

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata

Año 2019

Licenciatura en Música, Orientación Música Popular

Tesis de Realización Artística

Obra: Aliento (álbum)

Tema: La versión *definitiva*: Un abordaje al proceso de producción de música grabada

Cátedra: Producción y Análisis musical V

Titular: Prof. Julio Schinca

Alumno: Lázaro Artola Tailmitte

Director: Federico Arreseygor

Co-Director: Juan Martín Albariño

INDICE

2. Palabras Clave

Abstract

3. Nota preliminar

Introducción: Música popular como campo de conocimiento

5. La carrera de Música Popular (FBA - UNLP)

6. La grabación en la carrera de Música Popular

7. La canción como “metagénero”

8. El rap: orígenes, expansión y su desarrollo en Argentina

10. Rasgos generales de la música rap

12. La obra: permanencia y cambio como principios para la composición

13. Memoria descriptiva y aprendizajes específicos del proceso de producción

17. Conclusiones

19. Referencias bibliográficas

20. Referencias electrónicas; Referencias discográficas

21. Referencias musicales utilizadas para el análisis de rap

Palabras Clave: Música Popular - Canción - Rap - Grabación - Álbum

Abstract

Este trabajo consiste en la obra “Aliento”, álbum compuesto, arreglado e interpretado por Lázaro Artola, publicado en el canal de YouTube del alumno. El documento que se presenta pretende ser un aporte a la formación en Música Popular, como reflexión situada en la propia praxis, sobre el proceso de producción de la obra musical que tradicionalmente conocemos como álbum o disco. Se registran algunos de los aprendizajes que fueron necesarios para la consecución de las etapas planeadas, así como reflexiones a partir de propuestas teóricas de diversos autores del campo de la Música Popular.

La versión definitiva:
Un abordaje al proceso de producción de música grabada

Nota preliminar

Este documento se presenta como una reflexión situada respecto de la obra de realización artística titulada “Aliento”, un álbum musical compuesto, arreglado e interpretado por el tesista. Dicha obra constituye el trabajo final propiamente dicho, y puede encontrarse en la plataforma YouTube, bajo el título “Lázaro Artola - Aliento (Full Album)”, en el canal “Lázaro Artola”, con fecha de publicación el 17 de Julio de 2019. El plan de tesis que dio origen a este trabajo incluye, en el cronograma de actividades, la publicación de la obra en plataformas digitales. Para acceder al álbum, buscar en YouTube “Lázaro Artola - Aliento (Full Album)”.

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=t3RHTSFZcFw>

Introducción: Música popular como campo de conocimiento

La discusión acerca de las propuestas teóricas, y los posibles abordajes de la música popular como objeto de estudio en Latinoamérica se encuentra en vigencia; como lo afirman diferentes autores no se trata de un asunto cerrado (Aharonian, 2000,2007; Gonzales, 2013; Belinche, 2011; Polemann, 2013; Romé, 2015). Bajo la premisa de que establecer el campo de la música popular implica “situar al artista y su obra en el sistema de relaciones constituido por los agentes sociales directamente vinculados con la producción y comunicación de la obra”, (García Canclini, 1990:18), este escrito se hace eco de lo propuesto por quienes adscriben al planteo de que a partir del siglo XX la música popular no es necesariamente aquella producida por sectores populares (Fischerman, 1998, 2004; Polemann, 2013). El término *música popular* se resignifica a partir de los avances tecnológicos del siglo XX, con el desarrollo de la industria discográfica, del entretenimiento y los medios masivos de comunicación.

Dada la apertura, en los últimos 50 años, de espacios formales que estudian la música popular con enfoques diversos, en el mismo campo pueden llegar a convivir saberes legitimados institucionalmente en las academias artísticas con aquellos que, tanto por su forma de aprendizaje como de difusión, responden a modos no formales (Green 2008).

El complejo entramado del campo profesional de la música se plantea en términos de mundialización y tecnificación. Según Bernard Stiegler: “La mundialización es antes que nada la instalación mundial del sistema técnico de producción tanto de símbolos como de bienes materiales. Desde Occidente y hasta el Extremo Oriente se está produciendo una enorme mutación, donde los poderes de producción simbólica, que antes eran religiosos, artísticos, políticos e intelectuales, están ahora siendo sometidos e integrados al aparato y a los criterios industriales y comerciales” (Stiegler, 2002:34).

La industrialización de los procesos de producción simbólica supone que amplios sectores de la población mundial se apropien de productos artísticos y construyan sus identidades individuales y colectivas en torno a las experiencias vinculadas con el acceso a ellos (Green, 2008). A partir de los postulados de Bourdieu (1990), se identifican tres grandes subcampos de naturaleza disímil que dan forma al entramado del campo de la música popular: las tradiciones de formación académica, las prácticas y saberes de carácter informal y los criterios industriales y comerciales en la producción, distribución y consumo de las obras.

