



Facultad de Artes

Universidad Nacional de La Plata

Año 2020

Licenciatura en Música, orientación Música Popular

Título: Cueva de cristal (Álbum). Reflexiones en torno a los propios procesos de producción musical.

Alumno: Nicolas Muchiut

Director: Julio Schinca

INDICE

3. Introducción

Música Popular (FA – UNLP)

8. Desarrollo

La Melodía (“Refugio”)

10. *El Ritmo (“7 gotas”)*

13. *La Textura (“Melancolía entre la brisa”)*

16. *La Armonía (“La recompensa” / “Escrito sobre algún destino”)*

20. Reflexiones finales

22. Referencias

MUSICA POPULAR (FA – 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 de largas luchas institucionales. Un factor decisivo es el eslabón perdido entre el objeto de estudio de las carreras existentes hasta el momento y aquello que constituía las practicas, intereses y conocimientos previos de los ingresantes.

En el periodo que va desde la creación de la carrera hasta la actualidad se ha delineado y establecido un campo de investigación que se nutre de diversas disciplinas como lo sociología, historia, filosofía, estética, musicología, etc.

La carrera es un ejemplo. Su campo de conocimiento está constituido por obras que no nacieron con una sistematización académica. En este sentido, el plan de estudio propone transformar y resignificar lo ya dado, por ende, crear algo nuevo. Por eso, a medida que se transitan las materias, resultan altamente estimulantes para la composición y producción de la propia música.

Espero que este trabajo contribuya a fortalecer la construcción de un marco teórico que ponga en valor a la Música Popular como un campo de conocimiento factible de ser analizado y sistematizado. Que sea este, como decíamos, un punto de partida para discutir e ir generando posibles interpretaciones.

INTRODUCCION

¿Qué significa compás de amalgama o aditivo? ¿Qué modo otorga el “color” a esta sección?
¿Qué diferencia a esta estrofa de la anterior? ¿Por qué esta sección sería el estribillo?

Estas podrían ser algunas preguntas que surjan luego de la lectura de este escrito y probablemente muchas más. Es el interés de este trabajo propiciar la curiosidad de conocimiento para quienes no hayan tenido acercamiento profundo con los materiales musicales y brindar herramientas para quienes ya estén transitando el camino.

Indagar en los caminos potenciales de cada canción e intentar comprender sus vínculos con el contexto. Hacer principal hincapié en los recursos compositivos que dotan de identidad a estos caminos.

Dado que el campo de la música popular es un terreno que está en permanente replanteo y construcción me parece sumamente interesante focalizar este escrito en el análisis de mi quehacer musical, mi praxis artística. Para ello utilizare un conjunto de canciones pertenecientes a un disco en concreto compuesto, producido, grabado y editado entre abril y septiembre de 2020. Considero importante mencionar, -y como es de público conocimiento- que este periodo estuvo condicionado por un virus que azoto al planeta y obligo a las poblaciones mundiales a retrotraerse a sus casas y allí resguardarse a sí mismo y al prójimo en la modalidad de cuarentena. Todas las canciones de este álbum fueron concebidas en este contexto, atravesadas por la experimentación de materiales e ideas, en la soledad que dispuso el Aislamiento Social Preventivo Obligatorio.

Por otra parte, en cuanto al dilema de los “géneros musicales” intente en este trabajo analítico utilizar el concepto solamente como punto de partida para luego en la posproducción tratar de trascender los límites que nos proponen los mencionados “géneros”. Bien podrían ubicarse algunas de estas obras en las bateas del tan diverso rock nacional, que de todos modos también responde a ciertos cánones estilísticos, pero veremos cuando nos adentremos en profundidad que existen elementos compositivos que provocan hibridaciones texturales y revocan la idea de encasillamiento para estas músicas en particular, siempre refiriéndome al género.

De hecho, la fusión y la mezcla forman parte de procesos creativos de músicas en el pasado y en la actualidad. La elección del término para definir la propia música en el caso de los músicos y lo que se estudia en el caso de los musicólogos ha marcado diferencias y continuos lugares de reflexión. A propósito de esto la etnomusicóloga Margaret Joy Kartomi (2005) define:

Hasta hace relativamente poco, la mayoría de las referencias al contacto musical entre culturas versaba sobre los imperios coloniales europeos en Asia y África y el sistema colonial interno de las Américas, y en este contexto los prejuicios etnocéntricos eran abundantes. A menudo se distinguía entre géneros “puros tradicionales”, por un lado, y géneros híbridos, fruto de fertilización cruzada, pastiche, trasplantados, exóticos, fusionados, mezclados, integrados, osmóticos, criollos, mestizos, mulatos, sincréticos, sintetizados, aculturados y doble-aculturados, por el otro. En ausencia de una terminología apropiada, los escritores tomaron prestadas estas expresiones de disciplinas, tales como la biología, la botánica, la química, las artes culinarias, la física, la antropología, la lingüística y la mitología, y las aplicaron por analogía a los efectos musicales que se les parecían de una manera u otra. (Kartomi.J, 2005; 358)

A la hora de analizar los procedimientos creativos utilizados en la música misma surge la necesidad de recurrir a los “géneros establecidos”, como manera de comprender cuanto, como y que de los mismos se utiliza. La identificación de los géneros en el transcurrir musical se produce por la descripción de parámetros musicales concretos, como el tipo de sistema, el tipo de acorde o melodías, el patrón rítmico, los instrumentos elegidos, la interpretación, la forma, los recursos compositivos, etc. Cuando se produce una “hibridación” la no mención a un género particular determina una condición de “nuevo resultado”. Pablo Alabarces (2005), escritor y sociólogo argentino, analiza estas prácticas dentro del rock:

Lo que caracteriza al rock es su hibridez constitutiva, fenómeno típico de las culturas modernas: es el cruce lo que constituye el género, no su pureza. Cabe aquí una salvedad: prefiero usar el término híbrido antes que fusión. Pero descartando todas las connotaciones peyorativas que suele acarrear la palabra híbrido, tradicionalmente asociada a impuro, contaminado, sin personalidad. Y evito fusión porque remite a formas musicales más o menos estandarizadas (la fusión folclórica, tanguera, por ejemplo) antes que a procesos más complejos donde los ingredientes son múltiples y no solamente dobles. La hibridación es una categoría que me resulta descriptiva. (Alabarces.P, 2005; 33)

Con respecto a esto podríamos mencionar, sin profundizar demasiado, algunos ejemplos de canciones que la industria agruparía dentro del “rock nacional” y que sin embargo sucede lo antes planteado con respecto al género. Vale aclarar que estas canciones y autores son además de referencias, claras influencias en mí decir musical por lo que les dedique constantes horas de estudio analítico y práctico.

