quenas y zampoñas, además de un estilizado trabajo de ensamble vocal.

El tema “Identidad”, autoría de Lieder Esteban Cárdenas, está escrito en ritmo de tonada chilena y pretende con su letra, sus arreglos vocales y el trabajo melódico pensado para dos quenas, zampoñas y saxofón soprano, invitar a no olvidar nuestras raíces, evitando con esto ser víctimas del actual sistema de consumo.

## 3. “Mi pueblo” (Caporal)

El CAPORAL es al mismo tiempo el nombre de un género musical y de una expresión folclórica Afro-Boliviana propia de la zona de los Yungas de La Paz. Se trata de un ritmo negro post-hispánico donde el baile y el canto asociados a la música simbolizan la única muestra de efusividad y alegría que podían darse licencia los esclavos de la época colonial. Actualmente, su danza se representa con trajes muy coloridos que incluyen en el caso de la vestimenta masculina, botas adecuadas con juegos de cascabeles, los cuales rememoran el ruido característico de los grilletos que portaban los privados de su libertad en sus pies. Por su parte, las mujeres, haciendo un contraste del papel masculino, bailan delicadamente mostrando y exaltando su feminidad. Este género ha traspasado las fronteras bolivianas y ha llegado a países como Ecuador, Perú, Colombia, Chile y Argentina, donde agrupaciones componen y trabajan este ritmo adaptándolo como si fuese propio.

La característica principal del caporal son sus percusiones enérgicas y marcadas. Juegan un papel importante a este respecto las chajkchas (semillas que pretenden imitar el sonido de los cascabeles), el bombo, la guacharaca y en algunos casos las congas (incorporadas tardíamente al formato). El caporal es a menudo confundido con el ritmo de Saya, el cual popularizara los Kjarkas de Bolivia y que, a pesar de tratarse también de un ritmo negro, posee otros patrones rítmicos.

La canción “Mi pueblo”, compuesta por Miller Andrés Márquez Díaz, es un caporal que habla de la experiencia vivida por la agrupación durante el viaje realizado a las regiones andinas del Ecuador, Perú y Bolivia. Es una suerte de himno al pueblo que lucha, que hace de su vida una canción y una expresión cultural encaminada a la búsqueda de su libertad, que respeta y valora sus creencias indígenas y que pone por encima de todo el fervor hacia la “Pachamama” (Madre Tierra) y el “Tatainti” (Padre Sol), acompañada de la fuerza ancestral de los Toyos, el repicar del charango y la alegría de los tambores.

#### 4. “El pájaro campana” (Polca paraguaya)

La polca paraguaya, género cuyo nombre a pesar del indicio europeo no guarda ninguno de los patrones rítmicos ni armónicos de la polca del viejo mundo, es una expresión folclórica de la región del chaco que se extiende por todo el sector del río de la plata. Este ritmo es quizá el más representativo de región mencionada junto a la galopera, donde la presencia del arpa es un rasgo característico.

“El pájaro campana”, canción acuñada a José Iriarte de San Juan, es un tema inspirado en el ave nacional de Paraguay y por este motivo considerado el segundo himno del país Guaraní. Con seguridad, el rasgo más llamativo de la pieza es el intento del dibujo de la melodía por imitar el canto del pájaro campana. Acerca del ave, cuenta la leyenda que el beato Roque González de Santa Cruz había levantado una pequeña iglesia. Cuando se hallaba colocando el badajo de la campana, fue atacado y muerto por los indios guaraníes bajo las órdenes del cacique Ñezu. Aunque la campana estaba sin el badajo comenzó a sonar misteriosamente y Tupá (Dios Supremo de los Guaraníes) la transformó en un bello pajarito blanco que desde entonces persigue a los infieles con el sonido de su campana en recuerdo del jesuita martirizado.



En esta versión del tema, dirigida por Manuel Alfonso Acevedo y basada en el arreglo del maestro chileno Mauricio Vicencio, se pretende jugar con una gran cantidad de elementos rítmicos, cambios de agógica y de matices, entre otros, todos en función de la quena, instrumento que lleva el discurso de la línea melódica principal. En el exigente trabajo de la quena (que sustituye el papel originalmente ocupado por el arpa en el caso del formato tradicional) se muestra cómo a partir de las particularidades técnicas del instrumento, se hace posible imitar el canto de la legendaria ave. Por otra parte, como se había anunciado, se presentan variaciones en el tempo, emiolas, conversaciones entre el charango, el cuatro y la melodía, y un segmento particular donde solo participa la familia completa de las zampoñas utilizando la técnica del sicureo. Posteriormente aparece un sólo de percusión que desemboca nuevamente en el tema principal con toda la instrumentación. Adicionalmente, se integra en la parte conclusiva de la pieza un pequeño fragmento de una polka europea tradicional, gesto con el cual se buscaba aludir a la presencia tácita de ese elemento foráneo pero que, curiosamente integra el nombre del género.

