



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Trabajo de Graduación
Licenciatura en Música con orientación en Guitarra
Octubre 2021

**“Ensamble de guitarras contemporáneo:
arreglos sobre canciones de Pink Floyd”**

Tesista: Tomás Patricio Cusmano

DNI: 38.961.286

Leg. 69455/0

Tel: 2257 526381

E-mail: tomas.cusmano@gmail.com

Director: Lic. Juan Almada

Resumen

El Trabajo de Graduación consta de la producción, interpretación unipersonal y grabación de una serie de arreglos de canciones de la banda de rock británica Pink Floyd para ser presentados en formato audio. Los arreglos son para un ensamble de cámara formado por un octeto de guitarras eléctricas.

Palabras claves: Pink Floyd - Guitarra eléctrica - Rock - Música académica contemporánea - Arreglo - Ensamble de Cámara.

Fundamentación

La fundamentación de este Trabajo de Graduación consiste en abordar conceptualmente sus elementos constitutivos y visibilizar las conexiones que surgen entre ellos en función de los objetivos artísticos de este proyecto. Dichos elementos incluyen el origen de la guitarra eléctrica y sus aportes a los campos del rock y la música académica contemporánea, el concepto de arreglo musical, los antecedentes del ensamble de guitarras como formación de cámara y un breve repaso sobre las características más destacables de la producción de Pink Floyd.

Los orígenes de la guitarra eléctrica y su influencia en el rock

Este instrumento fue creado en las primeras décadas del siglo XX, George Beauchamp desarrolló el primer modelo comercializable en 1932 al que denominó “Frying Pan”. Durante esa misma década la guitarra eléctrica se estableció en los ensambles de

música popular, particularmente en las big bands, donde podía competir en volumen con los instrumentos de viento. Como explica Mike Frengel (2017) en su libro “The Unorthodox Guitar”:

The electric guitar is extremely versatile, capable of accompaniment as well as virtuosic solo passages. It has the greatest range of all standard guitar types, with at least 21 frets and cutaways in the body. Furthermore, the dynamic range of the instrument is limited only by the power of the amplifier, and as such, the electric guitar is able to compete in practically any ensemble context. Perhaps the most distinctive attribute of the electric instrument, however, is the ability to alter the sound by means of effects processing, giving the instrument unparalleled timbral variety [La guitarra eléctrica es extremadamente versátil, es capaz tanto de realizar acompañamientos como de ejecutar pasajes de solos virtuosos. De todos los tipos de guitarras estándar es la que posee el mayor registro con al menos 21 trastes y un corte en su cuerpo. Además, el rango dinámico del instrumento sólo está limitado por la potencia de la amplificación, es por esto que la guitarra eléctrica puede competir en prácticamente cualquier contexto de ensamble. Sin embargo, el atributo más distintivo del instrumento eléctrico es la capacidad para alterar el sonido a través de procesadores de efectos brindando una incomparable variedad tímbrica] (p.22).

La guitarra eléctrica contiene en sí misma una asociación directa al sonido del rock, es uno de los instrumentos más distintivos del género. Como dice Jan-Peter Herbst (2019) en “Empirical Explorations of Guitar Players Attitudes Towards Their Equipment and the role of Distortion in Rock Music”:

The sound of the distorted electric guitar is widely considered a sonic trademark of most rock and metal music genres. As Robert Walser once claimed, the “most important aural sign of heavy metal is the sound of an extremely distorted electric guitar”. Anytime this sound is musically dominant, the song is arguably either metal or hard rock; any performance that lacks it cannot be included in the genre” [El sonido de la guitarra eléctrica es ampliamente considerado como una marca comercial de los géneros del rock y el metal. Como dijo Robert Walser “el signo auditivo más importante del heavy metal es el sonido de una guitarra eléctrica extremadamente distorsionada. Siempre que este sonido sea musicalmente dominante, la canción posiblemente sea metal o hard rock; cualquier performance que carezca de él no podrá ser incluida en estos géneros”] (p.75).

Bajo ningún punto de vista esto implica que la guitarra eléctrica y la distorsión son propiedad exclusiva del rock o el metal, pero sí da cuenta de la estrecha relación que existe entre ellos. Esta asociación directa entre instrumento y género se entiende a partir de la explosión de la industria musical como un nuevo mercado emergente durante el siglo pasado. El avance tecnológico desarrollado en torno a la grabación y a los dispositivos de reproducción, sumado al boom de la radio y posteriormente la televisión, permitió que mucha gente en todo el mundo pudiera acceder al consumo

musical de forma privada. Gracias a esto, la revolución musical que se gestó alrededor del rock tanto en EE.UU como en Europa llegó a todas partes del mundo. La masividad que caracterizó el surgimiento del género en cuestión excede los límites de este trabajo, pero es de utilidad para entender porqué tenemos tan naturalizada la estrecha relación entre el sonido de la guitarra eléctrica y el rock.