El primer ejemplo que traigo a colación es la canción de Charly García “Dos cero uno (transas)” perteneciente al disco Clics modernos (1983), segundo disco de la carrera solista del compositor argentino. Aquí se ponen en juego varias cuestiones: por empezar nos introduce en el tema un “loop” propinado por una máquina de ritmos (elemento innovador de la época) que simula el toque del “chico” (instrumento percusivo) de la cuerda de candombe. E aquí el primer y casi único guiño claro al género oriundo del Uruguay por parte del compositor. Con esto intento decir que tal vez el punto de partida compositivo de García puede haber sido las células rítmicas del candombe para luego deshilar, disfrazar y utilizar los elementos que hacen a la estética propia del artista.

El segundo ejemplo se trata de la canción D.L.G del compositor rosarino Rodolfo “Fito” Páez. Canción incluida en su segundo disco solista: Giros (1985).

En una primera escucha es clara la referencia hacia el género norteño, una canción anclada en la “baguala”. La utilización de la pentatónica mayor en los caminos elegidos por la melodía y su rítmica que remite al patrón rítmico propio de la “caja” (instrumento autóctono norteño) hace clara a la referencia. Sin embargo, la armonización, luego el ritmo propinado por la batería, guitarras eléctricas y sintetizadores propios del rock producen una “hibridación” de géneros donde sería difícil definir por uno u otro. A propósito del término “hibridación” el escritor Néstor García Canclini (2003) dice:

Entiendo por hibridación a los procesos socioculturales en los que la estructura o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas. (Canclini.N, 2003; 3)

En este ejemplo Páez pone a convivir elementos provenientes de diferentes culturas: el mundo “arjo”, el folclore y como resultado ofrece una estética nueva.

Para el tercer ejemplo, elegí “Maribel se durmió” canción incluida en el tercer álbum de estudio de “Spinetta Jade”, banda liderada por Luis Alberto Spinetta. Podemos señalar a grandes rasgos algunas características ligadas de lleno al jazz, género que obsesionaba por esos tiempos al autor. Las búsquedas armónicas de mayor complejidad con uso de tensiones, incorporación de timbres y ritmos de percusión latinos, la estructura formal asimétrica, agregado de sonidos no convencionales, lo experimental, etc.

Para categorizar entonces se abre el abanico que la música popular despliega. Dicho de otro modo: al realizar un previo camino por las profundidades del aprendizaje facultativo pude generar un sistema amplio de comprensión musical, desde los aspectos rítmicos, melódicos y armónicos, pude elaborar dentro de mí una fórmula que me permite ubicarme en el interior de un género determinado y a partir de allí generar diálogos con recursos y procesos de otros géneros para que se retroalimenten, siempre en la búsqueda de generar una identidad musical que me represente.

Retomando la propuesta del disco en cuestión (publicado en todas las plataformas digitales) y su pertinente análisis, tratare de poner el foco en las sombras de las obras. Por sombras me refiero a lo que pueda estar oculto, elementos que son parte del espacio sonoro pero que están escondidos o no son alcanzados por los oídos. Ciertas veces al momento de escuchar una canción se nos escapan detalles encandilados por los primeros rayos de luz que se desprenden en los primeros acercamientos a esa música. Acercándonos aún más, a través de una escucha más consiente y comprometida, también pueden seguir escondidas esas particularidades que son cimientos fundamentales al total, pero imperceptibles en un principio. Me propongo entonces indagar en lo que pasa detrás de esos primeros reflejos musicales y reflexionando con el hacer poner en evidencia otras jerarquías y recursos.

Este análisis no pretende considerar a este núcleo de canciones como atemporales e inmodificables sino intentar comprender la importancia de la convivencia de melodías, ritmos, alturas, texturas, timbres, formas, y demás elementos que se dan en el transcurrir de una obra musical.

En mi paso por la Facultad de Artes, más precisamente en la Licenciatura en Música Popular, aprendí la importancia de utilizar la planificación de sonidos a partir del código escrito (más conocido como partitura) y las practicas que se desprenden, lo identificado como “lo popular” (musicalmente hablando). Lo popular ligado al lenguaje de la imitación, la variación, la versión, la improvisación, etc. Es por eso que en este trabajo mi objetivo es integrar ambas modalidades identificando y poniéndole rotulo a los recursos que habitualmente están dentro de las obras de diferentes músicas y músicos populares pero que rara vez nos detenemos a analizar y ponerles nombre.

Para los análisis voy a utilizar 4 ejes: la melodía, el ritmo, la armonía y la textura.

Para esto, intentaré explorar los gérmenes melódicos y sus derivaciones rítmicas, la organización vertical y de las alturas, los motivos, y los resultados que se desprenden de su relación directa con la armonía. La forma en que el “fraseo” construye la forma melódica. A propósito, los docentes Daniel Belinche y María Elena Larregle en “Apuntes sobre Apreciación Musical” (2006) dicen:

En la música tonal la melodía adquiere un valor que le concede, de hecho, autonomía respecto de la textura. Preferimos considerar su tratamiento de modo inclusivo, dado que la melodía es una configuración textural destacada y de mayor relevancia en la percepción. (Belinche, D.& Larregle, E, 2006; 65)

También, buscaré las relaciones rítmicas entre planos. La repetición, variación y novedades rítmicas entre instrumentos. La construcción de ritmos a partir de fuentes sonoras que no

necesariamente sean percusivas. La temporalidad que se genera a partir de compases irregulares.

La sucesión de movimientos, de cuerpos, de sonidos, va dejando huellas. Esa huella es subjetiva. La música, en un sentido estricto, solo es perceptible en la dialéctica entre memoria, sensación y anticipación. Estos eventos que se suceden, proceden, o, mejor dicho, proceden y preceden. Por consiguiente, se extienden en el magma del territorio de la subjetividad. Generan un espacio perceptual más cohesionado que el de su misma emergencia. Y cuando en el discurso se identifican diferentes planos superpuestos o imbricados, la percepción de lo espacial se ensancha en una dirección vertical u oblicua. Y si, conjuntamente, intervienen variables dinámicas se ficcionalizan nociones de profundidad o de cercanía y de alejamiento. (Belinche, D.& Ciafardo, M. 2015; 7)

Además, enfocaré los análisis armónicos en la utilización de los colores que se desprenden de los modos griegos (Lidio, Eólico, Mixolidio, etc) ya sea en una sección específica de la canción o en su totalidad. Las tonalidades relativas, los intercambios modales, acordes de paso, etc. En este sentido, el compositor Arnold Schoenberg (1911) asegura que, “entendemos a la armonía como los sonidos simultáneos (acordes) y sus posibilidades de encadenamiento, teniendo en cuenta sus valores arquitectónicos, melódicos y rítmicos y sus relaciones de equilibrio”.

