

**facultad de
bellas artes**



**UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA**

**Licenciatura en Música
Con Orientación en Música Popular
Tesis Colectivas interdisciplinarias**

Mendoza Angeles

DNI: 33479982

Legajo: 59108/6

Teléfono: 02345-15650446

E-mail: angelesmendoza@live.com.ar

Director: Casado, Martin.

Tema: Concierto audiovisual

Innovaciones tecnológicas dentro de la música de raíz folclórica

Co- tesista

Burgos, Mariano

Licenciatura en Comunicación Audiovisual.

Legajo: 35174/9

La presente tesis cuenta con el apoyo financiero del Programa PAR (Programa de Apoyo a la Realización Artística y Cultural), perteneciente a la Secretaría de Arte y Cultura de la Universidad Nacional de La Plata.

Índice:

I. Abstract

II. Introducción

III. Marco teórico

IV. La obra

V. Trabajo interdisciplinario

VI. Conclusión

VII. Obras de referencia

VIII. Bibliografía

IX. Anexos

I. Abstract¹

Mi alma no la atraparás es un concierto audiovisual en el cual se fusionan elementos que han sido grabados previamente y elementos que son ejecutados en vivo.

El nombre de la obra surgió durante el proceso de producción aludiendo al alma de nuestros pueblos originarios durante la llegada de los españoles.

Desde la disciplina de la música popular se trabajó en el arreglo de producción propia sobre tres canciones del grupo musical Tonolec rescatando de los mismos el uso de bases electrónicas realizadas por instrumentos digitales y su mixtura con instrumentos tradicionales.

Desde el punto de vista de las artes audiovisuales se exploró el concepto del *live cinema*² haciendo hincapié en la fragmentación del espacio de proyección y la interacción de *músicos en escena* con el video. También se utilizaron diversos registros como videos grabados y editados con anterioridad, archivos de internet e imágenes de archivo, esto es mezclado en vivo con la imagen de dos cámaras (una web cam y otra analógica). El montaje de todos estos elementos se realiza en tiempo real construyendo de esta manera una narración que se apoya en la música, en la plasticidad de la imagen de video y en el carácter fragmentado (cinco pantallas sobre el escenario) de su puesta en escena.

Palabras claves: concierto audiovisual- tiempo real/diferido- innovación tecnológica- versiones- música popular.

¹ Los apartados I, V y parte del II son de autoría conjunta con Angeles Mendoza, co-tesista del presente trabajo.

² “En el presente Live Cinema viene a designar la creación simultanea de sonido e imagen en tiempo real por artistas sonoros y visuales que trabajan sobre un concepto en colaboración”. MíaMakela (2006) FBA [en línea] “La práctica del Live Cinema” Consultado el 11 de Noviembre de 2016 en <http://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb_dl=44/>.

II. Introducción:

El presente trabajo tuvo su origen en los encuentros propuestos por el Programa de Tesis Colectivas Interdisciplinarias de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Las ideas previas eran diferentes en relación a la producción final, ya que a partir del cruce interdisciplinario surgieron nuevos abordajes integradores de ambas especialidades.

Desde tiempos remotos, la música ha tenido y aún tiene una tradición de ejecución en vivo, mientras que el cine, necesariamente es un arte en diferido, teniendo un tiempo de grabación, montaje y reproducción.

Como punto en común está presente el concepto de puesta en escena y la interacción de dos dispositivos, el musical y el audiovisual, mediante la unión de materiales sonoros y visuales que han sido realizados con anterioridad y aquellos que son ejecutados en vivo durante el recital.

Por otro lado resulta interesante el hecho de que las herramientas audiovisuales funcionan como innovaciones tecnológicas dentro de la música de raíz folclórica y a su vez lo performático³ aproxima las artes audiovisuales a la ejecución musical por su carácter de espectáculo en vivo. Es así como la performance toma la forma de un concierto en el que se integran dos componentes artísticos que interactúan: la música

³ *“Quisiera proponer una definición lúdica del polémico concepto (con agradecimiento a Yolanda Muñoz): el performance es una esponja mutante y nómada. Es una esponja porque absorbe todo lo que encuentra a su paso: la lingüística, la teorías de la comunicación y de la conducta, la antropología, el arte, los estudios escénicos, los estudios de género y ahora los estudios postcoloniales. Es mutante gracias a su asombrosa capacidad de transformación en una hueste de significados escurridizos: parte del latín per-formare (realizar), para con el paso de los siglos denotar desempeño, espectáculo, actuación, realización, ejecución musical o dancística, representación teatral, etc. Incluso muta de género al realizar un 'travestismo' en países como España y Argentina donde se conoce como la performance. Nuestra palabra es nómada ya que se le ha visto viajar sin necesidad de pasaporte de una disciplina a otra y también de un país a otro”. - Prieto S, Antonio. (2002) [en línea] En torno a los estudios del performance, la teatralidad y más.*

y las artes audiovisuales. Esta unión de elementos genera, entre otros, el siguiente interrogante: ¿De qué manera las artes audiovisuales aportan herramientas que sean funcionales a la música en el marco de un concierto en vivo?

Este interrogante se relaciona a una investigación previa en donde se expone un análisis descriptivo sobre los cuatro discos del grupo musical Tonolec y su característica principal: la innovación tecnológica en la música de raíz folclórica. (Ver anexo, pág. 21)

La innovación que se menciona en el análisis, tiene que ver con la música electrónica y la producción de bases procesadas digitalmente, no presentes en el folclore tradicional.