Para situar este trabajo, se toma la lectura regional y contemporánea de Joaquín Blas Pérez, quien, desde la ciudad de La Plata, sostiene que, al margen de los circuitos industriales, “la forma que se potencia es la del músico independiente y autogestivo, productor y gestor de su propio hacer” (Pérez, 2016).

Por último, vale mencionar las políticas estatales tendientes a apoyar por medio de fondos, infraestructura y educación la producción y difusión de las músicas populares, con un fuerte componente de apoyo a las producciones regionales. Algunos ejemplos son los programas del Instituto Nacional de la Música, los concursos del Fondo Nacional de las Artes, el programa de Polos Audiovisuales, y la labor de las universidades nacionales, entre otros, que en

los últimos años han colaborado con que numerosos artistas logren generar material musical propio en calidad profesional.

La carrera de Música Popular (FBA-UNLP)

La carrera de Música Popular de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (FBA - UNLP) comenzó a dictarse en 2008, como producto de un proceso que involucra varios factores. Entre ellos se encuentra el trabajo realizado por docentes de la facultad en el campo de la música popular dentro de carreras con eje en la música académica centroeuropea, con referencias concretas en asignaturas como Música Popular, Introducción a la Ejecución Vocal e Instrumental y Guitarra Enfoque II, por mencionar algunas (Massa, 2006; Gascón, 2016). Otro factor decisivo es el advertido desencuentro entre el objeto de estudio de las carreras existentes hasta el momento y aquello que constituía las prácticas, intereses y conocimientos previos de los ingresantes (Belinche, Larregle, 2006).

Estos primeros años de trayectoria de la carrera -el período 2008-2019- han planteado un desafío novedoso a alumnos y docentes, el de delinear el propio campo específico de desarrollo profesional. Se ha intentado establecer y delimitar, de manera provisoria e históricamente situada, el campo de conocimiento, a partir del aporte de disciplinas variadas, como la sociología, pedagogía, historia, filosofía, semiótica, estética, musicología y las subdisciplinas del conocimiento musical tradicional, entre otras.

Esta carrera se nutre también de las experiencias situadas de sus docentes, que en muchos casos pasaron por una formación de tipo tradicional, mientras que sus prácticas profesionales se relacionan con la música popular. Su trabajo en las cátedras tiende a la sistematización de saberes del campo popular, que provienen de prácticas informales de gran peso simbólico en las identidades locales y regionales.

La grabación en la carrera de Música Popular

A lo largo de la carrera de grado se transita por diversas formas de acercamiento al hacer musical, donde la grabación como proceso aparece generalmente como un recurso al servicio del registro y comunicación entre alumnos y docentes. En el marco de las cursadas de, por ejemplo, las materias Lenguaje Musical I a IV y Recursos Compositivos, los alumnos deben presentar piezas musicales grabadas. Se trata mayormente de trabajos prácticos donde la intención es abordar ciertos contenidos. El modo de grabación, la calidad sonora, no suelen tener peso en la evaluación; se espera un material medianamente audible, por tanto la grabación es más bien documental.

En la materia Tecnología se aborda la grabación y el tratamiento del sonido en un software multipista. Se adquieren herramientas para comprender y realizar los procesos más utilizados en las etapas de edición y mezcla de audio. Estos contenidos acompañan a los alumnos en el transcurso de su formación, se convierten en insumos útiles para la grabación de trabajos y obras musicales, y en muchos casos, constituyen el primer acercamiento de los alumnos al uso de las tecnologías hogareñas de grabación y mezcla.

Por otra parte, se destaca el contacto de los alumnos con la música grabada a modo de referencias genéricas, estilísticas, técnicas, del lenguaje, etc. A lo largo de la carrera, la escucha y análisis de la música grabada es un recurso muy utilizado por los docentes.

Por último, es necesario referirse al tratamiento que la materia Historia de la Música II hace del fenómeno de grabación musical. Las experiencias de principios de Siglo XX, en las que la grabación tiene un carácter de registro de la interpretación musical en vivo sin trabajo de edición posterior (Day, 2002), inspiraron la modalidad de producción de la obra que forma parte de este trabajo final. Se intentó llevar a cabo un registro lo más fiel posible de la interpretación en vivo de la obra, sin sobregrabar otros instrumentos o voces, interrumpiendo lo menos posible la continuidad de las ejecuciones durante las sesiones de grabación.