Finalmente, abordaré la textura y sus diversas expresiones. Las configuraciones que se desprenden de la dicotomía figura/fondo. Lo que ocurre con la melodía cuando el fondo es de tal o cual forma. Al respecto Belinche & Larregle (2006) mencionan:

En la música, textura alude a una de las estructuras sintácticas reconocibles teniendo en cuenta las propiedades de las configuraciones y sus relaciones puestas en simultaneidad. De ahí que la articulación entre configuraciones se registra en tiempo presente en lo que de manera muy amplia llamamos “espacialidad musical”. (Belinche, D.& Larregle, E, 2006; 55)

Hablar de los parámetros musicales presentes en una canción nos puede llevar a cuestiones tanto del planteo rítmico y de acompañamiento, como su relación con algún género musical. Además la melodía puede ser pensada no solo en relación con el texto, sino proyectada en el timbre de una voz determinada, el caso de este trabajo en el propio, también podría ser uno ajeno si se plantea a la canción para que sea cantada por otra persona.

Considero a esta instancia analítica, un momento importante para comprender los procedimientos que se dan en el momento de la realización ya que muchas veces se dan de manera “intuitiva”. Con el razonamiento de los procedimientos se llenan de significado las improvisaciones, los “balbuceos”, los bocetos que luego se transforman en ideas que terminan en una canción. Esta práctica de organización y problematización formal me condujeron inconscientemente a comprender de una u otra manera, a construir mi propia voz artística.

DESARROLLO

LA MELODIA

Para comprender un motivo melódico es necesario comprender el código o matriz que hace a su organización tonal (escala) y temporal (compas). Para ello es necesario tener en cuenta que los parámetros de tiempo y espacio son sumamente importantes a la hora de construir un discurso melódico. Estos dos ejes serán los que van a dotar de identidad/estilo a la melodía propiamente dicha.

El desplazamiento de esta línea, expresada a través de una voz cantada o instrumento, se ajusta a una estructura armónica y a su vez también tiene la facultad de desviarse. Por lo que es común encontrar a la armonía ajustándose al discurrir melódico. Si nos adentramos en las profundidades de las melodías veremos que los cimientos serán frases, semifrases, motivos, fraseos y demás elementos que hacen a la totalidad. Podremos llamar a estos elementos entonces “unidades mínimas de sentido”.

Luego de esta breve introducción vamos al análisis en cuestión de la canción: “Refugio”.

La estructura macro/formal consta de una parte A (estrofas), B (estribillo), y un interludio o parte C. A lo largo del tema se repetirán las A y B con una breve modificación de esta última hacia el final de la canción donde se produce una modulación armónica que no ahondaremos en detalles aquí.

En la parte A (estrofas) el fraseo a cargo de la voz cantada tiene un fluir dinámico que guía a la armonía y le da a la melodía un carácter “expresivo”. El tiempo y la métrica son bastante inestable en los compases por lo que el principal objetivo de esta sección es generar espacialidad. Pensándolo en un contexto de escenario, bien podría considerarse a las estrofas libre de ataduras temporales es decir una interpretación completamente independiente donde los lugares de llegada o reposo melódicos sean la guía para el resto de los instrumentos presentes. Todavía en la sección A, es importante resaltar la particular hermandad entre melodía y armonía. Podemos distinguir varios colores interesantes, notas reales que pensándolas desde el papel y en el contexto armónico funcionan como “extensiones” conocidas como 7mas, 9nas, etc.

La figura (voz cantada) tensiona el ritmo musical con el ritmo de la palabra. Propone fluctuaciones en la regularidad del pulso en función de decisiones rítmicas de los versos. Tales decisiones irán definiendo variaciones en los ataques, sus duraciones y en los comienzos y cierres de las frases. Son gestualidades que adopta el canto inutilizando la pretensión mensurable de la lectoescritura tradicional.

En el siguiente cuadro vemos en detalle un intento de plasmar esa parte A en el papel:



Chord symbols for Part A:

- Measure 1: Cm7/F
- Measure 2: Em7 Ebm7/9
- Measure 3: Cm7/Bb
- Measure 4: Cm7 Bbmaj7/13 Bbm7 A11+
- Measure 5: F#m/9
- Measure 6: E9/13
- Measure 7: Eb7/9

La parte B a primera vista nos muestra un cambio en cuanto a la densidad cronométrica. El fraseo se vuelve más preciso rítmicamente, se adecua a un contexto en donde la textura se complejiza. A su vez, el ciclo armónico se torna más “predecible” lo que deja libertad a un recorrido melódico más amplio “escalísticamente” hablando. La canción se posa claramente en un compás “binario” de 4/4 por lo que es fácil dilucidar que estamos navegando las aguas del estribillo.

El arreglo vocal de esta sección da cuenta de la utilización del unísono perfecto (mismo registro tímbrico) y del unísono de 8va (diferencia de octavas tanto grave como aguda) como “color” para generar la sensación de amplitud en la imagen estéreo. También aparecen voces vinculadas a la canción popular como son las 3ras o 6tas. De esta forma el arreglo vocal gana

en homogeneidad pero pierde en “fraseo”, la letra es tomada como un material estrictamente musical sacrificando su propia poética.



Ab

23 24 25 26 27

F# Emaj7/11- Ebus4 C#(no3)9/13

28 29 30 31 32 33

Los instrumentos se ajustan a la regularidad del pulso llevando adelante una estructura rítmica estable.

EL RITMO

Por ritmo entendemos a la organización de eventos en el transcurrir musical. Ritmo y tiempo conviven y varían de acuerdo al contexto. El termino ritmo musical abarca un espectro inmenso de conceptos. Por ejemplo: movimiento, velocidad, periodos, duraciones, acentuación, medidas, métricas, etc. La escritura convencional ha intentado sintetizar el ritmo en figuras y

símbolos pero es evidente la exclusión de elementos que escapan a los cánones de la métrica tradicional. Es evidente la diferencia entre un compás escrito y un compás sonoro, sobre todo en la música popular.