Andy Bennett y Kevin Dawe (2001) mencionan la importancia que tiene dentro del género el solo de guitarra: «The Solo represents a peculiar brand of hard rock ritual that demonstrates the intense priority placed upon the electric guitar as an instrument of virtuosic display in recent hard rock and heavy metal performance» [El solo representa una peculiar marca del ritual de hard rock que demuestra la intensa prioridad colocada sobre la guitarra eléctrica como un instrumento de ejecución virtuosa en las recientes performances de hard rock y heavy metal] (p.128).

Cualquier persona que haya incursionado en el rock puede confirmar fácilmente los dichos de los autores, el espacio para el solo de guitarra tanto en los trabajos discográficos como en los recitales en vivo es una de las marcas distintivas del género.

La guitarra eléctrica y la música académica contemporánea

En el campo de la música académica contemporánea los compositores han utilizado a la guitarra eléctrica para sus obras casi en paralelo a la creación del instrumento. En su artículo “El estado de la guitarra eléctrica en la música académica contemporánea”, Johan León Ramírez (2017) habla del sitio web “Sheer Pluck Database”, una base de datos en línea de música contemporánea para guitarra pensada para brindar información acerca de la producción de este tipo de música durante los siglos XX y XXI. El autor comenta que de 47.338 obras que son visibles al público en general, 5113 cuentan con la participación de la guitarra eléctrica y agrega los siguientes datos que son claves para entender el recorrido de este instrumento dentro de este campo de producción musical:

Teniendo en cuenta que el período que comprende este análisis empieza en la segunda mitad del siglo XX, es decir 1950, es realmente significativo el hecho de que dentro de las obras que se registran en esta fuente de información durante la primera década (1950 a 1959), se encuentran 32 composiciones realizadas por compositores con nacionalidades italiana, francesa, argentina, alemana, estadounidense, japonesa, entre otras. Siendo aún más significativo que las composiciones Concerto carioca No.1 y Studi per il 'Processo' di Kafka de los compositores Radamés Gnattali (Brasil, 1906 - 1988) y Bruno Maderna (Italia, 1920 - 1973), respectivamente, datan del año 1950. Ambas piezas enmarcan la guitarra dentro del contexto de orquesta. Posteriormente el número de piezas crece de manera significativa, siendo el siglo XXI (años entre el 2000 y 2016) una época importante de crecimiento de este repertorio, ya que durante estos 16 años se registran cerca de 2.764 obras sin contar, naturalmente, las que puedan quedar fuera de esta base de datos (p.48).

De los dichos del autor encuentro particularmente tres cosas para destacar: en primer lugar, como ya habíamos comentado, la inclusión de esta guitarra en obras de música contemporánea no es algo novedoso, ya desde 1950 (primeras décadas de vida del instrumento) podemos encontrar su participación en este campo de producción musical. En segundo lugar, las composiciones contienen un alto grado de heterogeneidad en relación a las nacionalidades de los compositores, dando a entender que la inclusión del instrumento en el repertorio no estaba concentrada en un lugar geográfico específico. Por último, resulta evidente que aunque la guitarra eléctrica se utilice en la música académica hace ya muchos años, su presencia en relación a otros instrumentos es más bien marginal. Sin embargo, en base a los dichos del autor podemos ver que la producción para este instrumento viene aumentando con el correr de los años, dando a entender que cada vez es más valorada para las producciones de música contemporánea. Mike Frengel (2017) también habla de la marginalidad de la guitarra eléctrica (y de las guitarras de cuerdas de metal en general) en este campo de producción musical:

Considering the degree to which steel string guitars prevail in popular music genres, and the fact that the vast majority of young guitarists opt for steel string models, it is surprising that works for steel strings have been practically non-existent in contemporary classical music until relatively recently. Even today, their contribution to the repertoire remains marginal [Considerando el grado en el cual las guitarras de cuerda de acero prevalecen en los géneros de música popular, sumado al hecho que la vasta mayoría de jóvenes guitarristas optan por modelos de este tipo, es sorprendente que los trabajos para estas guitarras hayan sido prácticamente inexistentes en la música clásica contemporánea hasta hace relativamente poco. Inclusive hoy, su contribución al repertorio sigue siendo marginal] (p.11).

Y continúa aclarando que esta falta de representatividad no se debe bajo ningún punto de vista a la falta de potencial musical, haciendo particular hincapié en la versatilidad de la guitarra eléctrica:

A survey of steel string guitar techniques employed in genres across the board makes it clear that such underrepresentation can in no way be attributed to a lack of instrumental potential. To the contrary, the steel string guitar has proven to be highly versatile, capable of a wealth of timbral contrasts, extended performance techniques, alternative tunings, and instrumental preparations. Nowhere is this versatility better exemplified than in the electric guitar, where the potential to transform the sound of the instrument electronically offers a range of timbral and behavioral possibilities that are perhaps only surpassed by the synthesizer [Un estudio de las técnicas de guitarra con cuerdas de acero empleadas en todos los géneros deja en claro que tal subrepresentación no puede de ninguna manera atribuirse a la falta de potencial instrumental. Por el contrario, la guitarra de cuerdas de acero ha demostrado ser muy versátil, capaz de lograr una gran cantidad de contrastes tímbricos, técnicas extendidas, afinaciones alternativas, y preparaciones instrumentales. La guitarra eléctrica resulta un claro ejemplo de esta versatilidad, donde el potencial de transformar electrónicamente el sonido del instrumento ofrece una gama de posibilidades tímbricas y de comportamiento que quizás solo supere el sintetizador] (p.11).