Desde hace ya varias décadas la música popular junto con las artes audiovisuales (sobre todo el video) han ido construyendo un modo de hacer que trasciende la mera colaboración de disciplinas. El público que va a un recital no sólo desea escuchar un grupomusical sino que también va a presenciar una *performance* en vivo de los artistas. Estos ofrecen un conjunto de componentes que incluye audiovisuales, iluminación, vestuario, conformando la propuesta estética del colectivo artístico.

El presente trabajo plantea explorar la interrelación entre las artes audiovisuales y la música desde la fusión de dos registros: lo grabado y lo ejecutado en vivo.

III. Marco teórico:

Ernst Cassirer, en su texto *Antropología filosófica* (1992) postula que la configuración del mundo animal, en su mayoría, se desarrolla de forma tal que los animales de una misma especie reproducen el comportamiento de sus antecesores en lo que respecta a la vida social. En algunas especies se pueden observar ciertas características individuales que no se repiten en lo colectivo, pero es solo la especie humana la que tiene la capacidad de aprender de esas aptitudes individuales y reproducirlas a escala social. El hombre vive constantemente dividido en su accionar por dos pulsiones: la de reproducir y la de innovar. El autor lleva este dualismo al campo de la cultura explicando cómo la innovación va de la mano de la reproducción cultural, argumentando que la primera nunca surge de la nada, sino que está siempre inmersa en una estructura de reglas o códigos transmitidos de generación en generación a lo largo de la historia. De modo que cualquier ruptura o innovación necesita de un precedente para existir.

En este sentido podría decirse que el arreglo dentro de la música popular resulta innovador frente a una música predeterminada ya que se generan nuevas decisiones e interpretaciones a partir de una obra preexistente.

En palabras de Alejandro Polemann (2013)⁴:

El arreglo implica un procedimiento, la instancia de “hacer el arreglo”, ya sea como tarea del arreglador o como acción colectiva de un grupo de personas. Pero, también, se podría individualizar un “producto-arreglo” –que no es la versión–, un objeto, una partitura, un material que puede estar escrito de manera detallada –los arreglos de orquestas o de grupos de tango, por ejemplo– o que podría escribirse para su estudio aunque los músicos no necesitaran hacerlo. Ése es el arreglo: un conjunto de decisiones para “luego” llevar adelante la interpretación. Entonces, consideramos que arreglo y versión son estratos y hasta “objetos” bien diferenciados en la producción artístico musical, que se manifiestan en distintos momentos, implican diferentes acciones y resultados, y necesitan para diferenciarse de un elemento fundamental como es la interpretación musical.

El grupo musical Tonolec es un exponente argentino en la fusión de música de pueblos originarios con música electrónica, desde el año 2005. Los integrantes son Charo Bogarín y Diego Pérez, los cuales antes de animarse a experimentar en estas músicas han realizado una larga investigación adentrándose en la cultura de los pueblos quom y guaraní con el propósito de reivindicarlas. A lo largo de su trayectoria, el dúo ha utilizado la tecnología como un modo de producción y composición, generando versiones y creaciones propias de músicas que se encontraban lejanas, situándolas en un contexto actual a través de la exploración de nuevas sonoridades e introduciéndolas dentro de la industria cultural. Esta característica no podría haber sucedido sin la tecnología MIDI, la cual posibilita la producción de música electrónica.

Con la aparición de la tecnología MIDI (Musical Instrument Digital Interface) en 1983, la capacidad para el uso simultáneo de varios sintetizadores, cajas de ritmos y samplers, en conjunción mutua y con los ordenadores personales, recibió un impulso definitivo, de manera que el mercado de los sintetizadores se estabilizó y expandió las posibilidades creativas de los músicos. Y lo que es más importante: permitió que la música generada electrónicamente entrara a formar parte de un sistema de producción completo modelado (tal como se

⁴ Polemann, Alejandro 2013 [en línea]. La versión en la música popular. ARTE E INVESTIGACIÓN 9 · noviembre 2013 · ISSN 1850-2334 · Universidad Nacional de La Plata · Facultad de Bellas Artes · Secretaría de Ciencia y Técnica.
http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39580/Documento_completo.pdf?sequence=1

mencionó antes) a partir del estudio multipista, y que se integrara mejor que nunca con la grabación del sonido convencional”⁵ (Theberge, 2006).

Para la presente obra se han realizado versiones de tres canciones del grupo musical Tonolec con la producción de arreglos propios utilizando la tecnología MIDI para la composición de pistas electrónicas y focalizando el arreglo en la superposición de voces ejecutadas en conjunto y en la exploración de un sonido eléctrico, no escuchado en los discos del dúo.

IV. La obra

A través de la escucha de los cuatro discos de estudio del grupo Tonolec, se han tomado tres de las canciones como unidades de análisis con las cuales pudimos enmarcar una especie de relato, que se corresponde a la temática de la Conquista de América, con una mirada crítica de la misma, teniendo en cuenta los procesos de desculturización que han padecido estos pueblos.