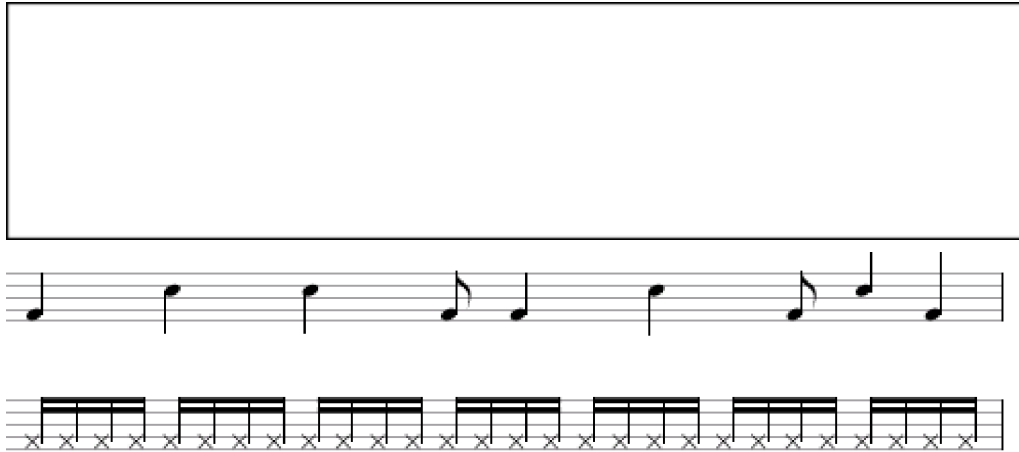
La forma que los elementos se acercan o se separan en el transcurrir musical será la manera con la cual el ritmo va a generar espacialidad. Estas relaciones temporales pueden darse en forma “regular” o “irregular” y cambiar la percepción del oyente generando sensaciones dispares. No será determinante para la presencia de espacialidad la ausencia o presencia de sonidos, sino el modo con que estos elementos se organizan en el espacio. Por lo tanto, el espacio musical se define como una construcción en el interior de cada obra. Las ideas de exterior e interior son equiparables. Si este espacio musical se da en las formas en que ciertos elementos se relacionan en el tiempo, su percepción es a través de la escucha. Lo relativo se pone en juego aquí, por ejemplo en ciertos contextos lo cambiante produce una sensación de avance y la quietud produce una sensación de detención, y viceversa. Un “loop” programado que se repite hasta el infinito. Podríamos pensarlo como una quietud pero en permanente movimiento. El ritmo entonces es capaz de instalar una ficción de progreso.

La organización temporal de una obra musical se determina a través de un esquema regular de tiempos fuertes y débiles. El músico/oyente relaciona los sonidos que percibe desde la fuente/obra musical, organiza el esquema de tiempos fuertes y débiles, extrae o abstrae de la música escuchada diferentes pulsos y los relaciona. Los pulsos son denominaciones y jerarquías dentro de la estructura métrica.

- TIEMPO, PULSO: pulsación más saliente perceptivamente. Es el *tiempo* de la obra.
- DIVISION: es la división del tiempo. Las posibilidades más comunes de agrupamiento son de 2 o de 3.
- METRO, COMPAS: unidades mayores de agrupamiento. Concilia la acentuación métrica, el fraseo y la armonía.
- SUBDIVISION: pulsación más breve que la división, subdivide la unidad percibida como tiempo.

Estos niveles no tienen existencia autónoma, uno depende del otro. Su relación permite el análisis de la estructura métrica. Derivan de los indicios, de la información propia de los elementos del discurso musical.

En cuanto a los compases es posible encontrar 2 compases distintos, tomando diferentes pulsos salientes y que convivan en una misma música, es decir, comparten el acento o el primer tiempo del compás, pero la agrupación del pie puede ser binaria o ternaria. Otro tipo de compas es el conocido como “aditivo” que presenta el valor de tiempo no regular, debido a la sucesión de pies binarios y ternarios. El nivel inferior al tiempo es isócrono, pero no así la manera de agruparlos. También son llamadas rítmicas balcánicas o asimétricas. Por último, y es donde se va a centrar el próximo análisis, tenemos los compases “amalgama”. En su definición nos indica que el tiempo y el pie son isócronos y regulares, que pueden agrupar 2 metros consecutivos (se identifican 2 acentuaciones por la suma de 2 compases) y pueden percibirse como unidades de mayor extensión, sin acentuaciones intermedias. Para el ejemplificar esto elegí la canción “7 gotas”.



En esta imagen se puede apreciar el patrón que tiene a cargo la batería en el inicio de la parte A (estrofa). La canción se desarrolla en un compás amalgama de 7/4 y al desmenuzarlo veremos cómo cada elemento se ocupa de una determinada función dentro del transcurrir temporal. El bombo y el tambor de la batería se posan sobre el compás en cuestión ocupando casi todos los tiempos “fuertes” del compás exceptuando alguna variación que hace al loop final de la sección. El hit hat, por su parte, se ocupa de la subdivisión con acentuaciones dinámicas que se destacan al interior de la célula rítmica. Sin más variaciones, la batería se desarrolla sobre este dibujo durante todas las estrofas generando la sensación de quietud o tensión que mencionaba más arriba, pero en permanente avance.

Es probable que el accionar del bombo y el tambor se desprendan directamente del comportamiento de la melodía principal. Como muestra el siguiente gráfico los dibujos son muy similares con una pequeña diferencia al final del compás, siempre situándonos en las estrofas. En la ejecución vocal el tempo, forma parte del ritmo junto a su pertinente interpretación. Las pausas, las ligaduras, la articulación de las frases hacen que la melodía navegue tranquila en un mar que no está del todo calmo. Las decisiones interpretativas del ejecutante (en este caso la voz cantada) regulan o modifican al resto de los parámetros.



La acentuación métrica y la armonía nos aclaran el panorama en esta sección para darle sentido al compás. Se escuchan una serie de timbres proporcionados por teclados y/o sintetizadores que en su cambio armónico denotan el comienzo y el final del compás. El bajo por su parte se apegaba al bombo de la batería pero también nos da indicios temporales de lugares de partida y llegada.

En la parte B (estribillo) todo se vuelve más predecible. Vemos como el patrón de batería es levemente modificado. Se transforma en un ritmo clásico con el tambor en los tiempos 2, 4, 6; el bombo en el 1 y 3 y 7 en este caso ya que como dijimos estamos hablando de un compás de 7/4. Es este último golpe del bombo, el ubicado en el tiempo 7, el que delata el compás en cuestión. El "hit hat" continúa en semicorcheas, es el encargado de darle continuidad a esta sección ya que mantiene la misma célula, lo acompaña en el andar el bajo quien toma protagonismo en esta parte de la canción y otorgándole un cariz más profundo al estribillo. La voz cantada continúa con un comportamiento muy similar al de las estrofas.



Para finalizar un comentario acerca de la parte C que en realidad podríamos pensarla como una variación de la introducción. Esta sección me remite a la célula rítmica “ternaria” propia de la zamba. La distribución de los compases sería esta: 3/4– 3/4- 3/4-5/4. El resultado global sería 14/4 ó sea dos compases del 7/4.

Podríamos decir que esta parte, desde el arreglo, los procedimientos compositivos ponen en jaque las taxonomías genéricas tomando de la zamba “algo” de su métrica que se combina con el desarrollo de ostinatos rítmicos y melódicos propios del rock. Finalmente, el resultado estético se integra en un formato contemporáneo de canción, más que un género, el ensamble de tradiciones diferentes que remiten tanto a algo cercano como a lo lejano. El resultado emerge de la síntesis y transformación de los materiales a lo largo de la canción.