La guitarra eléctrica y su versatilidad sonora

Varios autores le han prestado atención al potencial que tiene la guitarra eléctrica, en su trabajo “Guitara eléctrica y creación musical contemporánea” Santiago Quintans y Benoit Coiribet (2010) conciben al instrumento como un “network” o “red”:

La idea de network implica un sistema coordinado de "objetos", donde cada objeto efectúa una operación sobre el flujo de información que viaja a través del sistema. En nuestro trabajo consideramos que componer para la GE consiste en organizar el network y regular sus flujos (s. p.).

Estos autores desarrollan su trabajo en base al análisis de una obra compuesta por uno de ellos, “5 fragments pour GE” (Santiago Quintans), y enumeran los objetos que forman parte del network que fue concebido para esta pieza:

- La notación musical.
- El ámbito físico de las relaciones gestuales entre músico e instrumento.
- La improvisación.
- Los pedales.
- El "live electronic", con el programa Max/MSP.

En otras palabras, los autores entienden a la guitarra eléctrica como una red dentro de la cual una variedad de elementos pueden regular la composición para este instrumento. Más adelante continúan con el análisis de la pieza de Santiago Quintans poniendo el foco en su configuración sonora, lo que dicen al respecto resulta una buena ejemplificación de cómo funciona la parte física del network que produce el sonido:

El sonido de la guitarra se divide en dos con un pedal Electro Harmonix POG (que además hace funciones de octavar). La primera señal se envía al ordenador (tarjeta de sonido), que a su vez envía el sonido en estéreo al sistema de amplificación. La segunda señal sigue un flujo analógico más típico de la guitarra eléctrica, pasando por pedales de delay y de loop para llegar al amplificador (mono) (s. p.).

En una línea conceptual muy similar pero usando otras palabras, en el artículo “The Electric Guitar: An Augmented Instrument and a Tool for Musical Composition” de los autores Otso Lähdeoja, Benoît Navarret, Santiago Quintans and Anne Sedes (2010), se define a la guitarra como un instrumento aumentado con características modulares:

Instrument augmentation can be defined as a process in which a given instrument's sonic possibilities are expanded by technological means, without jeopardizing the initial instrument's playing, its sonic and expressive possibilities as well as its ergonomics (Miranda & Wanderley, 2006) [La aumentación de un instrumento se puede definir como un proceso en el que las posibilidades sonoras de un instrumento dado se expanden por medios tecnológicos, sin poner en peligro la ejecución del instrumento inicial, sus posibilidades sonoras y expresivas, así como su ergonomía (Miranda & Wanderley, 2006)] (p. 42).

Para confirmar estas palabras sólo basta con pensar las distintas variables sonoras que nos ofrece este instrumento: la elección misma de un tipo de guitarra eléctrica ya tiene implicancias en el tono del sonido, también se puede optar por distintos micrófonos internos sumado a las distintas configuraciones que surgen de los potenciadores de tono y volumen, luego podemos pensar en los efectos generados por los pedales: tanto digitales como analógicos, pudiendo elegir entre diversas distorsiones, overdrives, chorus, flanger, phaser, delays, pedales de loop, etc. Al mismo tiempo, la elección del amplificador también nos dará un color de sonido particular y la posibilidad de configurarlo de la forma que deseemos. A cada uno de estos elementos los autores los consideran módulos separados dentro de los cuales se pueden realizar

configuraciones particulares, de ahí la característica “modular” de la que habla el texto. Existen realmente muchas formas para intervenir el sonido con la ayuda de la tecnología, no es el fin de este trabajo enumerarlas todas pero sí dar cuenta de la versatilidad del instrumento a la hora de hacer música.

Ensamble de guitarras: compositores e intérpretes

En este trabajo consideramos que un ensamble de guitarras es aquel que está formado por cinco o más guitarristas. Las formaciones de dúos, tríos y cuartetos quedan excluidas de esta consideración.

Distinguimos dos tipos de ensambles distintos:

- Ensamble de cámara: contiene más de cuatro partes individuales por obra (partes reales) y un solo intérprete para cada una de ellas.
- Ensamble orquestal: contiene un grupo de personas tocando la misma parte, lo que es considerado una fila de instrumentos. Por ejemplo, una obra original para cuarteto en donde dos o más intérpretes tocan cada una de las partes.

Si bien existe un repertorio disponible de música contemporánea para ensamble de guitarras, las producciones para esta formación de cámara siguen siendo marginales en comparación a otras que son sumamente más frecuentadas por los compositores, tales como el cuarteto de cuerdas. Para que poco a poco el ensamble de guitarras vaya ganando terreno en el ámbito de la música académica será necesario que los compositores produzcan obras que estén al alcance para ser ejecutadas y que contemos con intérpretes que se encarguen de la difusión de este repertorio.