La primera canción se llama *Noyetapec* que según cuenta el grupo musical fue la primera que escucharon de la comunidad toba a través del coro *Chelalaapi* y la que les generó esa necesidad de dar a conocer y reivindicar esa música introduciéndola en un universo diferente y actual. *Noyetapec*, en lengua quom quiere decir “amanece”. Ese amanecer es diferente, ya que es el momento en el que “canta el gallo y el hombre viene llegando”⁶. El hombre, para la comunidad, es el hombre conquistador que llega a cambiar radicalmente sus vidas.

La segunda canción del relato propuesto se llama *En busca del sol*, compuesta por el grupo y cantada en lengua española. La canción puede relacionarse musicalmente a las canciones del género pop constituida por dos partes, que podemos diferenciar en estrofas y estribillo. Trata de los procesos de desculturación que sufrieron los pueblos originarios, obligándolos a introducirse en una situación nueva y despojándolos de sus

⁵Théberge Paul. “Conectados”: La tecnología y la música popular, en “La otra historia del rock”, Editorial Robinbook, Barcelona, 2006, PP.25-51

6

Charo Bogarín (2010) TONOLEC Acústico -"Noyetapec"{ en línea}
<https://www.youtube.com/watch?v=q7mplKnv6L4>

creencias y modos de vivir y relacionarse. El título elegido para este concierto audiovisual proviene de esta canción ya que la misma expresa que, aunque los pueblos sean despojados de su cultura, su alma no será atrapada.

La tercera canción utilizada para la presentación del concierto se llama *Ay corazoncito*. La lírica, a cargo de Charo Bogarín, integra su conjunto de cantos en castellano, y una posible interpretación podría ser que se trata de una canción vinculada a la traición o amor no correspondido, donde se manifiesta una ruptura y un sentimiento de profunda soledad. Es importante destacar que casi al final, la canción atraviesa un momento de quietud y se transforma en una copla, marcando un cambio fuerte en la dinámica, donde se le canta al corazón en una especie de lamento.

Es importante mencionar que los arreglos musicales fueron pensados y producidos en relación a una búsqueda que aporte aspectos no escuchados en la música de Tonolec, como también a la introducción aprendizajes adquiridos durante la carrera de grado. La incorporación de voces cantando homorítmicamente en diferentes alturas es una parte pregnante en el arreglo a diferencia de las versiones del dúo, siendo éste un rasgo característico presente en la música de raíz folclórica. Otro aspecto que vale la pena mencionar es que, aparte de tomar del dúo la mixtura entre la música electrónica y de raíz folclórica, se profundizó en la exploración de un sonido más eléctrico con la utilización de la guitarra, ejecutada con efectos por uno de los músicos que intervienen en el recital. Esta cuestión le da a las versiones una estética que tiene que ver con el rock, ya que la amplificación eléctrica de los instrumentos ha caracterizado ese tipo de música.

Antes de encarar la etapa de ensayo y ensamble, decidimos crear maquetas que sirvieran como guía para cada músico en función de facilitar su tarea y también a modo de borrador, sabiendo además que algunos de los instrumentos grabados en las maquetas se reproducirían en vivo.

Dichas maquetas fueron creadas por medio del software Nuendo. Las bases de batería armadas con el software Addictive Drums, además de otros instrumentos MIDI. Posteriormente, estas maquetas fueron mezcladas y masterizadas en estudio "Del Naranja" por Uriel Fernández.

La pista electrónica es, en *Mi alma no la atraparás*, la que crea un puente entre las dos disciplinas. La misma contiene materiales musicales previamente producidos y grabados y es disparada por el artista audiovisual mediante el dispositivo tecnológico

Resolume Arena. La pista de audio hizo posible que los músicos puedan seguir un tempo preestablecido haciendo que la misma sirva de soporte y guía para todos. En relación al campo audiovisual, también permitió que el VJ pueda sincronizar una parte de las visuales con el audio, logrando una fusión más precisa.

A continuación se detallarán las partituras de los arreglos de voces como también de las melodías principales ejecutadas con la voz y las guitarras. También se da a conocer la forma de las canciones y los cifrados.

Noyetapec:

La percusión electrónica está compuesta por: bombo, redoblante, tom, hi hat, platillos, claves, bombo electrónico, sintetizador, djridoo, sonido de tribu, sonidos de la naturaleza.

Para la composición del arreglo de *Noyetapec*, se tomó como referencia la versión realizada por el grupo en su primer disco, siendo la misma una canción tradicional Toba. Se compone sobre un compás binario de 4/4 y presenta en el plano armónico una ambigüedad modal, ya que por momentos podemos escuchar el modo menor (reforzando el F natural) y el modo mayor (F sostenido) repercutiendo en el armado de voces. En cuanto a lo dicho anteriormente, el arreglo musical es a tres voces (femeninas).

A continuación se agrega en partitura el arreglo de voces:

Three vocal staves (Voz) in 4/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves have a bass clef and a key signature of one flat. The music consists of rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes, including rests and accidentals.

Continuation of the three vocal staves. The first staff begins with a measure number '4' above the staff. The music continues with similar rhythmic patterns, including rests and accidentals.