LA TEXTURA

Existen diferentes formas de abordar el problema de la textura. Una de las formas posibles de acercarnos al término podría ser definiendo a la textura como la forma en que se organizan y entrelazan los elementos melódicos, armónicos y rítmicos dentro de una obra musical. A grandes rasgos, podemos diferenciar entre textura horizontal, en la que las líneas melódicas tienen una importancia jerárquica parecida y son rítmicamente independientes, la textura vertical, en la que se superponen simultáneamente las líneas melódicas con un ritmo similar, propiciando un predominio de la armonía, y la textura mixta, que combina horizontalidad y verticalidad, como en el caso de la melodía acompañada.

Meyer, Leonard en “Emotion and meaning in music” (1956) reemplaza la dicotomía entre las dimensiones horizontal y vertical tradicional por otra dicotomía constituida por la oposición figura-fondo. La textura se define como “los modos en los cuales la mente agrupa estímulos concurrentes en figuras simultáneas, una figura con acompañamiento (fondo), etcétera”.

Podríamos deducir de esta afirmación que a mayor cantidad de elementos cercanos nuestro cerebro los percibe como a un todo, un grupo. Cuanto más estrecha es la distancia aumenta entonces la sensación de unidad. Por lo tanto, llevado al campo musical, elementos que estén más cercanos en el mapa sonoro tenderán a formar sonoridades, por ejemplo: armonía, ritmos. La altura, el timbre, la espacialidad, contorno, envolvencia son parámetros sonoros que harán más fácil esta distinción a la hora de percibir.

Me interesa en este eje, ahondar en el concepto perceptual de FIGURA/FONDO. Tomando como ejemplo la canción “Melancolía entre la brisa”. Me propongo realizar un recorrido por las formas de relación de configuraciones que se tejen entre los materiales rítmicos y armónicos, los múltiples caminos que se pueden tomar para organizar los materiales en el discurrir temporal y el papel que adquiere la figura melódica en el sonido final. La forma será considerada categoría analítica, pero no será un material que se aborden en profundidad.

Melancolía entre la brisa

A primera escucha, en lo que sería un análisis primario identificaría dos planos, el de la voz/melodía cantada y el acompañamiento, en este caso un piano y algunos sonidos conocidos como “pads” propio de los sintetizadores que participan del campo por el hecho de ser indiferenciados y por estar dotados de una existencia subyacente a la figura. Esta sensación de intimidad que se respira en la canción es producto de este distanciamiento entre las configuraciones texturales, la ausencia de otros elementos amplifica el espesor de las presentes. El silencio toma forma de categoría espacial en este ejemplo.

El piano predomina en el fondo por el desarrollo de arpeggios, variaciones en la intensidad, diferentes articulaciones, separación de los registros, contramelodías que le asignan singularidad a su papel. Este fondo es más estático que la figura, pero no menos complejo. En los momentos en que la melodía calla, es el piano quien ocupa los silencios. Mientras la figura toma el protagonismo, el fondo continua desarrollándose en la periferia.

Si armaríamos una estructura formal de la canción nos quedaría:

Introducción – A – A – B – B – A – B – B – C – C

Podríamos sintetizar y pensar el comportamiento del fondo en cada sección.

En la introducción instrumental es el piano quien toma el papel de figura (sin dejar de pertenecer al fondo) y en forma de loop repite un ostinato sobre el cobijo de los sintetizadores. La escala que utiliza es la conocida como “escala por tonos” que tiene un color particularmente tenso. Es esa sensación de caos lo que se pretende lograr con la introducción.



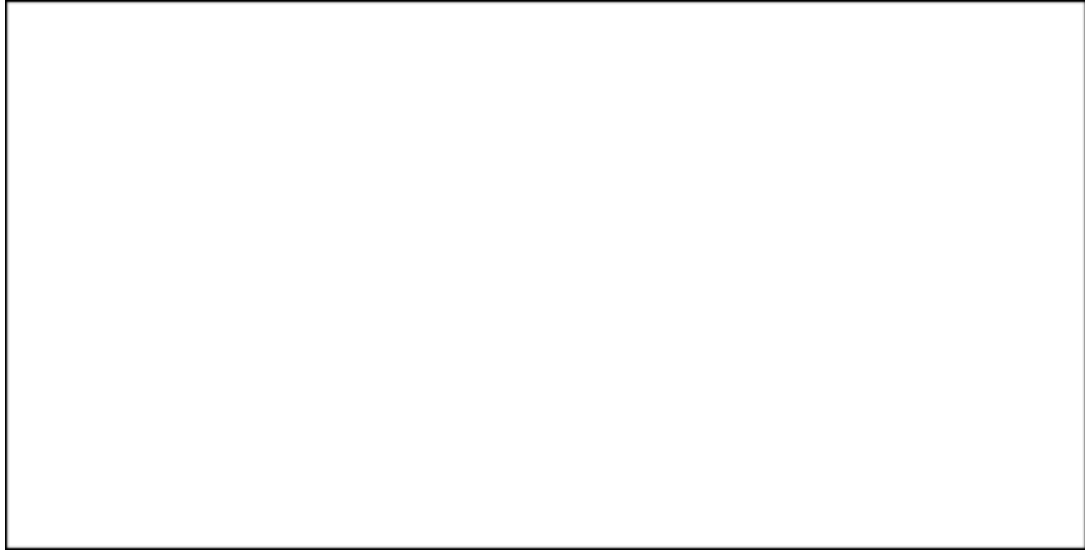
1

1

2

2

Durante las estrofas el fondo es un poco más heterogéneo pero, como decíamos más arriba, no pierde complejidad y mantiene un rol secundario pero en constante participación y convivencia con la figura. La voz tensiona el ritmo musical con el verbal. En un registro medio-agudo los comienzos de frase, los agrupamientos y sus dinámicas son parte de decisiones interpretativas que se estructuran a partir del trabajo de desplazamientos con respecto al fondo.