La canción como “metagénero”

Este trabajo final presenta una oportunidad para realizar una síntesis de algunos de los elementos que han resultado significativos durante la formación de grado. Como se ha dicho, las asignaturas de la carrera proponen distintos modos de aprender y de hacer música popular. Se indaga en particularidades vinculadas a los géneros, estilos, técnicas instrumentales, tipos de ensambles característicos, música escrita en partituras tradicionales o analógicas, procedimientos como la composición -individual y colectiva-, el arreglo, la interpretación, la improvisación, por mencionar sólo algunos ejes temáticos significativos. Entre enfoques pedagógicos y estéticos en ocasiones contrastantes, quizás la canción sea un *lugar* de confluencia y recurrencia, un punto en común entre experiencias musicales diversas. En repetidas ocasiones, los contenidos se abordan a través de la escucha y análisis de canciones; muchas veces son canciones los frutos de trabajos prácticos de alumnos de la carrera, que devienen en obras originales, pasando a formar parte de su repertorio propio (Artola, 2017). La canción, entendida como un “metagénero que protagoniza la escena musical de nuestro continente” (Romé, 2015), es la forma que se intenta abordar de modo introductorio con la obra *Aliento* que aquí se presenta. El álbum cuenta con ocho canciones y una obra breve a modo de introducción.

A la hora de intentar situar el álbum *Aliento* en el contexto de la música popular latinoamericana, se pueden establecer algunas referencias en la labor de autores e intérpretes como: Víctor Jara, Silvio Rodríguez, Caetano Veloso, León Gieco, Jorge Drexler, Fernando Cabrera, Natalia Lafourcade, entre otros. Encontramos algunas generalidades en buena parte de la producción de estos artistas: composiciones propias que no necesariamente se ciñen estrictamente a las formas musicales de los folklores regionales; una instrumentación muy austera -en particular en algunos registros en vivo-, que privilegia la voz solista y la guitarra como auto-acompañamiento, con distintos niveles de complejidad en el desarrollo de los arreglos.

No es la intención de este trabajo establecer una mirada totalizadora sobre el fenómeno de la canción en Latinoamérica, ni “emparentar” esta obra con la de los músicos arriba mencionados. Sino más bien realizar el trazado de

unas posibles coordenadas para el emplazamiento simbólico e histórico de este trabajo. Se entiende que en un abanico tan vasto de autores como los que nombrados, con obras realizadas en contextos dispares, la forma canción constituye un factor común.

El rap: orígenes, expansión y su desarrollo en Argentina

En el álbum *Aliento*, los temas *Intro*, *Temblor sin calma*, *Mejor*, *Claridad*, *Aliento* y *El juego* tienen rasgos que permiten asociarlos con el género conocido como rap. Las partes formales donde predomina el rap contrastan mayormente con otras partes donde la estética se vincula más con el desarrollo melódico tradicional.

Según Loren Kajikawa (2013), es posible enmarcar los orígenes del hip hop en la escena musical de Nueva York en la década de 1970. Se trataba de una práctica en vivo e improvisada, en el contexto de fiestas donde la función fundamental de la música era propiciar el baile de los concurrentes. Los protagonistas de estas experiencias musicales eran el Disc Jockey o DJ y los Master of Ceremony, o MC. MCs y DJs interactuaban sobre el escenario: los primeros rimando rítmicamente sobre una base musical, los segundos generando dicha base a partir del tratamiento *in situ* de determinados fragmentos de grabaciones de música funk y disco. Kajikawa sostiene que el rap se convierte en un bien de cambio cuando se produce, en 1979, la primer canción de rap grabada en estudio, con la intención de ser comercializada: *Rapper's Delight*, por el grupo The Suggar Hill Gang. Formalmente, la canción presenta una estructura más esquematizada y simple que las prácticas en vivo de las que hablamos anteriormente, que no eran pensadas como canciones, sino como sets de DJ con la participación de múltiples MC. A partir de *Rapper's Delight* la producción y venta de grabaciones de rap se multiplicó. De esta manera el género cobra autonomía, al separarse de la función de música en vivo para fiestas, hasta convertirse en uno de los mayores consumos musicales a nivel mundial.