##### 5. “Paloma ausente” (Nueva canción chilena)

Por último, se encuentra la Nueva Canción Chilena en una composición de Violeta Parra llamada “Paloma Ausente”, cuya letra relata, de un modo metafórico, la alegría que sintió la compositora al volver su hija después del exilio causado por el régimen de Augusto Pinochet. En el arreglo del tema hecho por A’ZUR, por un lado, se fusionan la versión original de la cantautora y la propuesta de ILLAPU y por otro lado, se exhibe un arreglo de voces más exigente técnicamente hablando, mientras se exponen patrones rítmicos y elementos propios de la música de los llanos orientales, utilizando el patrón de seis por derecho identificado en el cuatro y el bajo principalmente.

#### INSTRUMENTOS Y FORMATO

A continuación, se relaciona el formato instrumental completo manejado por la agrupación, discriminado en diferentes categorías. Posteriormente se encuentra así mismo el Rider técnico (Ver anexo 1).

	<b>INSTRUMENTOS DEL FORMATO INSTRUMENTAL ANDINO</b>	<b>INSTRUMENTOS FUSIÓN A'ZUR</b>
<b>PERCUSIÓN</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Bombo legüero</li> <li>- Chajkchas</li> <li>- Palo de lluvia</li> <li>- Guacharaca</li> <li>- Cajón peruano</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Redoblante</li> <li>- Tom de piso</li> <li>- Tom de aire</li> <li>- Pandereta</li> <li>- Celesta</li> <li>- Congas</li> </ul>
<b>CUERDAS</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Guitarra</li> <li>- Charango</li> <li>- Ronroco</li> <li>- Walaycho</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Bajo</li> <li>- Tiple</li> <li>- Violín</li> <li>- Cuatro</li> </ul>
<b>VIENTOS</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Pito</li> <li>- Quena</li> <li>- Quenacho</li> <li>- Toyos</li> <li>- Bastos</li> <li>- Maltas</li> <li>- Chulis</li> <li>- Rondador</li> <li>- Antaras</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Saxofón</li> <li>- Clarinete</li> <li>- Flauta</li> </ul> <p>Traversa</p>
<b>VOCES</b>		

### PROCESO DE GRABACIÓN

El producto sonoro final del presente trabajo de grado se obtuvo después de atravesar los siguientes tres momentos fundamentales.

## 1. Grabación:

El proceso de grabación (realizado por completo en el estudio de grabación de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Javeriana) fue una experiencia muy enriquecedora, la cual contribuyó a reafirmar los conocimientos adquiridos durante la carrera, particularmente en lo relacionado al énfasis de ingeniería de sonido y a las asignaturas de grabación I, II y III. La grabación siempre conservó el mismo orden establecido desde un principio, a saber, iniciar grabando las percusiones, luego el bajo, después las armonías (guitarra, tiple, charango, etc.) y por último las melodías y las voces.

Tomando como base las maquetas realizadas de cada uno de los temas, algunas de ellas diseñadas en el software Finale -particularmente las de los temas que no presentan variaciones considerables de tiempo-, y las demás ayudados de una guitarra y las melodías guía, se procedió a iniciar la captura.

En primera instancia, se llevó a cabo la grabación de la percusión “mayor”, cuya característica más relevante es que pretende, de algún modo, emular una batería a razón de la adición al tradicional bombo legüero, de un Redoblante Pícolo, un Tom de Aire, un Tom de Piso, y un juego de platillos (Crash, Ride y Splash). Este conjunto, podría decirse, es la base rítmica de toda la producción.

Es de anotar que antes de comenzar se verificó minuciosamente la afinación de cada uno de los instrumentos que conformaban el set de batería, con el fin de evitar el enmascaramiento de frecuencias entre estos.

Para el bombo se utilizaron dos micrófonos: en el ataque, es decir, la membrana superior donde es golpeado por la baqueta, estuvo el micrófono AKG D112; por su lado, en la membrana inferior fue ubicado un micrófono SENHEISER E602, buscando con este último que en el proceso posterior de la Mezcla, se lograra percibir un registro nítido de la profundidad encargado de registrar la profundidad característica del bombo.