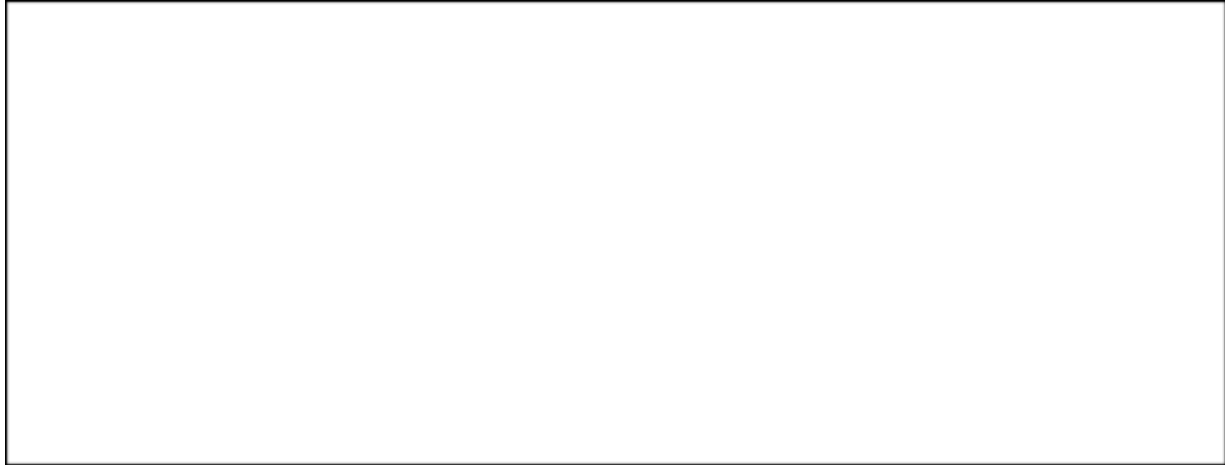


Cm B(13b) Eb/Bb

F/A D7/b9 Gm7/9 Gm7/F Em7(b5)

F/Eb Dsus4 D7

En los estribillos el interior del fondo se vuelve más homogéneo. La articulación del piano en acordes plaqué agrupa y sintetiza los demás elementos. La figura se mueve en constantes mutaciones, producto también de las modulaciones armónicas, mientras que el acompañamiento repite una fórmula rítmica.



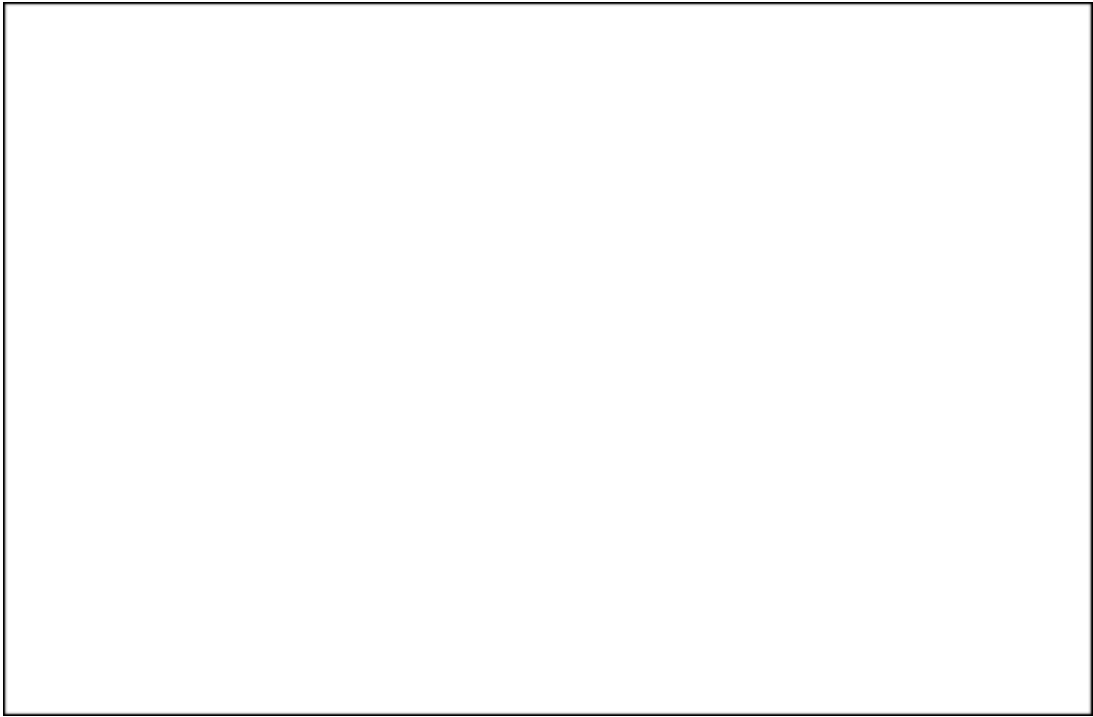
Estribillo

Cm(maj7) Em7 Am7 Am13+ Gmaj7 G#9(no3)

Fm7/9 Cm/Bb Ab9

En la parte C o coda final se da una combinación de los elementos antes mencionados. Mientras la melodía orienta hacia adelante, el fondo acompaña en la quietud y viceversa. El piano alterna la ejecución de arpeggios con pasajes contrapuntísticos conformados por la línea de bajo (mano izquierda) y la verticalidad que aporta la armonía (mano derecha).

Esta sección otorga algo de frescura a la canción que se desarrollaba bajo un halo de constante tensión y repetición. Un nuevo material devuelve la atención al oyente.



Coda final

27 **Bb** **F/A**

27

31 **Gm7** **F#13** **Fsus4/7**

31

36 **Fm13b** **C9/E** **Cm7/9/Eb** **Cm7/9** **Fsus4/7** **F7**

36

41 **G#dism** **E7**

41

La palabra “Armonía” proviene del latín y quiere decir ajustamiento, combinación.

Dentro del término armonía conviven los acordes e intervalos, las distintas formas en que estos se combinan para producir distintas sensaciones: reposo, tranquilidad, nostalgia o tensión, excitación, etc. Hay armonías que se ubican en el grupo de disonancias y lugares consonante.

Como hablamos más arriba podríamos pensar que la melodía sucede en la horizontalidad, a través del tiempo, mientras que la armonía produce sensación de verticalidad, la convivencia de sonidos en tiempos determinados, esto es lo que se conoce como “acorde”. A la vez no podría pensarse a la melodía y la armonía como opuestos, todo lo contrario, están muy emparentadas.

Existen dos grandes grupos para clasificar a la armonía:

- La armonía tonal; que como su nombre lo dice se basa en la tonalidad. ¿Qué es la tonalidad? Es un sistema musical definido por el orden de los intervalos dentro de la escala de los sonidos.
- La armonía modal; es la que está afectada por el uso de los modos griegos. Una melodía modal esta siempre asociada a un modo determinado, y un modo es una escala en donde las distancias que hay entre sus sonidos, de manera consecutiva, coinciden o no con la escala tonal (todas las escalas son modales, pero solo hay una escala tonal)

Dentro de la armonía tonal existen 3 categorías de acordes, con sus respectivas funciones:

- Tónica
- Dominante
- Subdominante

Los acordes de tónica son lugares de descanso, donde las acciones armónicas de una canción se sienten estable.

I – III – VI

Los acordes dominantes se pueden pensar como lo opuesto a los acordes de tónica. Estos acordes representan tensión.