Esta sección del Trabajo de Graduación está dedicada a la visibilización de parte del trabajo realizado alrededor del ensamble de guitarras, teniendo en cuenta tanto a compositores como intérpretes. A continuación exponemos algunos ejemplos de obras originales para esta formación:

Leo Brouwer.

- Concerto de Tricastin, para dos guitarras solistas, ensamble de guitarras y bajo.
- Acerca del aire, el cielo y la sonrisa (1979).
- Paisaje cubano con lluvia (1984).
- Paisaje cubano con rumba (1985).
- Concerto grosso para orquesta de guitarras (2017).
- Tocatta (1994).

Este compositor es posiblemente uno de los que más colaboró para la visibilización de este tipo de formación de cámara (y la guitarra en general). Su producción resulta clave para adentrarnos en las posibilidades tímbricas y texturales que surgen de los ensambles de guitarra.

Steve Reich.

- Electric Counterpoint (1987). Fue compuesta para el guitarrista de jazz Pat Metheny. Se puede ejecutar con guitarra eléctrica o guitarra acústica amplificada acompañada de una cinta y también con un ensamble de 12 guitarras y 2 bajos eléctricos.

En este compositor destacamos la incorporación de la guitarra eléctrica en particular dentro de sus obras. Sus composiciones, más allá del uso de la guitarra en sí, se caracterizan por marcar una apertura hacia las posibilidades que fue ofreciendo el desarrollo tecnológico: Electric Guitar Phase (2000) para guitarra eléctrica y cinta pregrabada, Cello Counterpoint (2003) para violonchelo amplificado y cinta multicanal, City Life (1995) para ensamble amplificado, entre otras.

Sergio Assad.

- Giornata a Nettuno (1993). Para ensamble de guitarras.
- Trois Brésiliens à Saint Paul (2007). Para ensamble de guitarras.

Cecilia Pereyra.

- Atolón (2016). Para cuarteto de guitarras y ensamble de guitarras.

Gyan Riley.

- Landloper (2017). Para septeto de guitarras.

Arturo Gervasoni.

- Free radical (2005/06). Para ensamble de guitarras, sonidos electroacústicos y vídeo.
- When the world... (2005/06). Para ensamble de guitarras, sonidos electroacústicos y vídeo.

Luis Mihovilcevic.

- Ready made sur, Op.119 (2006). Para ensamble de guitarras.

Stephen Goss.

- Minimal Effort (2018). Para orquesta de guitarras.

Atanas Ourkouzounov.

- Codex Bulgaricus (2018). Para ensamble de guitarras.

Roland Dyens.

- Brésils (2003). Para cuarteto de guitarras o ensamble de guitarras.
- Concertino de Nürtingen (2004). Para guitarra solista y ensamble de guitarras.
- Concerto en si (1991). Para guitarra solista y ensamble de guitarras.
- Hamsa (1998). Para cuarteto de guitarras o ensamble de guitarras.
- Suite Polymorphe (2001). Para cuarteto de guitarras o ensamble de guitarras.
- Ville d'Avril (1997). Para cuarteto de guitarras o ensamble de guitarras.

A continuación exponemos algunos de los intérpretes que se encargan de difundir el trabajo producido para ensamble de guitarra:

Nuntempe Ensemble: es un grupo de cámara argentino formado por cuatro guitarristas dedicado a la música contemporánea que abarca un repertorio ejecutado por guitarras

clásicas, acústicas y eléctricas. Si bien no entran dentro de lo que en este trabajo se considera como un ensamble de guitarras dado que sólo hay cuatro intérpretes, creemos que es importante destacarlos ya que trabajan en la experimentación sonora con las posibilidades que brinda el desarrollo tecnológico electrónico. Están activos desde el 2008, trabajando en la difusión de un repertorio renovado.

Camerata Argentina de Guitarras: fue fundada en el 2008 con la idea de producir una renovación musical en el mundo de la guitarra clásica en Argentina. Se dedican a la interpretación y difusión de repertorio original para ensamble de guitarras, incentivando de esta forma la composición de nuevas obras. El repertorio es en su mayoría latinoamericano, alternando como ya dijimos entre composiciones originales y también transcripciones de obras sinfónicas y camerísticas. Fue declarada de interés cultural por la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires.

Robert Fripp's guitar circle: Fripp es un guitarrista conocido principalmente por haber formado parte de la banda de rock King Crimson. En 1985 comenzó dar un curso llamado "Guitar Craft" y durante más de dos décadas lo impartió en distintas partes del mundo. Tuvo la particularidad de trabajar con guitarras electro acústicas de cuerdas metálicas y cuerpo poco profundo, sumado a la utilización del tipo de afinación denominado new standard tuning (Do₂, Sol₂, Re₃, La₃, Mi₄ y Sol₄). En el aniversario número 25 de la existencia de estos cursos, Fripp anunció que dejaría de impartirlos. Actualmente sigue activo un ensamble de guitarras llamado Robert Fripp's Guitar Circle, conformado por integrantes que tocan el estilo aprendido en los cursos de Guitar Craft.