El redoblante también utilizó dos canales con el mismo concepto de obtener un registro satisfactorio del sonido de ataque de este instrumento. Para ello se utilizó en su membrana superior el micrófono SHURE SM57 y para evitar problemas de fase, se evitó ubicar un micrófono en la membrana inferior. Sin embargo, posteriormente se decidió usar un micrófono de condensador NEUMAN KM 184 para capturar el entorchado del

redoblante, con una leve inclinación que apuntaba hacia abajo. Por su parte, el Tom de Aire fue registrado con el micrófono de pinza SENHEISER E604, el Tom de piso con el micrófono SENHEISER MD 421. El montaje de OVERHEADS para garantizar una visión global de la batería y que a su vez destacara el sonido de los platillos, fue construido con un par de micrófonos AKG C451 sin alterar ninguno de los filtros o niveles de atenuación característicos de estos transductores.

Las congas del caporal fueron grabadas con el par de micrófonos AKG PERCEPTION 420 utilizados como micrófonos SPOT (quinto y conga respectivamente), aprovechando que, además de ser transductores de diafragma grande, adecuados para capturar la profundidad en las frecuencias graves generadas por el instrumento, también poseen una buena percepción de frecuencias agudas, las cuales son igualmente características de este instrumento. La celesta y el palo de lluvia fueron registrados por medio del empleo de una técnica de grabación estéreo, a saber, la técnica XY o “par coincidente”: Se usaron de nuevo el par de micrófonos AKG PERCEPTION 420 en su patrón polar cardioide y se dirigieron sus ejes separados por un ángulo de noventa grados (90°) aproximadamente. Los demás instrumentos de percusión menor tales como guacharaca, chajkchas y pandereta, fueron grabados con el micrófono NEUMAN TLM 103.

El siguiente paso fue grabar el bajo eléctrico. Nuevamente pensando en la mezcla, se utilizaron tres canales del siguiente modo. En primera medida, la línea por medio de una caja directa y luego dos micrófonos que se utilizaron en el amplificador o planta para bajo eléctrico, el primero de ellos un SHURE SM 57 apuntando directamente al centro del parlante -para capturar la claridad del sonido generado por este, es decir, a su eje (on axis)- y el otro, un SENHEISER MD 421, a la mitad del radio del parlante -fuera de su eje (off axis)- para registrar primordialmente las frecuencias graves. Este esquema se repitió para el caso de los cinco temas grabados.

Más adelante se procedió a realizar la captura de los instrumentos rítmico-armónicos, a saber, guitarra, tiple, cuatro, ronroco, charango y walaycho. Haciendo uso de un montaje de micrófonos muy similar en cada caso, se procedió a ubicar el micrófono NEUMAN TLM 103 como SPOT, dirigido directamente hacia la boca de cada instrumento para obtener un registro de sus frecuencias graves -buscando el llamado “cuerpo”

característico de los mismos-. Por su parte, el registro de la definición se obtuvo por medio del micrófono DPA 4090 ubicado en la zona del diapasón con una ligera inclinación hacia la boca.

De la captura del violín se encargó el micrófono AKG C451 -nuevamente sin ninguna atenuación o filtro-, dirigido hacia el puente del instrumento, en medio de las “efes”, con una distancia considerable de la fuente y una fuerte ganancia en los preamplificadores para garantizar la comodidad del intérprete respecto al movimiento del arco, garantizar una buena definición y una respuesta de frecuencias graves favorable.

El saxofón alto requirió dos micrófonos para la grabación: el primero, un NEUMAN TLM 103 ubicado fuera del eje de la campana del instrumento –empleado con el fin de registrar las frecuencias graves- y el segundo, un NEUMAN TLM 193B, el cual, considerando su excelente respuesta en las frecuencias medias, fue ubicado en el eje de la campana del saxofón, para ayudar a resaltar ese sonido “nasal” característico del aerófono.

La familia de zampoñas (toyos, bastos, maltas y chulis) fueron registradas teniendo en cuenta la técnica de interpretación llamada “sicureo”, por la cual dos personas se reparten la melodía en forma de pregunta y respuesta, cada uno tocando notas de ésta de manera alternada. En este sentido, cada zampoña fue grabada con dos micrófonos apuntando hacia las cavidades de la misma, a saber, un RODE NT2A resaltando las frecuencias graves y un DPA 4090 buscando definición. Por otra parte, es de mencionar que en aras de obtener una captura más fiel la técnica mencionada, cada melodía “sicureada” fue grabada en bloque.

Las quenas y quenachos fueron grabados con dos micrófonos: un AKG C451 apuntando hacia la embocadura -resaltando el sonido acompañado de mucho viento característico de este instrumento tradicional-, y un NEUMAN TLM 103 con el cual se pretendía reforzar la captura de las sonoridades graves apuntando directamente hacia la “culata”.