Arreglo de voces en estrofa que se dirige al modo mayor:

Entre las estrofas hay dos secciones musicales bien diferentes, una caracterizada por arpeggio de guitarra criolla y notas sostenidas realizadas con *slide* en la guitarra eléctrica:

La otra sección es marcada y homorrítmica:

:

The image shows a musical score for two guitar parts. The top part is labeled 'Guitarra' and the bottom part is labeled 'Guitarra eléctrica'. Both parts are in 4/4 time and feature a constant rhythmic pulse. The 'Guitarra' part consists of a series of chords, while the 'Guitarra eléctrica' part consists of a series of eighth notes. The score is divided into two systems, with the second system starting with a '3' above the first measure, indicating a triplet. The key signature has one flat (Bb).

La canción posee un pulso constante y regular de principio a fin, con una estética bien definida y diferencias en sus matices e interpretación de las partes o secciones.

Las características principales del arreglo están dadas por su densidad instrumental constante, la fuerza en la interpretación de las voces y una pujante base rítmica que fluye sobre un ritmo ágil, que dan como resultado una canción enérgica, casi sin descansos.

En busca del sol:

La percusión electrónica está compuesta por: teclados, bombo, redoblante, hi hat, platillos, voz en off, accesorios y claves.

Para la versión de *En busca del sol* también se tomó como referencia la canción original compuesta por Tonolec, en la que prevalecen tres partes bien definidas:

- Introducción/interludio

Una introducción e interludio en la que se ejecuta la siguiente melodía con charango y guitarra, en la escala pentatónica de Am:



Los acordes de acompañamiento son los siguientes en un compás de 4/4

Am/Dm/Am/Dm-G// (realizado con charango)

- Estribillo

Luego de la introducción, la canción comienza con el estribillo cantado por una sola voz, en la cual se le incorpora una tercera paralela por debajo en su repetición, y una tercera por arriba al final de frase con una línea de canto más libre.

Melodía principal del estribillo

Two staves of musical notation in 4/4 time. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff, starting with a measure rest '5', contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Arreglo de voces: (partitura)

Vocal arrangement for three voices (Voz) in 4/4 time. The top voice has a melodic line with some rests. The middle and bottom voices have rhythmic accompaniment of eighth notes.

Continuation of the vocal arrangement for three voices (Voz) in 4/4 time, starting at measure 4. The top voice has a melodic line with some rests. The middle and bottom voices have rhythmic accompaniment of eighth notes.

Continuation of the vocal arrangement for three voices (Voz) in 4/4 time, starting at measure 8. The top voice has a melodic line with some rests. The middle and bottom voices have rhythmic accompaniment of eighth notes.

- Estrofa

Las estrofas son recitadas, utilizando el recurso de la voz hablada para reforzar el contenido de la letra. Este recitado no se ejecutará en vivo, ya que ha sido grabado previamente para ser disparado junto con la base rítmica. Aprovechando esta cuestión, se decidió trabajar este audio para que se diferencie de la voz en vivo, insertando filtros, agregándole una leve distorsión, un *delay* y jugando con el panning, para lograr un efecto espacial en la sala.

Ay corazoncito

La percusión electrónica está compuesta por: cajón, accesorios MIDI, hi hat, caxixi, djembé, pandereta, platillos, violín, cello y flauta.

Para el arreglo de esta canción se tomó la decisión de adecuarla en la tonalidad de F ya que resultó apropiado para armar el arreglo de voces. Se encuentra en un compás ternario, presentando polirritmia.

La guitarra criolla ejecuta dos partes bien diferenciadas: una más sutil con la utilización de arpeggios para la introducción, estrofas e interludio, y otra más pronunciada en la que se realiza el rasgueo de chacarera sobre el estribillo.

La base rítmica está compuesta por la marcación del tiempo 2 y 3 de un bombo de batería realizado digitalmente sobre el interludio y estrofas mientras que en el estribillo pasa al tiempo 3 y 1 dentro del compás de 3/4.

La primera parte de la melodía solo la interpreta la voz principal, presentando las líneas de estrofa y estribillo que luego serán cantadas por las tres voces a tercetas paralelas, arreglo frecuente dentro del folclore en nuestro país. Las funciones armónicas utilizadas para el acompañamiento son I/ II y III grado, mientras que para el estribillo son IV y VI grado.

Para la segunda estrofa se utilizó el recurso compositivo de rearmar el acompañamiento, utilizando reemplazos por nota común y de intercambio modal.

Cm79 Dm79 Ebmaj7

Luz empecinada de la mañana

Gm11 Am11 Abmaj7

Deja ya tranquila a mi amada (**Hemiola**)

Fm7 Gm7 Am7 Bbmaj7 Dm7

Dicen que la vieron por los caminos

Fm7 Gm7 Am7 Bbmaj7 Abmaj7

Detrás de un amor que no es el mío

Luego, tal como ocurre en la versión original, la canción se convierte en una copla en la que prevalecen y se destacan las voces. La melodía principal canta la letra mientras las otras dos restantes realizan un soporte o “colchón” a la misma. Las notas para el arreglo de este soporte son las que componen el acorde (Fundamental, tercera y quinta) por terceras paralelas, recurso utilizado en el canto con caja.