Breve reseña histórica de Pink Floyd

La banda británica de rock se formó en la década del 60, sus trabajos discográficos abarcan desde su álbum debut en 1965, *The Piper at the Gates of Dawn*, hasta su último disco en 1994, *The Division Bell* (en 2014 se lanzó un disco llamado *The Endless River*, el cual fue realizado a partir de la edición de material que había quedado descartado para ser utilizado originalmente en *The Division Bell*). Se pueden establecer tres momentos distintos de la banda en base al cambio de sus integrantes, en primer lugar la formación original estuvo compuesta por Nick Mason, Roger Waters, Richard Wright y su frontman Sid Barrett, juntos realizaron dos trabajos discográficos. En 1968, debido a una decadencia en el estado de salud mental de su líder causada por consumos problemáticos, Barrett fue sustituido definitivamente por David Gilmour, quien ya había estado colaborando con la banda en su último disco. Así comenzó la segunda etapa de Pink Floyd, época en la que lanzaron sus éxitos más reconocidos por el público, tales como *The Dark Side of the Moon*, *Wish you Were Here* y *The Wall*. En total produjeron 10 trabajos discográficos con esa formación. En 1985 Waters decide dar un paso al costado y se constituye de esta forma la última etapa de Pink Floyd, llevada adelante por Richard Wright, Nick Mason y su flamante líder David Gilmour, juntos lanzaron dos discos.

Un análisis profundo sobre la producción de la banda excede largamente los fines de este trabajo, pero a continuación trataremos de repasar los elementos que más definieron a la banda a lo largo de su carrera: La vocación por la experimentación sonora es sin dudas uno de ellos, en su libro "Turn on Your Mind: Four Decades of Great Psychedelic Rock", de Jim DeRogatis (2003) cuenta que el biógrafo de Pink Floyd Nicolas Schaffner incluye a los miembros de la banda dentro de la tercer generación del rock, por ende eran los suficientemente jóvenes como para haber sido influenciados por los primeros trabajos de The Beatles y The Rolling Stones. Estas nuevas generaciones comenzaron a cambiar el paradigma de producción discográfica, paulatinamente empezaron a experimentar más en el estudio. Nick Mason (2004), uno de los miembros de Pink Floyd, en su libro "Dentro de Pink Floyd" deja su testimonio al respecto:

Aún era raro que se permitiera a los músicos acercarse a la mesa de mezclas, y a veces se traía a músicos de sesión desconocidos para ahorrar tiempo en el estudio: Los beatles habían empezado a cambiar esta situación, ya que su éxito convenció a las compañías discográficas para interferir cada vez menos. Realmente, todas las bandas posteriores a los beatles deberían estarles agradecidas por crear una actitud consistente en que la música popular estuviera hecha por los artistas, y no fabricada para ellos (p. 69).

En el documental “The Pink Floyd Story: Which One 's Pink?” dirigido por Chris Rodley (2007) y producido por la BBC también podemos encontrar testimonios de todos los miembros de la banda, a excepción de Sid Barret, que sirven para comprender las motivaciones que los movilizaban en aquella época. Entre sus dichos destacamos los siguientes puntos:

- Cambio en la concepción del producto musical: dejaron de buscar la producción de singles que se conviertan en hit para perseguir la idea de la creación de un álbum.
- Búsqueda de técnicas de grabación novedosas en el estudio.
- Exploración de sonidos no convencionales en los instrumentos.
- Creación de pasajes musicales largos, los cuales para la época resultaban una novedad.

Posiblemente la máxima expresión de esta vocación por la exploración sonora sea la idea que tuvo Waters acerca de desarrollar un disco enteramente con sonidos provenientes de objetos típicos de un hogar. Aunque su idea nunca se terminó de materializar en una producción discográfica, nos sirve para comprender qué ideas musicales lo movilizaban. Este tipo de estética también está relacionada con el advenimiento de la época de la psicodelia, etapa que atravesó a todas las artes y que en la música en particular desarrolló una serie de convenciones sonoras, visuales y verbales como marcas distintivas del género (DeRogatis, 2003). En términos más amplios Paula Arrans Gutierrez (2012) comenta lo siguiente al respecto de esta época:

La Psicodelia se inscribe en un período muy concreto, determinado mayormente por los progresos de la química moderna. Este movimiento no puede entenderse fuera de su contexto histórico y social. Se dice que “si recuerdas los años 60 no pudiste estar ahí”. Y es que el consumo de drogas de diferentes y creativas maneras fue la definición esencial de este

momento de experimentación en la vida social y cultural de esta época. Esto se ha idealizado y demonizado muchas veces desde los 60 hasta ahora.

El consumo y fabricación de drogas como una forma anarco-capitalista de excitación sexual, como una forma de inspiración artística, junto con otras actividades relacionadas con la crisis social y la contracultura caracterizan este período (p. 13).