Por último, las voces de A'ZUR, a pesar de exhibir muchos coros y partes en bloque, se decidieron grabar de forma independiente pensando en los pasajes solistas que eventualmente cada una de ellas muestra. Para ello se empleó un micrófono NEUMAN TLM 103 y un “POP FILTER” (en ocasiones), para evitar la característica filtración de ruido de la consonante “P” y a la salivación del cantante.

## 2. Edición y mezcla.

Culminado el proceso de grabación, se dio inicio a la edición de cada uno de los temas, parte en la que se buscó inicialmente suavizar todos los cortes dejados en los ponches de cada “track” o pista, consolidando así cada instrumento grabado y dejando la sesión libre de elementos sobrantes.

Posteriormente, se procedió a realizar la mezcla. Aprovechando las herramientas que brinda la plataforma PROTOOLS, se llevó a cabo un procedimiento muy similar para cada uno de los temas, el cual será descrito a continuación.

En primera instancia, fue indispensable dar un orden a la sesión. Con esta intención se categorizó cada uno de los instrumentos grabados, empezando por el bajo, después la percusión, luego las armonías, y finalmente las melodías y las voces si el tema así lo demandaba. El siguiente paso se trató, diríase, de la toma de decisiones importantes, entre las que cabe destacar, a manera de ejemplo, la selección de entre las tomas múltiples de algunos de los instrumentos, verbigracia la guitarra -que tenía en la mayoría de los casos dos capturas con micrófonos diferentes-, aquella que aportara más a la mezcla y tuviera el mejor sonido, de acuerdo a mi criterio.

Más adelante, se crearon nuevos canales auxiliares que permitieron asignar por medio de los “buses”, los efectos necesarios para cada instrumento -entre los cuales se destacan reverberaciones, delays, chorus y flanger-, así como la creación de un master track que permitiría darle unidad y control a toda la mezcla a través de la compresión y el nivel de presión sonora.

De esta forma, teniendo la sesión completamente ordenada y limpia, con los canales auxiliares para efectos y también el master track, se realizó el proceso de ecualización y compresión de todos los instrumentos (si así lo requerían), acudiendo para ello al empleo de diferentes “plugins” que contribuyeron a dar más claridad y peso en la mezcla, fuera de asignar los diferentes efectos a cada canal y así complementar la búsqueda de los “colores” deseados. Todo lo anterior, buscando adquirir una respuesta en frecuencia plana y estable, generando así la unidad esperada al ir incluyendo cada instrumento ecualizado en la sociedad del producto final, además de ubicarlo espacialmente en la sensación estéreo.

Por último, teniendo el sonido deseado en cada instrumento y además una mezcla estable en niveles de presión sonora, se realizó la automatización para poder destacar los eventos importantes de cada tema y terminar con el último proceso del producto sonoro.

La mezcla del tema “Mi pueblo”, debido a que es el de mayor densidad instrumental, sugirió generar una sesión base como “template” o plantilla para, de este modo, tener la posibilidad de exportar un producto muy parecido en cuanto a sonido y nivel de presión sonora a las otras mezclas, garantizando la unificación de todo el proyecto.

## CONCLUSIÓN.

Sin duda alguna, la experiencia de haber realizado este trabajo me otorgó una gran cantidad de enseñanzas, partiendo del hecho de haberme desempeñado, por un lado, en el papel de compositor y productor, y por otro, en calidad de ingeniero de sonido en el área de grabación edición y mezcla en estudio.

La inmensa motivación por este proyecto me llevó a investigar a fondo sobre la música en la cual me he venido desempeñando como intérprete durante 13 años aproximadamente, así como de profundizar en el conocimiento de las culturas que son cuna de los ritmos tradicionales de la música andina latinoamericana.

Una producción discográfica requiere de bastantes sacrificios: además de ser un proceso muy lento, se debe contar con el tiempo de aquellos que la hacen posible y con la disponibilidad de los estudios que es bastante limitada, debido a la demanda de proyectos que se fabrican en paralelo. Por otra parte, el impacto que se presenta al vivir una experiencia de grabación en estudio, comparándola con el hábito de hacer música en vivo, es muy enriquecedora debido a que ayuda a perfeccionar cada detalle que se hace absolutamente evidente al ser registrado.

En calidad de ingeniero de sonido y tras haber superado cada instante del proceso de grabación y producción hasta obtener el producto sonoro culminado, me es posible expresar lo gratificante que resulta adquirir un poco más de experiencia en el campo, que en realidad es lo que realmente facilita e influye notoriamente en la práctica de mi quehacer profesional. Con seguridad puedo decir que todas las vivencias relacionadas al proceso de mi trabajo de grado aportaron, en distintos grados, a hacer de mí alguien más práctico, más seguro de mis capacidades y por supuesto más humano en el contacto con la personas.