V – VII

Antes de adentrarme en los análisis voy a referirme sintéticamente a los “modos griegos”. Enric Herrera en su libro “Teoría musical y armonía moderna Vol 1” (1990) habla de ellos de la siguiente manera: “Se usan principalmente dos modos, llamados mayor y menor; estos provienen de los modos gregorianos, jónico y eólico, aunque de menor uso también pueden emplearse los modos dóricos, frigio y mixolidio: los modos lidios y locrio son de raro uso ya que no contienen uno de los grados tonales” (Herrera.E, 1990; 107). Esta afirmación será puesta en discusión ya que dentro de la música popular los modos antes mencionados son

constantemente utilizados por los compositores en sus obras. Voy a dar algunos ejemplos de canciones donde se ponen en juego los colores modales. Esto puede significar que toda la canción se posicione sobre esa coloratura especial que propone el modo o solo una sección particular. A modo de disparador, y para despertar el interés/búsqueda externa a este estudio, no para ahondar en detalles. La lista es infinita, pero a modo de presentación:

- *Modo jónico (mayor)*: “No woman, no cry” (Bob Marley)
- *Modo dórico (menor)*: “So what” (Miles Davis)
- *Modo mixolidio (mayor)*: “Persiana Americana” (Soda Stereo)
- *Modo lidio (mayor)*: “Tu nombre sobre mi nombre” (Spinetta)
- *Modo locrio (semidisminuido)*: “Army of me” (Bjork)
- *Modo eólico (menor)*: “Sasha, Sissi y el círculo de baba” (Fito Paez)
- *Modo frigio (menor)*: “London Calling” (The Clash)

Ejemplo 1 La recompensa



Estrofa

Interludio

Del análisis armónico de este ejemplo se desprenden varias hipótesis dignas de debates. A mi entender la parte A (estrofa) tiene dentro de sí 3 centros tonales distintos. En el comienzo se sitúa, larga y claramente en E mayor pero rápidamente aparece en escena un dominante secundario: el cuarto grado efectivo que se transforma en V de D mayor. Esta estabilidad del D dura tan solo un compás. Se produce por ende una “desensibilización” para dirigirse claramente hacia el reposo en A mayor, nuestro 3er centro tonal posible. Luego se produce un pasaje donde aparece un F7 como sustituto tritonal del B7 (V7) que resuelve nuevamente hacia el E mayor del comienzo para repetir la estrofa.

La parte B o estribillo nos presenta otras curiosidades. Comienza la sección sobre un claro D jónico, lo denota la melodía que canta C#, sin embargo en la armonía inmediatamente empezada la sección suena un C/D o Am/D, ósea un IV menor, esto podría considerarse como un intercambio modal del modo mixolidio que contiene la séptima menor, en este caso C natural. En el transcurso de esta parte B ocurre algo parecido a lo que pasa en la estrofa. Los lugares de reposo de la melodía parecieran ser nuevos centros tonales. El F, seguido de G, para llegar a C pareciera ser una cadencia perfecta de IV – V – I. Lo mismo con el Gm (IV) - A7 (V) – Dm (I). Sobre el final de esta sección se utiliza el recurso del cromatismo que conducen hacia un V – I de E.

La sección del interludio nos encuentra nuevamente con los sustitutos tritonales.

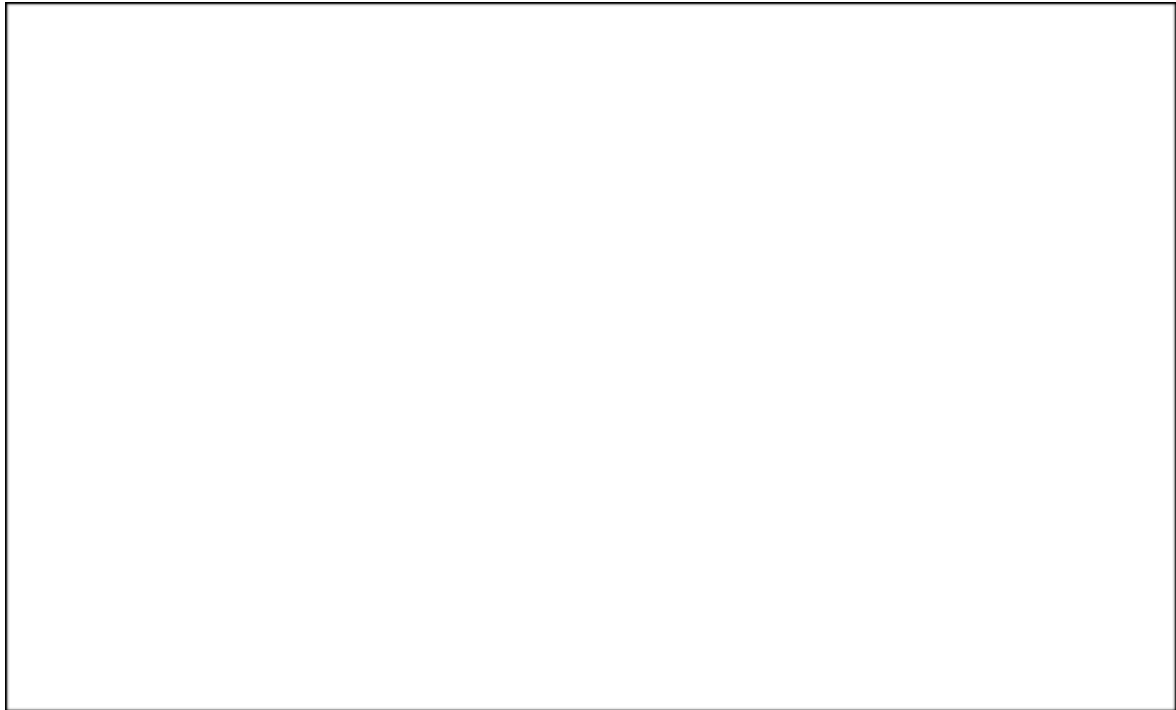
Em7/9 - Ebm7/9 – Dm7/9 – C#m7/9 – Cm7/9 – Bb/F

A7 - G7

El último acorde de la secuencia domina al Bbm9 y otorga continuidad discursiva al interludio. Estos compases de acordes plagados de tensiones que descienden cromáticamente están claramente ligados a lo que sucede con la figura melódica. La 9na de cada acorde está presente y son parte de la melodía durante el compás que dura cada acorde. Esta pequeña secuencia no hace más que preparar el terreno para la llegada al relativo menor del primer centro tonal (E mayor): C#m que nos conduce claramente hacia el retorno a la estrofa y la vuelta de E de esta forma:

VIm – V – IV x3 IIm – Vsus4 – V – I

Ejemplo 2: Escrito sobre algún destino



Estrofa

Chord progression for the first two lines of the verse:

1. Ebm Ab/Eb Abm/Eb Bb7(9o3)/Eb Ebm7

7. Ebm Ab/Eb Abm/Eb Bb7(9o3)/Eb Ebm7

Estrillo

Chord progression for the chorus:

15. F E

22. A/C# Em Bm/A G7/11+ (Cromatismo asc en el bajo) Bm7 F#7 Bm7 Gmaj7 D A/C#

En los primeros dos compases de la canción podemos observar una relación acórdica que remite al modo dórico que se distingue por alterar el sexto grado hacia arriba: Im – IV. Esta sensación dura poco porque hacia el tercer compás, ese cuarto grado mayor es desensibilizado

y ubicándonos en el preponderado modo eólico más conocido como modo menor, más aun, viendo que en el siguiente compás aparece el V dominante. La particularidad de ese compás es que en la melodía aparece un Si natural, ese color nos remite a la escala menor armónica, cuyo sexto y séptimo grado descienden un semitono.