Poco se ha escrito hasta el momento sobre la música rap en Argentina, en parte por tratarse de un fenómeno bastante reciente: las primeras producciones editadas en el país datan de principios de la década de 1990. Al momento de la escritura de este trabajo, no se hallaron referencias en internet ni en repositorios de producción académica respecto del rap en Argentina. Numerosos artículos periodísticos y blogs de aficionados intentan establecer ciertas cronologías del género en el país, o dan cuenta de artistas y obras relevantes, pero el tono general de la mayoría de estos artículos, incluso de parte de periodistas especializados, plantea al rap como una novedad. Entre los artistas que destacan de la época iniciática del rap en Argentina, alrededor de 1990, se encuentra el solista Jazzy Mel, cuyo álbum debut tuvo cierta repercusión entre 1991 y 1992, y el dúo Illya Kuryiaki and the Valderramas. Estos últimos tuvieron una producción más abundante: en dos etapas, con un impasse de cerca de una década en el que sus integrantes se dedicaron a producir por separado, editaron diez álbumes. La escena de rap argentino tuvo a partir de 1990 un fuerte desarrollo al margen de la industria discográfica: numerosos artistas produjeron de manera independiente obras que en algunos casos tuvieron difusión y crítica en la prensa especializada.

Actualmente, la profusión de artistas dedicados al rap es evidente, se trata de un género predominante en la industria de la música y el entretenimiento, de amplia difusión los medios masivos de comunicación, tanto especializados como de cultura general. Algunos de los artistas de rap grabado más difundidos en Argentina son XXL Irione, Orion XL, Código, Duki, Wos, Paulo Londra entre otros. No sólo abundan artistas que producen música grabada, sino un sin fin de jóvenes que se han plegado a esta forma de hacer música en un modo popular y colectivo, en la modalidad de improvisación por turnos *-freestyle*, que, traducido, significa *estilo libre*-, en ámbitos privados y públicos, en eventos formales e informales. Resulta interesante pensar que, en Argentina, el primer contacto del público con este género se dio masivamente por medio de grabaciones y no a partir de música en vivo, a la inversa de lo sucedido en Estados Unidos, donde se originó. Con la difusión de la música grabada se comenzó a replicar de un modo más o menos situado el resto de las prácticas artísticas y culturales vinculadas con el rap, como el baile, el graffiti, y las citadas prácticas improvisatorias colectivas. Tanto las

producciones musicales de estudio como numerosos registros de eventos de freestyle pueden encontrarse en diversas plataformas de internet. Se destacan los eventos de competencia de estilo libre “El quinto escalón”, encuentro periódico que comenzó de modo autogestivo en Parque Rivadavia de la Ciudad de Buenos Aires y terminó convirtiéndose en un emblema del rap en Argentina, con un despliegue escénico y audiovisual notorio. Por otro lado, la franquicia de bebidas energizantes Red Bull organiza en diversos países de habla hispana un campeonato llamado “Batalla de Gallos”, de amplia difusión. Ambas propuestas trascienden tiempo y espacio gracias a las redes sociales, modo de consumo mayoritario por parte de sus destinatarios, jóvenes de entre 12 y 25 años.

Rasgos generales de la música rap

Hasta el momento de la escritura de este trabajo, no se halló material específico que planteara herramientas de análisis para este género desde una perspectiva del lenguaje musical. Se realizó una selección de ejemplos musicales entre los años 1979 y 2017 a partir de los que se desarrolla la siguiente caracterización.

Desde una lectura perceptual, puede decirse que en el rap predomina la textura figura-fondo, siendo la figura una voz humana, de alta densidad cronométrica, donde la letra tiene un rol fundamental.

Como en otros géneros de la música popular, entre los músicos y aficionados al rap existe un vocabulario específico que refiere a elementos constitutivos de esa música determinada. A las configuraciones de fondo, sean generadas con medios electrónicos, samples o instrumentos tradicionales, se las suele llamar, indistintamente “track”, “pista”, “base”, “instrumental” o sencillamente “beat”. En cuanto a la instrumentación, las pistas suelen contar con percusión, bajo, teclados, guitarras, así como vientos, cuerdas y samples de diversas fuentes sonoras. Todos estos instrumentos pueden ser analógicos o MIDI.

Estas configuraciones de acompañamiento, si bien la actualidad del género plantea una diversidad que resulta inabarcable en el presente trabajo, suelen plantear ciertas generalidades: mayormente se trata de música en 4/4, de gran actividad en el nivel de las semicorcheas, con acentuaciones claras en los tiempos 1 y 3 del compás. En cuanto a la armonía, podemos hablar de un gran estatismo armónico en gran cantidad de ejemplos, es decir, armonías cíclicas, generalmente más vinculadas con sonoridades modales, en secuencias que no suelen superar los cuatro compases de duración.

Debe recordarse aquí que desde su origen el rap es una práctica que podría definirse como performance vocal improvisada sobre la reproducción en loop de fragmentos de música preexistente. En muchos casos los *samples* o muestras de donde se toma material para la elaboración de las bases provienen de temas de Funk, Jazz o Rhythm and Blues norteamericano. De todos modos, existen numerosos ejemplos de rap, que este trabajo por su extensión y finalidad no puede abordar, donde el material musical del acompañamiento presenta rasgos que nos permiten emparentarlo con géneros folklóricos de diversas regiones del mundo, música académica europea, música electrónica, rock, u otros.