## BIBLIOGRAFÍA.

Droney, Maureen. 2003. *Mix masters: platinum engineers reveal their secrets for success*. Boston: Berklee Press.

Loyola, Margot. 2006. “La tonada”. *La tonada: testimonios para el futuro*. <[www.guitarrachilena.cl/tonada.php](http://www.guitarrachilena.cl/tonada.php)> [consulta: 12 de noviembre de 2011]

Owsinski, Bobby. 1999. *The mixing engineer's handbook*. California: Emeryville.

Roey, Izhaki. 2008. *Mixing audio: concepts, practices and tools*. Boston: Elsevier.

Solís Bejar, Alfredo. 2011. “El tinku” <[www.pentagramadelrecuerdo.com/html/tinku.html](http://www.pentagramadelrecuerdo.com/html/tinku.html)> [consulta: 12 de noviembre de 2011]

VV.AA. 2011. “La polca paraguaya” <[www.galeon.com/culturaparaguaya/polca.html](http://www.galeon.com/culturaparaguaya/polca.html)> [consulta: 12 de noviembre de 2011]

VV.AA. 2011. “Tundiqui, saya y negro: los caporales”. <[www.boliviacontact.com/es/sugerencia/carnaval/caporales.php](http://www.boliviacontact.com/es/sugerencia/carnaval/caporales.php)> [consulta: 12 de noviembre de 2011]





Percusiones y Vientos  
Bombos, Congas, Cajón  
Zampoñas, etc.  
(Sobretarima)



Mic Voz  
Mics Percusiones  
Retorno

azur.grupo@gmail.com



Tiple Guitarra Cuatro  
Linea o Mic  
Caja directa  
(rotativos)

Vientos, Zampoñas  
Quenas, violín,  
clarinete



Mic Tiple  
Mic Voz  
Retorno



Mic Voz, Mic violín  
Mic clarinete  
Retorno



Guitarra  
Mic Voz  
Linea con Caja directa  
Retorno



Mic Voz  
Mic Vientos  
Retorno

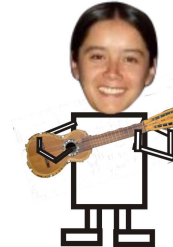


Bajo  
Mic Voz  
Amp. Bajo  
Caja directa  
Retorno

Zampoñas  
Quenas  
Saxofón



Mic Voz  
Mic Saxofón  
Retorno



Charango  
Mic Voz  
Linea con Caja directa  
Retorno

### INPUT LIST

	INSTRUMENTO	MICRÓFONO		CHARANGO LINEA	CAJA DIRECTA
1	BOMBO (ATAQUE) ARRIBA	SENNHEISER E602	14	CHARANGO LINEA	CAJA DIRECTA
2	BOMBO (BOOM) ABAJO	AKG D112	15	VIOLÍN LINEA	CAJA DIRECTA
3	REDOBLANTE ARRIBA	SM 57	16	CLARINETE	MD 421/SM 57
4	REDOBLANTE ABAJO	SM 57	17	SAXOFÓN	MD 421/SM 57
5	TOM AIRE	SENNHEISER E604	18	VOZ 1	SM BETA 58 A
6	O.H L	SM 81	19	VOZ 2	SM BETA 58 A
7	O.H R	SM 81	20	VOZ/VIENTOS 3 (MILLER)	SM 58
8	BAJO LINEA	CAJA DIRECTA	21	VOZ/VIENTOS 4 (LIEDER)	SM 58
9	BAJO AMPLIFICADOR	MD 421/SM 57	22	VOZ/VIENTOS 5 (MANUEL)	SM 58
10	GUIARRA 1 LINEA	CAJA DIRECTA	23	VOZ/VIENTOS 6 (GUILLERMO)	SM 58
11	GUIARRA 2 LINEA	CAJA DIRECTA	24	VOZ/VIENTOS 7 (JIMMY)	SM 58
12	TIPLE 1 LINEA	CAJA DIRECTA	25	VOZ/VIENTOS 8 (NANCY)	SM 58
13	CUATRO/TIPLE 2	AKG C451B	26	VOZ/VIENTOS 9 (HEVER)	SM 58

Rider Técnico y  
Stage Plot

Bogotá D.C. (Colombia) Calle 4C No 53C-57  
Contactos: (051) 4945463 3012950290  
3005659614



**ANEXO 2. Fotografías proceso de grabación.**