En esta época comenzaron a surgir varios subgéneros del rock, Pink Floyd suele estar vinculado al rock progresivo y sinfónico. Estas corrientes si bien no son equivalentes en todos los sentidos, ambas se caracterizan por haber intentado “elevar” el valor artístico del rock a partir del establecimiento de un diálogo con elementos provenientes de la música académica. Las bandas que han incursionado estos géneros se caracterizaron por producir álbumes conceptuales, incorporar el concepto de suite proveniente de la tradición académica componiendo movimientos que podían durar más de quince minutos, emular sonidos orquestales a partir del desarrollo tecnológico de los sintetizadores o directamente hacer una versión rock de una composición académica, tal como es el caso de Cuadros de una exposición de Mussorgsky, interpretada por Emerson, Lake & Palmer. Otros exponentes de la época son Genesis, Jethro Tull, Yes y King Crimson.

En cualquier análisis sobre Pink Floyd, por más breve que sea, resulta necesario hacer hincapié en el contenido poético de sus producciones. Sus letras reflexivas estaban a menudo centradas en temas trascendentales como la locura, el narcisismo, la soledad, la alienación y los problemas de la sociedad. Particularmente, a modo de ejemplo, los discos *The Wall* y *Animals* contienen una carga muy fuerte de pesimismo, sátira y crítica social desarrollada a partir de la visión del mundo de Roger Waters (Elisa Caro Laso, 2019). En el caso de *Animals*, lanzado en 1977 e inspirado en la obra de George Orwell “Rebelión en la granja”, se realiza una crítica al sistema capitalista y sus formas de poder opresoras representando a la sociedad en tres especies de animales: los cerdos (gobernantes que detentan el poder), los perros (representando a la fuerza policial que trabaja para los cerdos) y las ovejas (las masas gobernadas). En el caso de *The wall*, publicado en 1979, la trama de todo el disco gira en torno a la vida de una estrella de rock, en donde sus experiencias personales expresadas en las distintas canciones resultan perfectos puntapiés para abordar temáticas tales como la

posguerra, la opresión del sistema educativo, la vida familiar a partir de la pérdida del padre en la segunda guerra mundial y los fracasos sentimentales.

Concepto de arreglo musical

En tanto este trabajo consta de la producción de arreglos, adherimos a la concepción de arreglo que Deborah Lee (2019) expone en su trabajo “The classification of musical transformation: a conceptual approach to the knowledge organization of musical arrangements”: «[...] taking one musical work and transforming it into either another musical work, or another version of the same musical work, where the resulting work/version resides within the realm of Western art music» [Tomar una obra musical y transformarla en otra obra musical, o en otra versión de la misma obra musical, donde la obra/versión resultante reside dentro del ámbito de la música artística occidental] (p. 1).

Conclusión

Partiendo de la misma vocación experimental que caracterizó a Pink Floyd a lo largo de su carrera, se elaboraron ocho arreglos de canciones de su autoría para un ensamble de cámara formado por ocho guitarras eléctricas. Desde el comienzo del desarrollo de este proyecto el objetivo fue hacer una reelaboración de la música original, evitando caer en una transcripción literal de los elementos presentes en las canciones de la banda británica. Una de las grandes dificultades que surgieron fue tener que buscar la forma de reemplazar la percusión presente en las texturas originales, si escuchamos las canciones de Pink Floyd podemos ver que la presencia de la batería cumple un rol clave que permite que la música sostenga su discurso.

La metodología para llevar adelante el proyecto consistió en analizar la selección de canciones en base a criterios morfológicos, armónicos, melódicos y poéticos. Esto permitió entender cuáles eran sus características musicales preponderantes, es decir, poder ubicar dentro de cada composición aquellos elementos que le otorgan su identidad particular. Al escuchar las versiones definitivas de los arreglos, podemos concluir que los materiales de las canciones originales que más sobresalen son los armónicos y los melódicos, aunque no siempre se presentan de forma literal, son ellos los que nos indican que estamos escuchando un arreglo de Pink Floyd y no de otra banda. Una vez que se obtuvieron estos datos, la reelaboración comenzó con la búsqueda de una articulación entre los materiales originales y los aportes de la música académica contemporánea. La influencia de este campo de producción musical en los arreglos se da, en términos generales, en tres niveles distintos:

1. Textural: El siglo XX contó con compositores que llevaron a otro nivel el entramado compositivo para la guitarra. Como ya mencionamos anteriormente en este trabajo, las obras para ensamble de guitarras de Leo Brouwer o Steve Reich son claves a la hora de buscar antecedentes que visibilicen la capacidad de producción musical del instrumento y la versatilidad tímbrica con la que cuenta. Sus trabajos aportan un gran abanico de ideas que fueron de gran ayuda a la hora de reelaborar las texturas de las canciones de Pink Floyd.
2. Formal: Si bien los arreglos respetan en gran medida la estructura formal de las canciones originales, a lo largo del trabajo se decidió expandir, reducir, omitir y crear nuevas secciones. Esta flexibilidad se la atribuimos en parte a la contribución de la música académica del siglo XX, momento en el cual se empiezan a explorar diferentes estrategias para resolver el entramado formal de las composiciones, al mismo tiempo que perdía jerarquía la concepción organicista relacionada con la tradición de la música tonal.
3. Tímbrico: Si hay algo que caracteriza a la música académica contemporánea es la vocación por la experimentación sonora, y como ya hemos dicho antes, la guitarra eléctrica es un instrumento ideal para llevarla a cabo. Durante la producción de los arreglos se pusieron en juego una variedad de recursos con los que cuenta el instrumento que conllevan un impacto tímbrico: la elección

misma de la guitarra y la disposición de sus micrófonos y potenciadores de tono, la configuración de los diferentes pedales de efectos utilizados y la selección de un equipo específico con su ecualización particular.

Desde el momento mismo en que se seleccionaron las piezas a arreglar, se tuvo en cuenta su potencialidad de arreglo según algunas ideas preconcebidas que iban desde aportes de la música contemporánea hasta el desarrollo de recursos tecnológicos particulares, a continuación dejamos algunos ejemplos específicos por cada canción:

- Another brick in the wall: durante la escucha de este arreglo, en la última sección, podemos identificar a las guitarras tocando acordes ubicados en diferentes espacios de la estructura métrica generando una superposición inspirada en parte de las técnicas utilizadas por Steve Reich.
- Goodbye blue sky: este arreglo comenzó con la idea de desarrollar un discurso musical de estilo coral. Se busca una dirección que parte de un discurso claramente tonal hacia un proceso de cromatización, desdibujando la direccionalidad armónica. Este punto de partida surge de una traspolación poética respecto al texto de la canción: el personaje de la canción se despide de un cielo azul que empieza a oscurecerse debido a una actividad bélica aérea.
- Money: En este arreglo el disparador fue el desarrollo de una estructura formal híbrida entre la tradición y lo contemporáneo, durante la canción se escucha claramente la sucesión de A - B - A - B, pero a su vez también vemos que su construcción desde que inicia hasta que termina se da en términos de un proceso de cambio gradual relacionado con el estilo minimalista.
- Wish you were here: este arreglo está inspirado en procesos contrapuntísticos grupales utilizados por Leo Brouwer, en dicha técnica se superponen motivos melódicos muy pequeños ubicados en diferentes partes de la estructura métrica, cada uno de ellos es ejecutado por una guitarra. De esta forma se configura el entramado textural a partir de la superposición de dichos motivos individuales. Wish you were here es el resultado de la adaptación del concepto utilizado por Brouwer a los materiales melódicos, armónicos y rítmicos que presenta la canción original de Pink Floyd.

- Mother: en el caso de este arreglo la idea fue dividir las ocho guitarras del ensamble en dos cuartetos distintos que funcionan siempre de manera independiente, ya sea que toquen simultáneamente o por separado. Este recurso está inspirado en el formato de doble orquesta o doble coro presente en la música académica. En el campo de la música contemporánea Charles Ives fue uno de los que incursionó en este formato.
- Run like hell: en este arreglo el recurso que sirvió como disparador fue la utilización del delay. A partir de la exploración de los parámetros del pedal de efecto (tiempo de delay medido en figuras rítmicas, feedback y mix) y su combinación con los materiales originales de la canción llegamos al resultado final. La utilización de este recurso sirvió para suplantar la función de sostén rítmico, característica intrínseca al género rock, que en la canción original está a cargo de la percusión.
- Comfortably numb: este arreglo tuvo como disparador el desarrollo de una articulación que buscó quitar la percepción del ataque característico de la guitarra y lograr un sonido similar al de una cuerda frotada. Este tipo de articulación dal niente se logró mediante la reducción del sonido a 0 durante un breve lapso de tiempo y luego realizar un crescendo rápidamente mediante el uso de un pedal de volumen. Además, en otra sección de este arreglo se puso en juego una textura donde predomina un continuo de ligados ejecutados por dos guitarras, recurso inspirado en las texturas brouwerianas.
- Time: este arreglo comenzó con el disparador de emular el formato del doble concierto, un recurso utilizado en la música académica que consta de dos solistas que se enfrentan a la orquesta. En el caso de esta canción tenemos dos guitarras que tienen los roles de solistas frente a las otras seis.

Las partituras de todos los arreglos tienen una portada donde se encuentran las notas para la performance, las cuales detallan las configuraciones de sonido utilizadas teniendo en cuenta los pedales elegidos y la ecualización específica del amplificador. También se ideó una forma de expresar en la partitura ciertas técnicas no convencionales (véase en la canción Comfortably Numb o Wish you were here). Se

indagó en cómo escribir ciertas articulaciones del sonido que no son comunes para la guitarra clásica pero sí para el caso de la eléctrica.

Si bien no hay un orden específico para la escucha de este trabajo, el autor propone el siguiente:

1. Another brick in the wall.
2. Goodbye blue sky.
3. Money.
4. Wish you were here.
5. Run like hell.
6. Mother.
7. Comfortably numb.
8. Time.