Al texto rapeado se lo llama “versos” o también “barras”, del inglés “bars”: esta acepción proviene de uno de los modos de nombrar a los compases del lenguaje musical en dicho idioma, en alusión a la barra de compás de la escritura tradicional. Existe una cercanía casi indivisible entre compás y verso al pensar la estructura básica del rap. Puede decirse entonces que los versos escritos suelen durar un compás, donde la articulación silábica plantea variaciones ligadas con la subdivisión en semicorcheas, con gran complejidad tanto en la agógica como en el agrupamiento, así como variantes que se alejan de lo binario hacia agrupaciones por adición, tresillos, seisillos, etc.

En su ordenamiento más básico, la letra debería rimar en cada cierre de compás, alrededor del cuarto tiempo, es decir, al final de cada verso escrito o improvisado. Esta estructura de rima básica puede ser el punto de partida para otro tipo de estructuras más complejas.

La obra: permanencia y cambio como principios para la composición

Se consideran aquí algunas particularidades del álbum *Aliento*, con la intención de trazar una relación entre lo que permanece y lo que cambia, de canción en canción y hacia el interior de cada una.

En el proceso global de composición se planteó como premisa establecer una coherencia que amparara y propiciara la diversidad estética. Si pudieran nombrarse los elementos que nos permiten advertir esa coherencia buscada, quizás deberíamos hablar, en primera instancia, de un formato instrumental estable de guitarra y voz. En relación al modo de generar textura, la configuración de la voz con letra subordina a la de la guitarra de manera casi ininterrumpida, con salvedad de algunos interludios instrumentales breves.

Otro recurso explorado, si bien no en todos los temas, es el de las secuencias armónicas breves y cíclicas. Estas progresiones se articulan, generalmente, en compases de cuatro cuartos.

Ya trazadas algunas coordenadas de las regularidades o permanencias presentes en la obra, se puede mencionar el trabajo alrededor de la búsqueda de contrastes. En el nivel macro, donde se entiende el álbum como obra integral, esto se hizo por medio de alternar canciones donde predomina el rap con otras de una propuesta más tradicional. Tomando como unidad de análisis a las canciones en particular, el contraste se intenta entre partes formales: si una estrofa se presenta desde el rap, probablemente el estribillo tenga una melodía con un trabajo motivico más desarrollado, anclado en una escala particular, priorizando la relación de melodía/armonía. Si fuera una canción más tradicional, las escalas modales, los cambios en el registro, y el diseño de motivos contrastantes, así como el desarrollo de melodías más breves para estribillos, pueden ser algunas de las estrategias utilizadas para dar dinamismo al desarrollo formal de las obras.

En cuanto a las letras, la reflexión y la contemplación, junto a la profusión de imágenes, predominan en la lírica del álbum. Se destaca por momentos el uso de la primera persona del singular, en particular en los temas que incluyen elementos del rap, género de tradición autorreferencial. La identidad poética de las letras, si la hubiera, radica tal vez en el esfuerzo de no

abundar en literalidad ni generar metáforas que de tan complejas dificulten la construcción de un sentido global por parte de quien escucha. Se trata de una apuesta por una poesía coloquial, no solo en la letra si no también en la voz. Las inflexiones, por momentos, se acercan a la articulación del habla, o del grito, para volver luego al canto o al rap.

Mención aparte merece la dimensión del idioma en las letras. En general predomina el castellano, con la salvedad de “I know” y un fragmento de “El juego”, en inglés. La inclusión de ese idioma es quizás un reflejo del recorrido académico, donde en varias materias se estudian músicas como el rock, blues, jazz y funk, de tradición anglosajona.

Memoria descriptiva y aprendizajes específicos del proceso de producción

En esta memoria, además de dar cuenta de los pasos metodológicos para la realización del álbum, se mencionan algunos aspectos conceptuales que estuvieron presentes en los aprendizajes que fueron necesarios para la concreción de la obra. Algunos de estos aprendizajes se dieron en un contexto informal, mientras que otros parten de ciertas sistematizaciones previas. En particular esto se pudo ver respecto del canto, dado que la docente a cargo del proceso de enseñanza tuvo una formación vinculada con diversas *escuelas* o modelos de enseñanza.