Arpeggio de introducción (realizado por guitarra criolla):



V. Trabajo interdisciplinario:

A lo largo de sus trayectorias académicas, estudiantes y docentes construyen, en el mejor de los casos, un conocimiento abierto y en constante transformación articulando en el trabajo artístico aspectos formales como también otros saberes provenientes del ámbito informal o empírico, haciendo que las producciones se complejicen desde lo conceptual a la forma y viceversa. Esta idea se apoya por un lado en el paradigma que sostiene que la obra de arte es el resultado de un proceso de trabajo y no una manifestación de un genio inspirado y por el otro en la idea de que el arte es un campo de construcción de conocimiento como sostiene la resolución CFE N° 111/10 del Consejo Federal de Educación (Nación):

En la actualidad se reconoce que el arte es un campo de conocimiento, productor de imágenes ficcionales y metafóricas, que porta diversos sentidos sociales y culturales que se manifiestan a través de los procesos de realización y transmisión de sus producciones. Estas últimas se expresan con distintos formatos simbólicos estéticamente comunicables que cobran la denominación de lenguajes artísticos, en tanto modos elaborados de comunicación humana verbal y no verbal. Entre ellos, pueden mencionarse - considerando los desarrollos históricos y las presencias contemporáneas- a la música, las artes visuales, el teatro, la danza, las artes audiovisuales y los lenguajes multimediales. Todos ellos son también considerados disciplinas cuyos contenidos sustantivos se emparentan fuertemente con los procesos vinculados a la interpretación artística.

La interdisciplinariedad artística propone una dialéctica entre distintas materialidades y lenguajes. La propuesta del presente trabajo es integrar en un dispositivo escénico elementos provenientes de la música popular y las artes audiovisuales, pero estos deben funcionar de tal modo que uno no se encuentre por encima del otro, es decir, “quién dialoga lo hace con alguien y sobre algo”⁷

En esta obra el diálogo se da entre las dos disciplinas y es la pista electrónica la que crea el puente entre las mismas.

El ejemplo más evidente de esta afirmación se da durante la segunda canción, donde la música que se está ejecutando en vivo le da lugar al audiovisual. En esta parte el audiovisual posee la base electrónica y también el sonido y la imagen de las estrofas recitadas. Estos elementos se corresponden con la voz y la imagen de la cantante que ejecuta la voz principal.

⁷ Paulo Freire (1967) en La educación como práctica de la libertad. Ed siglo XXI. España. 2008.

Este dispositivo le permite a los artistas crear un diálogo que atraviesa diferentes temporalidades presentes tanto en la música como en el audiovisual, interactuando con el pasado gracias a que articula el tiempo impreso en las grabaciones con la ejecución en vivo. La obra atraviesa diferentes espacialidades, ya que los músicos se ven sobre el escenario y en las pantallas.

VI. Conclusión:

A modo de cierre, puede decirse que las Tesis Colectivas Interdisciplinarias han brindado un lugar significativo en la academia, haciendo que estudiantes de diferentes carreras puedan trabajar en conjunto y lograr producciones que trasciendan los límites de cada disciplina. En el mismo sentido puede decirse que es una práctica productiva para futuros trabajos en donde un artista puede trabajar junto a otros, como por ejemplo: en la música de un documental, un videoclip o el arte de tapa de un disco.

Como se mencionó anteriormente, en la obra *Mi alma no la atraparás* la base electrónica fue la que posibilitó que los músicos se guíen sobre el tempo de las canciones para ejecutar los instrumentos en vivo, como también desde la disciplina de las artes audiovisuales, la sincronización de imágenes. Entonces es posible decir que si la pista electrónica no hubiese existido o si la misma hubiese sido ejecutada por un baterista en vivo, el tempo de la obra sería totalmente diferente, salvo que se tocara con un metrónomo de una manera exacta y virtuosa. Esto también lleva a pensarlo desde la otra disciplina y la proyección de imágenes audiovisuales ya que en este sentido hubiese sido más aleatoria y abstracta (sin tener en cuenta los cambios musicales). A modo de cierre, se puede afirmar que sin el soporte tecnológico que garantizó la uniformidad del tiempo desde el aspecto musical y visual, no hubiese podido lograrse el juego espacial que propone la obra, haciendo que se cambie o redefina la propuesta artística.

Durante la ejecución en vivo se ponen en juego múltiples factores. Por un lado se puede mencionar lo relativo a lo musical, la destreza de los músicos, la cantidad de instancias de ensayos previas al recital, etc. Por otro lado, lo puramente técnico que hace referencia al equipamiento utilizado (consola, cables, instrumentos, micrófonos, etc) el escenario, todos los posibles desperfectos que puedan ocurrir, haciendo que todos estos puntos definan el resultado sonoro.

Al trabajar con música previamente grabada, se genera un nuevo abanico de posibilidades. Si bien contamos al igual que en el “en vivo”, con las limitaciones del músico y de un equipamiento disponible, a la hora de grabar no se está sujeto a la premisa de continuidad. Se tiene la licencia para ejecutar un fragmento las veces que sea necesario, errar y volver a intentar, reutilizar una misma toma, tomar un descanso, corregir, hasta que el músico quede conforme con el material obtenido. Luego de la instancia de grabación, incluso, se podrá seguir refinando el producto en las etapas de mezcla y *mastering*. Por estos motivos se puede decir que el hecho de trabajar con música previamente grabada brinda ciertas facilidades y un acabado que sería difícil obtener en vivo.

La pista funcionó como soporte y disparador de ideas para los arreglos posteriores. Si bien los que se detallaron en párrafos anteriores corresponden con las líneas que realiza cada músico, la ejecución en vivo es la que determina la obra. Esta característica se encuentra en toda la música popular, en la cual los artistas toman decisiones antes y durante la ejecución, dejando la partitura en un segundo plano y orientando la práctica musical a la comunicación entre pares y a las decisiones interpretativas.