La escala de “si bemol menor eólico” nos introduce en la sección B o estribillo. Nuevamente aquí se nos presenta la situación de los centros tonales ya que en los primeros compases pareciera que la canción se posa sobre un Bbm sobre todo porque en el segundo compas de estribillo aparece un F. Todo se desvanece en el siguiente compas cuando aparece en escena un E que oficia de dominante hacia el A/C# que nos dirigimos. Hacia el final del estribillo la canción se va acomodando lentamente hacia un Bm. La particularidad del G7/11+ como intercambio modal es interesante ya que en el momento que aparece en acción la melodía se detiene en nota larga en C# ósea la 11+ de este G.

REFLEXIONES FINALES

A lo largo de este trabajo he tratado una serie de temáticas que refieren al estudio y abordaje de la Música Popular. Específicamente en relación a un disco “Cueva de cristal”. He intentado reflexionar sobre la posibilidad de conformar categorías de análisis sobre el quehacer musical propio sin resingar singularidades.

Estos análisis cobijan la idea del carácter dinámico de lo popular reparando en algunos procedimientos existentes en cada una de las canciones. Estos procedimientos no agotan la cantidad de los existentes en las numerosas manifestaciones artísticas vinculadas a la Música Popular.

Podemos inferir que la forma canción es el modelo por excelencia utilizado en la Música Popular y se define identitariamente a partir de sus características. El uso de la voz, los límites técnicos, la relación con la palabra, la organización formal, etc.

El trabajo de identificar esa idea primitiva que luego deviene en canción me ayudó como comprensión inicial para luego profundizar y desmenuzar la producción propia.

El proceso de construcción de un álbum como obra integral o una canción como objeto de producción de sentido es atravesado por varios momentos importantes: el momento de la aparición de la idea compositiva a partir de la cual se tejera el entramado de toda una canción; el momento donde esa idea es fotografiada y plasmada en el papel (partitura) o trasladada al mundo digital (grabación); la conformación del arreglo en un maqueta primeriza; el ensayo y estudio general de la obra; la grabación propiamente dicha donde el ojo va a estar enfocado en las sutilezas del sonido y no en la composición como lo fue en el primer boceto. Por supuesto que estos momentos no hacen a una regla general, sino que sirven como mapa para organizar el quehacer musical, en este caso sobre la producción propia.

Ciertas veces es difícil explicar el momento en que surge el germen de una canción. Una forma peculiar de hilvanar preguntas más que certezas. No obstante, como mencioné al inicio de este trabajo, sería inadecuado encasillar las canciones de este álbum dentro de una fórmula musical específica (género) y es esta una premisa que me dota de una estructura conceptual flexible a la hora de sentarme a plasmar una idea. De la escucha del disco puedo analizar que 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.

Los cuatro ejes que aquí se han referido pueden servir como puntos de partida analíticos y/o compositivos. Quiero decir con esto que la idea primitiva de una canción puede surgir tanto de un “loop” rítmico generado por una máquina de ritmos; una secuencia determinada de acordes; una línea melódica concisa y profunda o la decisión de construir una balada utilizando dos configuraciones texturales -de larga tradición en la música-, a partir del piano y la voz cantada.

Para finalizar, ninguna de estas opciones, son presentadas como revelaciones nunca transitadas, sino más bien, como una manera de hacer visible el conocimiento artístico, como una reflexión sobre el saber que habita en la propia praxis musical, en el “cómo está hecha”.

Invito a los lectores de este trabajo a tomar los ejes expuestos, como posibles disparadores para la producción y la composición de canciones. Seguramente, en el movimiento constante que comprende la música popular urbana contemporánea, surgirán nuevas formas de abordaje y nuevas soluciones a viejos problemas del quehacer musical.

REFERENCIAS

- Alabarces, P. (1994) “Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina” Buenos Aires: Ediciones Colihue (p 33)
- Belinche, D. & Larregle, M. (2006). “Apunte sobre apreciación musical.” La Plata. Buenos Aires, Argentina: Editorial de la Universidad de La Plata - Edulp, (pp 55, 65)
- Belinche, D. & Ciafardo, M. (2015). “El espacio y el arte”. Revista Octante. La Plata, Argentina: Facultad de Bellas Artes, (p 7)
- Canclini, N. (2003) “Noticias recientes sobre la hibridación”. Artículo recuperado de: sibetrans.com/trans/articulo/2009/noticias-recientes-sobre-la-hibridacion, (p 3)
- Herrera, E. (1990) “Teoría musical y armonía moderna. Vol 1” Aula de música. Barcelona, España: Antoni Bosch, editor.

- Kartomi, J. (2001) “Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos” En: *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta (p 358)
- Meyer, L. (1956). “Emotion and meaning in music”. Versión Española. Madrid, España: Alianza editorial.
- Schoenberg, A. (1911) “Tratado de armonía”. Versión Española. Madrid, España: Real Música.

DISCOS

- Bjork (1995) *Post*. Bahamas: One Little Indian
- Bob Marley (1974) *Natty Dread*. Kingston, Jamaica: Tuff Gong/Island.
- Charly Garcia (1983) *Clícs modernos*. Buenos Aires, Argentina: Ariola Records.
- Fito Paez (1985) *Giros*. Buenos Aires, Argentina: Universal Music Group.

- Fito Paez (1992) *El amor después del amor*. Buenos Aires, Argentina: Warner Music.
- Luis Alberto Spinetta (1983) *Bajo Belgrano*. Buenos Aires, Argentina: Ratón Finta/Interdisc.
- Miles Davis (1959) *Kind of blue*. New York, Estados Unidos: Columbia Records.
- Soda Stereo (1986) *Signos*. Buenos Aires, Argentina: CBS Discos, Sony Music.
- Spinetta (1997) *Estrelia MTV Unplugged*. Miami, Estados Unidos: Sony (Columbia)
- The clash (1979) *London Calling*. Londres, Inglaterra: CBS Records.