Composición, arreglo e interpretación

En cuanto al proceso creativo, se pueden establecer tres momentos diferenciados: la composición, el arreglo y la interpretación. Polemann (2013) propone que la versión de una obra de música popular puede ser entendida como el “resultado del tránsito del *tema* a través del *arreglo* y la *interpretación*”. En el caso de la obra que constituye este trabajo final, ese tránsito hacia la versión avanzó y retrocedió de modos dispares sobre las instancias planteadas hasta dar con cierto equilibrio formal. Cuestiones compositivas -aspectos

melódicos, armónicos, vinculados a la letra o la estructura formal, por ejemplo-, muchas veces fueron revisitadas, ajustadas y corregidas, luego de cerrar el arreglo, durante los ensayos, o incluso en el momento mismo de la grabación. De igual modo, asuntos de arreglo fueron resueltos improvisando en vivo: por ejemplo, modos de acompañamiento que no habían tenido una definición satisfactoria en los ensayos preparatorios a las sesiones de grabación. De esta manera, el proceso de diferenciación de las instancias sigue siendo útil para la reflexión, si bien el orden de estas instancias puede variar de acuerdo a los casos particulares. Más allá de un orden cronológico, se destaca la utilidad de los conceptos en tanto enuncian diferentes modos de trabajo sobre la canción.

Ensayos y conciertos

Además de ensayos privados, se optó por la posibilidad de “ensayar” públicamente mediante una serie de conciertos en espacios culturales de las ciudades de La Plata y Buenos Aires, con la intención de afianzar la interpretación y corregir la obra. La noción de concierto como ensayo con público es un aporte del bajista y docente Omar Gomez. Para el músico, tocar en un escenario frente a un grupo de gente no es sólo un espectáculo, si no también una oportunidad de practicar, de seguir aprendiendo un repertorio, de desarrollar técnicas y estrategias para la ejecución, de enriquecer la interpretación.

Trabajo con el productor

Para este trabajo se contó con el aporte del músico y docente Tincho Acosta, quien se desempeñó como productor invitado. Su rol tuvo que ver con cuestiones específicas que el tesista aún no había transitado en su carrera. Las que más se destacan son: la sugerencia de fortalecer la formación en canto, una guía general para organizar las sesiones de grabación y la evaluación de los resultados finales, a partir de la escucha del material grabado.

El canto: La técnica y la interpretación a partir del cuerpo

En dos períodos de 3 meses cada uno, el trabajo se centró en elaborar una propia manera de abordar el canto, en clases con la profesora Jeaninne Martin. Si bien el paso por las materias que abordan el canto en la carrera propició una serie de experiencias que contribuyeron al desarrollo no sólo de una técnica, sino de una poética personal, la dedicación de un tiempo particular al canto permitió llegar a un nivel de conciencia más amplio de la voz como instrumento y de sus posibilidades. El trabajo se realizó mayormente con el repertorio, así como con una serie de ejercicios propuestos por la docente.

Un punto interesante en este proceso fue el énfasis que se hizo en las clases acerca del desarrollo de una poética personal desde el canto, más allá de la técnica vocal. En este sentido, fue fundamental la toma de conciencia sobre los procesos involucrados en la construcción del material sonoro a partir de la voz y el concepto de “propiocepción”: un registro personal de lo que sucede en el cuerpo al cantar. Se pueden mencionar aprendizajes significativos en relación con el aparato fonador, el sistema respiratorio, los modos de proyección de la voz, la ponderación de la diversidad de enfoques y posibilidades técnicas del sujeto al servicio del hecho artístico.

Grabaciones previas

Antes de las sesiones de grabación cuyos frutos integran el presente trabajo, se realizaron dos experiencias que sirven de antecedentes: en el año 2016 se grabó, en el estudio del Laboratorio de Sonido de la FBA, un repertorio de 3 temas, que sirvió de “demo” para el álbum. Cabe destacar que una de las canciones grabadas en esa ocasión (*Mejor*, tema nº 4 del álbum *Aliento*) fue presentada en el concurso “Fuera de Foco 2”, de la Fundación Crear, en la Ciudad de La Plata, resultando ganadora del primer premio en la categoría canción en el año 2016.

En 2017, en el estudio del co-director y ya en el marco del trabajo de Tesis, se realizó la grabación de dos temas, que finalmente no resultaron seleccionados para integrar el repertorio que aquí presentamos.

La grabación, mezcla y máster del álbum

Luego de reuniones con director, co-director, productor invitado y técnico del estudio, se procedió a grabar los temas seleccionados. La modalidad de grabación elegida fue la de tocar en vivo, sin sobregrabaciones. A fin de estructurar el proceso de grabación, el Acosta -productor invitado- sugirió una modalidad de sesiones donde se ocupara aproximadamente una hora de tiempo en el estudio para cada canción.