VII. Obras de referencia:

"Noyetapec" Tonolec. 2005

<https://www.youtube.com/watch?v=rBeFo-Ec1As>

"En busca del Sol" Tonolec DVD Acústico. 2010.

https://www.youtube.com/watch?v=9vPoF_UBbtw

"Ay Corazoncito" TONOLEC DVD. Acústico

https://www.youtube.com/watch?v=k3Q1WjnUs_M

VIII. Bibliografía:

- Cassirer, Ernst (1992) Antropología Filosófica. Fondo de cultura económica. México.
- Freire, Paulo. (1967) La educación como práctica de la libertad. Ed siglo XXI. España. 2008.
- Polemann, Alejandro (2013) [en línea] La versión en la música popular. Universidad Nacional de La Plata · Facultad de Bellas Artes · Secretaría de Ciencia y Técnica.
- Prieto S, Antonio. (2002) [en línea] En torno a los estudios del performance, la teatralidad y más
- Théberge Paul (2006) "Conectados": La tecnología y la música popular, en "La otra historia del rock", Editorial Robinbook, Barcelona

IX. Anexos:

TONOLEC (2005)

Este disco homónimo hace referencia a un ave que se encuentra en el monte chaqueño, parecido a una lechuza que según cuenta la leyenda atrae a la suerte y al amor a través de su “canto hipnótico”. Musicalmente, se puede destacar la utilización de bases electrónicas realizadas por teclados con más pregnancia que en los discos siguientes, que poseen un carácter más acústico. El disco, no solo cuenta con composiciones de los integrantes de Tonolec sino que también se encuentran versiones de canciones populares como es el caso de “Antiguos dueños de las flechas” de Ariel Ramírez y Félix Luna, interpretada por grandes artistas de nuestro país, como es el caso de Mercedes Sosa y Jairo.

La canción número 6 se llama *Noyetapec* que según cuenta el grupo musical fue la primera que escucharon de la comunidad Toba a través del coro Chelalaapi y la que les generó esa necesidad de dar a conocer y reivindicar esa música introduciéndolas en un universo diferente y actual. *Noyetapec*, en lengua Quom quiere decir “Amanece”. Ese amanecer es diferente, ya que es el momento en el que canta el gallo y el hombre viene llegando. El hombre para la comunidad, es el hombre conquistador que llega a cambiar radicalmente sus vidas. En este disco se puede notar, no solo en esta canción, una añoranza de un pasado, en el que ellos convivían hermanados con la naturaleza que los rodeaba. *Noyetapec* esta cantada en lengua Quom y al unisonó, como suele ser toda la música de estos pueblos.

Demás está decir que las versiones que realiza Tonolec sobre las canciones originales son totalmente redefinidas, reemplazando los instrumentos originarios o en algunos casos modificándolos a través de filtros. También cambian las rítmicas correspondientes de las canciones, como por ejemplo, en el caso de “Antiguos dueños de las flechas” que siendo una canción con aire de carnavalito o tonada (corchea-dos semicorcheas) sea transformada en un tiempo binario de cuatro negras marcadas fuertemente en relación a las bases de la música pop. Las voces tratan de tomar las características originarias de la música Toba tratando de que la afinación en algunos casos, no sea ligada a la afinación de la música tonal clásico-romántica europea, escuchándose de esa manera pequeños corrimientos u oscilaciones de altura que son propias del modo de cantar de estas culturas nativas. También, se puede escuchar la

utilización de filtros en las voces marcando un quiebre al carácter bucólico que poseen las comunidades.

En busca del sol posee una base rítmica electrónica con la incorporación de instrumentos tradicionales del folclore argentino y latinoamericano. La melodía de la introducción está tocada con un charango, al cual se suman voces procesadas digitalmente y teclados, generando un espectro sonoro muy interesante a nivel tímbrico. Las estrofas no son cantadas, sino recitadas y es allí donde la cantante manifiesta que se siente confundida al entrar a la sociedad moderna. Este recitado es sucedido por el estribillo que sí es cantado.

Plegaria del árbol negro (2008)

“Cuenta la mitología Toba que existía un árbol negro llamado nawe`epaq que emerge del medio de una laguna donde habitan las bestias poderosas del agua. En sueños los chamanes son guiados por los espíritus auxiliares hasta nawe`epaq para aumentar su haloik (poder). Los piogonak (chamanes) deberán trepar el árbol hasta la punta, debiendo sortear los espíritus malos realizando cantos o plegarias enseñados por sus espíritus auxiliares. Cada nivel sorteado tiene un animal o ser guardián que lo representa y el chaman absorberá el haloik de ellos a medida que logre continuar su ascenso. Una vez arriba deberá arrojarse hacia las aguas oscuras evitando las bestias acuáticas hasta ganar la orilla. Dicen que la fortaleza de los brujos tobas se aloja en el corazón. Dicen que la plegaria es el secreto. Esta es nuestra plegaria del árbol negro.”⁸

Una de las particularidades que pude encontrar de este disco en comparación al anterior, es la incorporación de cantantes provenientes de la comunidad toba (niños y adultos). Podría decirse que la mayoría de las canciones del disco se encuentran en el idioma quom y hay muy pocas canciones cantadas en español.