La grabación estuvo a cargo de Juan Gasco, y fue realizada en GCO estudios, de la ciudad de La Plata, en la primera mitad de 2018. El proceso de mezcla y masterización, también en GCO, fue llevado a cabo por Juan Gasco y se realizaron algunas correcciones finales por parte de Juan Albariño y Juan Gasco, concluyendo este proceso en diciembre de 2018.

Publicación del álbum

Como última etapa de trabajo, en 2019 se procedió a generar el material visual necesario para la publicación del álbum en plataformas digitales. Se trabajó con un diseñador multimedia, Joel Krasbuch, quien, a partir de una producción fotográfica previa a cargo de Luca Ceraso, generó la propuesta estética y el material visual que puede apreciarse en el canal de YouTube "Lázaro Artola". Para la producción general de esta etapa se contó con la asesoría de Juan Ignacio Trincherro, licenciado en Comunicación, a través de su emprendimiento SCOI (Servicios de Comunicación Integral).

Conclusiones

A lo largo de la producción del álbum, pensar la canción como un “metagénero” permitió trabajar dentro de una estructura conceptual flexible. Esto implica que en un mismo repertorio confluyen estéticas, técnicas y estilos dispares, lo que quizás, por otra parte, sea un reflejo de los múltiples abordajes del hacer musical que propone la carrera de Música Popular. Acaso se trate de pensar la heterogeneidad como un rasgo identitario. Sobre una paleta muy acotada como lo es la combinación de voz y guitarra, con grabaciones en una sola toma, todo lo demás es factible de experimentación: el lenguaje musical, la propuesta lírica, el idioma, la indagación sobre los géneros, las posibilidades interpretativas.

Fue posible, gracias a la elección, desde la concepción misma de la obra, de la instrumentación de guitarra y voz, generar contrastes interpretativos en vivo, dinámicos y de tempo. En el rap tradicional, por ejemplo, el intérprete se relaciona con una configuración de acompañamiento generalmente pre-grabada, por lo que casi no tiene posibilidad de modificar en vivo el tempo o la intensidad de la misma.

Es de destacar la riqueza del aprendizaje inherente a la experiencia de trabajar de modo alternado entre las dimensiones del álbum como obra integral y las canciones por separado, como unidades de sentido autónomas pero interrelacionadas.

El abordaje del conjunto de obras resultó además dinamizado por instancias de trabajo diferenciadas: el ensayo y composición en soledad; la práctica de ensayo en vivo y con público; los intercambios con el productor; la grabación en el estudio, los posteriores trabajos de mezcla y masterización, donde las tareas se dividieron entre el autor y los técnicos del estudio.

También se considera significativa la experiencia del trabajo en el estudio de grabación, el desafío de una interpretación que queda registrada de modo definitivo, en la que se condensa el proceso de trabajo previo.

La propuesta de trabajo a partir de la grabación de un repertorio propio planteó la posibilidad de afianzar y reinterpretar conocimientos construidos tanto dentro como fuera del ámbito formal, al tiempo que planteó nuevos

desafíos de aprendizaje, algunos de los cuales se registran en la memoria que constituye el último apartado de este escrito.

Este trabajo pretende ser un aporte para el campo de conocimiento de la Música Popular. En particular, por la integración de contenidos relevantes y troncales de la carrera cursada -composición, arreglo, interpretación, análisis, la grabación como modo de registro propio de la música popular actual-, en la producción de una obra original.

Referencias Bibliográficas

- AHARONIAN, C. (2000) *Músicas Populares y Educación en América Latina*. Actas III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. Bogotá,
- _____ (2007) *La enseñanza institucional terciaria y las músicas populares*. UNVM, Córdoba.
- ARTOLA, L. (2017) Análisis de casos y reflexiones en torno a la Composición en la formación en Música Popular. FBA, UNLP, La Plata.
- BELINCHE, D. *Arte, poética y educación*. (2011) La Plata, Buenos Aires. Secretaría de Publicaciones y Posgrado, Facultad de Bellas Artes- UNLP.
- BELINCHE, D. - LARREGLE, M. E. (2006) *Apuntes sobre Apreciación Musical*. La Plata, Buenos Aires. Edulp.
- BOURDIEU, P (1990). *Sociología y cultura*. Editorial Grijalbo. México.
- DAY, T. (2002) *Un siglo de música grabada*. pp. 13-33.,
- FISCHERMAN, D. (1998) *La música del siglo xx*. Buenos Aires: Paidós.
- _____ . (2004) *Efecto Beethoven*. Buenos Aires: Paidós.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1990) Prólogo a *Sociología y Cultura* de Pierre Bourdieu. Editorial Grijalbo. México,
- _____ (1995) *Ideología, cultura y poder*, Buenos Aires, UBA.
- GASCÓN, J. P. (2016) *Entrevista a Mario Arresegor*. Revista Clang! N.º 4, pp. 11-17. FBA - UNLP, La Plata.
- GONZÁLEZ, J. P. (2013) *Pensar la música desde América Latina*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- GREEN, L. (2008) *Music, Informal Learning and the School - A New Classroom Pedagogy*. Ashgate Popular and Folk Music.
- MASSA, L. (2006) *Música de todas las calañas*, Entrevista con Gustavo Samela. Revista Clang! N° 1. FBA UNLP, La Plata.
- PÉREZ, J. B. (2016) *El músico productor. Entre el hacer formal y el mercado*. -Metal (N.º 2), julio 2016, pp. 41-50.
- POLEMANN, A. (2014) *La versión en la Música Popular*. Revista Arte e Investigación N° 9. FBA. UNLP.
- ROMÉ, S. (2015) *La canción, sus tiempos y dimensiones*. UNVM, Córdoba,
- STIEGLER, B. (2002) Entrevista en la revista ArtPress N° 276, Paris.

Referencias Electrónicas

- BELAUZARAN, J. (2018) Entrevista a Jazzy Mel: *El verano del rap: fue amor, oh sí, fue amor*. Diario Tiempo Argentino. Consultado el 10 de Octubre de 2018 en <<https://www.tiempoar.com.ar/nota/el-verano-del-rap-fue-amor-oh-si-fue-amor>>
- McCOY, A. *Rap Music*. Oxford Research Encyclopedia of American History. Consultado el 11 de Octubre de 2018 en <<http://americanhistory.oxfordre.com/view/10.1093/acrefore/9780199329175.001.0001/acrefore-9780199329175-e-287#acrefore-9780199329175-e-287-div1-2>>
- KAJIKAWA, L. (2013) *Before Rap: DJs, MCs, and Pre-1979 Hip Hop Performances*. (Ponencia) American Musicological Society/ Rock and Roll Hall of Fame. Consultado el 12 de Octubre de 2018 en <<https://www.youtube.com/watch?v=fIEf3utJRPs&index=4&list=PLuYH1Vrzl1TOPkoOwkXEcw07v4t1GBUdY>>
- KAJIKAWA, L. (2014) *Rapper's Delight*. American Musicological Society. Consultado el 12 de Octubre de 2018 en <<http://musicologynow.ams-net.org/2014/01/rappers-delight.html>>
- DOMINGUEZ, W. *El rap, un fenómeno masivo que se mantiene oculto*. Diario Clarín, 11 de Noviembre de 2017. consultado el 15 de octubre de 2018 en https://www.clarin.com/espectaculos/musica/rap-fenomeno-masivo-mantiene-oculto_0_ByzljJY0W.html
- Reseña sobre la revista especializada Hip Hop Nation: https://es.wikipedia.org/wiki/Hip_Hop_Nation

Referencias discográficas

- Atahualpa Yupanqui - Camino del Indio (1957)
- Víctor Jara - Víctor Jara (1966)
- Silvio Rodríguez - Rodríguez (1994)
- Jorge Drexler - Cara B (2008)
- Tincho Acosta - Tincho Acosta (2014)

The Suggar Hill Gang - Rapper's Delight (1979)
Jazzy Mel - Jazzy Mel (1991)
Illya Kuryiaki and the Valderramas - Chaco (1995)
Kendrick Lamar - Damn (2017)
Nach - Urbanología (2016)
Emanero - XXXI (2018)
Rubinsky RBK - Trapstyle (2018)

Referencias musicales utilizadas para el análisis de rap

1979 - Sugar Hill Gang - Rappers Delight:

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

1982 - Grandmaster Flash & The Furious Five - The message

<https://www.youtube.com/watch?v=qYMkEMCHtJ4>

1992 - Arrested Development - Tennessee

<https://www.youtube.com/watch?v=6VCdJyOAQYM>

1995 - Illya Kuryaki & The Valderramas - Abarajáme -

<https://www.youtube.com/watch?v=ymCt8dSPH3k>

1996 - 2pac - Only God Can Judge me

<https://www.youtube.com/watch?v=MY1KXf0hIkQ>

1997 - Molotov Gimme tha power

<https://www.youtube.com/watch?v=hfmY9Wlxx0o>

2010 - Daddy Yankee - El mejor de todos los tiempos

https://www.youtube.com/watch?v=2d9GCwZ_WHO

2014 - Daddy Yankee - Ora por mí

<https://www.youtube.com/watch?v=WH9uQGDDnaY>

2017 - Kendrick Lamar - DNA

<https://www.youtube.com/watch?v=NLZRYQMLDW4>

2017 - Kendrick Lamar - Elements

<https://www.youtube.com/watch?v=glaG64Ao7sM>