⁸ Bogarín Charo (2011) [en línea] <https://es-es.facebook.com/notes/naci%C3%B3n-charr%C3%BAa/leyenda-toba-qom-ada-naweepeq-la-leyenda-del-%C3%A1rbol-negro/284564778245420/>

En relación a la instrumentación siguen predominando las bases electrónicas, loops y secuencias como también instrumentos tradicionales del folclore latinoamericano y originarios, propios de la comunidad Toba. Generalmente estos instrumentos se encuentran filtrados, haciendo que se adquieran nuevos sonidos. Uno de los instrumentos originarios más utilizados es el N'vique, un violín de lata milenario de cuerda frotada. Este instrumento simula y define el acto del jaguar de afilarse las uñas contra los árboles. El mismo consta de una sola cuerda que es realizada con la cerda del caballo al igual que su arco.

Un ejemplo de esta particularidad se da en la canción "Ishiyipolec", en la cual la cantante realiza una especie de pregunta- respuesta marcando la diferencia entre estrofa y estribillo. Comienza con el canto al unísono del coro de niños tobas intercalando con las estrofas realizadas por la cantante. La canción tiene una rítmica binaria marcada fuertemente, la cual podría asemejarse a un canto de ritual como también a una canción infantil, no solo por la incorporación de las voces de los niños sino también por el carácter e interpretación que realiza la cantante. Otra característica en la que innova el dúo es en la utilización de instrumentos armónicos, ya que la música tradicional toba ejecutada por el coro Chelaalapi consta solo de voces al unísono e instrumentos de percusión originarios.

Ay corazoncito introduce la polirritmia presente en ritmos como la chacarera o chamamé rápido. La base se organiza en un compás de 3/4, mientras que también se puede escuchar un bombo en compás de 6/8, el cual posee un timbre particular al estar procesado por medios digitales. La armonía se compone en modo mayor, pasando a su relativo menor en el estribillo, ejecutado principalmente por guitarras. Se suma a la textura un acordeón que va realizando intervenciones como contra melodías a lo largo de todo el tema. Es importante destacar Casi al final, la canción atraviesa un momento de quietud y se transforma en una copla, marcando un cambio fuerte en la dinámica, donde se le canta al corazón en una especie de lamento. En esta copla se escucha la voz principal acompañada de una contra melodía que hace las notas típicas de una baguala.

"La baguala es el canto ancestral de nuestro país. Su área de difusión son los montes, valles y quebradas del noroeste, en particular los valles Calchaquíes, que se extienden desde Tucumán hasta Catamarca, pasando por Salta y Tucumán.

Anterior a la llegada del conquistador y vigente en nuestros días, la baguala perdura como la única expresión indígena, libre de fusiones. Su canto se basa en melodías que transitan los tres sonidos del acorde perfecto mayor, en diferentes combinaciones y octavas.

La amplia tesitura de una baguala exige del cantor o cantora una utilización de la voz de cabeza o falsete, técnica desarrollada en altísimo grado. Se acompaña con caja, que es percutida en tres tiempos por el cantor” (Falú, 2011).

Los pasos labrados (2010)

Es el tercer disco del grupo musical y trata de una recopilación de canciones latinoamericanas de grandes exponentes como es el caso de Violeta Parra, Ramón Ayala y León Gieco. Entre las canciones seleccionadas se encuentran las vinculadas al género folclórico, infantil y de protesta.

“La canción de protesta social posteriormente llamada “Nueva canción latinoamericana” tuvo su máxima expresión en los años sesenta y setenta, y continúa desarrollándose hasta hoy. Es un género de creación poética y musical que apareció conectado con los movimientos de izquierda simultáneos y posteriores a la revolución cubana de 1959, con claros objetivos ideológicos y dentro del optimismo por el triunfo que Fidel Castro y el Che Guevara habían obtenido en Cuba. Se buscaba crear conciencia, especialmente en la clase media y obrera, de la necesidad de un cambio radical de las estructuras socioeconómicas, presentando temas relacionados con la represión militar o la desigualdad social. También buscó fomentar un sentido de unidad latinoamericana en torno al objetivo común de “despertar” y movilizarse políticamente en contra de la elite y de los intereses de las corporaciones multinacionales, en particular las norteamericanas. La mayoría de estas canciones han sido escritas por intelectuales y artistas de clase media, muchos de ellos, universitarios”.

En relación al nombre se puede interpretar como los pasos realizados en nuestra cultura, no solo por el grupo Tonolec sino también por los artistas que desean reivindicar en este disco. Consta de siete canciones en las cuales se puede percibir la utilización de bases electrónicas aunque en menor medida que en los discos anteriores, ya que se intercala con bases realizadas por instrumentos acústicos.

Una particularidad de este disco, es que el grupo quiso realizar una versión de la canción “cinco siglos igual” en idioma Quom, siempre teniendo en cuenta el objetivo del dúo de querer reivindicar las culturas de estos pueblos.

Otra canción popular de nuestro folclore Argentino que también fue integrada al disco es “Zamba para olvidar”, del músico Daniel Toro con letra de Julio Fontana. Como sabemos, la zamba argentina está determinada por una forma fija que guarda una relación directa con las figuras de la danza. Esto sucede en la versión original, en la cual se respeta esta forma como también la utilización de instrumentos característicos de nuestro folclore: la guitarra y el bombo. La forma tradicional de la zamba se podría resumir de la siguiente manera, en un tiempo de 3/4:

Introducción de 8 compases (sin bombo)- Dos estrofas de 12 compases cada una (igual melodía y ritmo, con acompañamiento de bombo) y estribillo de 12 compases (en algunos casos cambia la melodía y el ritmo, con acompañamiento de bombo). Esta forma se repite hasta que finaliza la canción y en su defecto, el baile.

En la versión realizada por Tonolec se puede escuchar la zamba tocada por guitarra y bombo pero a diferencia de la original, sobre una base electrónica la cual también posee sonidos realizados por sintetizadores durante el interludio. Una particularidad de esta versión es que el grupo no respeta la forma tradicional del género ya que la canción comienza directamente con la estrofa, sin la introducción característica. Después de cantarla de principio a fin, se repite la última estrofa y estribillo haciendo que la misma sea una versión para escuchar.

Cantos de la tierra sin mal (2014)

El canto Myba es alegre y sus letras hablan de la selva, de sus animalitos, de sus costumbres y de la “Tierra sin mal”, un lugar donde todo convive en perfecta armonía. El “Yvy Marae’y” es esa Tierra sin mal, paraíso terrenal de los guaraníes hacia donde los ancestros caminaron para establecerse. Un lugar soñado donde se comulga con la madre tierra, que brinda

*alimento y abrigo a sus hijos y a cambio recibe ofrendas de cantos y bailes como agradecimiento a sus bondades*⁹

Este disco doble cambia la mirada hacia la cultura guaraní, adentrándose en los géneros típicos de la región del litoral argentino como también en la instrumentación utilizada en los mismos. Presenta canciones con ritmos típicos de este género como es el caso del chamamé y la canción litoraleña y cuenta con la participación de una gran exponente como es el caso de Teresa Parodi y en las canciones infantiles con el coro de niños de la comunidad Myba guaraní YRYAPU.

“En el litoral, Corrientes como epicentro y sus vecinos, ya argentinos, ya paraguayos, uruguayos, brasileños, vibran con sus propias señales la sinfonía de una región de contrastes apabullantes, de la selva al arenal, de la arcilla negra a la tierra roja, de las formas que adquieren las aguas, ya río, ya laguna, o bañado o estero, de la función de vida o muerte de esas mismas aguas que pueden dar de comer o destruir la precaria casa orillera.

El chamamé no solo es canto o danza de esta tierra. Es también recordación, plegaria cantada, rezo danzado, nostalgia de notas largas, fiesta de variaciones lúdicas sobre una, dos o tres hileras de la cordeona, alegría en un atávico sapucaí” (Falú, 2011).

Estas características se pueden encontrar en el chamamé “El camalotal”, del disco número uno. Este es interpretado por Charo Bogarín y su invitada, Teresa Parodi, las cuales generan un juego de voces típico del folclore argentino, configurado por terceras paralelas. En relación a la tímbrica y sonido general del tema, si bien se puede percibir una base electrónica en compas de 6/8, se podría afirmar que no es tan preponderante, ya que en la mezcla se ha enfatizado la presencia de los instrumentos acústicos, característicos de la región litoraleña. La instrumentación que define el sonido del disco consta de acordeón, guitarras y cajón peruano. El camalotal es una temática muy recurrente en estos géneros, pues trata de una planta acuática que crece en las aguas dulces de las regiones cálidas de América del sur, en las cuencas Amazónicas y del Plata.

“Siendo este género el modo de expresión masivo y a veces excluyente de toda una región, se diversifica para expresar diferentes emociones o situaciones. De allí que suponer que el chamamé es tan solo “alegre”, se trata de una falacia, pues no solo es

⁹ Bogarín, Charo. La Celebración. Cancionero 2005-2015. Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología del Chaco. Resistencia, Chaco; Argentina 2015

alegría lo que expresa el hombre del litoral. Existe el chamamé alegre, el melancólico, el paisajista, el romántico, etc.

Se ejecuta con acordeón (desde el más simple de una hilera de botones, llamado “verdulera” hasta los de dos y tres hileras), y bandoneón (de posterior inclusión en el género), siendo las guitarras instrumentos rítmicos acompañantes” (Falú, 2011)

En el caso de “El camalotal” se podría incluir dentro del chamamé de contenido melancólico y paisajístico, ya que hace una analogía entre el camalotal y un amor que se va por las orillas del río Bermejo.

Otra característica del disco es que también se han incorporado voces del coro de niños myba guaraní como es el caso de Oreru, Toke mita y Torypape. El canto es siempre al unísono, y en ciertos momentos las voces se encuentran procesadas digitalmente en la búsqueda de sonoridades diferentes.

En Oreru, que en Myba guaraní quiere decir “nuestro padre”, se le pide que el mismo les enseñe el canto del viento mientras caminan hacia la tierra sin mal. Comienza con una introducción enérgica de guitarra y base electrónica, dando lugar a la aparición de una melodía muy alegre y dinámica realizada por la cantante, que luego será acompañada por las voces de los niños. Al finalizar, se retira la base electrónica y queda solo el canto del coro, mezclado con diversos ruidos de ambiente, gritos y voces habladas.