La presentación de este trabajo consta de la entrega de todos los arreglos en formato audio, en donde las guitarras de la totalidad de las piezas están ejecutadas y grabadas por el autor de este Trabajo de Graduación.

Esta producción pretende ser un aporte al repertorio de ensamble de guitarras eléctricas, considerándolo como un crossover musical entre distintos géneros y tradiciones.

Anexo: Grabación. Ficha técnica.

Intérprete: Tomás Cusmano.

Director artístico: Juan Almada.

Edición y mezcla de audio: Tomás Cusmano.

Mastering: Juan Cana San Martín.

Equipamiento utilizado:

- Guitarra eléctrica Ehipone Wilshire.
- Reaper.
- Amplitube 5 y Neural DSP arquetipo Plini.

Bibliografía

Allorto, E. Chiesa, R. Dell'ara, M. Gilardino, A. (1990). La Chitarra. Edizione di Torino.

Arranz Gutiérrez, P. (2012). Arte propio influido por la psicodelia: Psicodelicia (Tesis de máster). Recuperado en: <http://hdl.handle.net/10251/19166>.

Arias, O. (s/f). Catálogo de obras para guitarra de compositores argentinos contemporáneos (2000 - 2014) (Tesis de Diplomatura Superior en Música Contemporánea). Recuperado en:

<https://sites.google.com/view/dsmc/publicaciones-contenidos/cat%C3%A1logo-de-obras-para-guitarra-por-compositores-argentinos-contempor%C3%A1neos>

Bennett, A. & Dawe, K. (2001). Guitar Cultures. First published in 2001 by Berg. Editorial offices: 150 Cowley Road, Oxford, OX4 1JJ, UK. 838 Broadway, Third Floor, New York, NY 10003-4812, USA.

Benoît.C & Quintans. S (2010). Guitarra eléctrica y creación musical contemporánea. Espacio Sonoro, revista cuatrimestra de música contemporánea. Recuperado en: <http://www.tallersonoro.com/anterioresES/21/Articulo2.htm>.

Brouwer, L. (2007). Gajes del oficio. Editorial RIL editores/Vicio Secreto.

Caro Laso, E. (2019). Música y contexto sociopolítico en los años 70. Un análisis de tres discos de Pink Floyd, The Sex Pistols y The Clash, respectivamente, en relación con la situación sociopolítica del Reino Unido en los años 70 (Tesis de grado). Recuperado en: <http://hdl.handle.net/11531/31655>.

DeRogatis, J. (2003). Turn on Your Mind: Four Decades of Great Psychedelic Rock. Editor: Hal Leonard Corporation.

Documental de la BBC (2007). Director: Chris Rodley. The Pink Floyd Story: Which One's Pink?. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=cVHGLdZQgEw>.

Dunne, T. (2019). Why Does It Have To Be So Loud? A Social History Of The Electric Guitar". CUNY Academic Works.

Recuperado en: https://academicworks.cuny.edu/hc_sas_etds/429/.

Frengel, M. (2017). The unorthodox guitar: a guide to alternative performance practice. Published in the United States of America by Oxford University Press.

Gilbert, D. Marlis, B. (1997). Guitar Soloing. The Contemporary Guide to Improvisation. Hal Leonard.

Herbst, J.-P. (2020). Empirical Explorations of Guitar Players' Attitudes Towards Their Equipment and the Role of Distortion in Rock Music. Current Musicology, pp.75-196.

Recuperado en: <https://doi.org/10.7916/cm.v0i105.5404>.

León Johan. (2018) El estado de la guitarra eléctrica en la música académica contemporánea. Calle14: revista de investigación en el campo del arte 13, pp. 38-53.

Recuperado en: <https://doi.org/10.14483/21450706.12988>.

Lähdeoja, O. Navarret, B. Quintans, S. & Sedes, A. (2010). The Electric Guitar: An Augmented Instrument and a Tool for Musical Composition, pp. 37-54. Recuperado en: doi:10.4407/jims.2010.11.003.

Lee, D. (2019). The classification of musical transformation: a conceptual approach to the knowledge organization of musical arrangements. Recuperado en: <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/10120148/>.

Manson, N. (2004). Inside Out: A Personal History of Pink Floyd. Ediciones Robinbook.

Nguyen Tran, K. (2007). The emergence of Leo Brouwer's compositional periods: The guitar, experimental leanings, and new simplicity (Senior Honors thesis). Dartmouth College Music Department.

Reynolds, S. (2010). Después del rock. Psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas. Caja Negra Editora, Buenos Aires.

Rodriguez, E. (2005). Diferentes concepciones formales en la música académica del siglo XX. Ponencia presentada en el Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual (CiDIAP). Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.

Rosas, M. (2015). El manifiesto Music as a gradual process de Steve Reich analizado en relación a cuatro teorías sobre la creatividad. Ponencia en semana de la Música y la Musicología: Música actual y tecnologías aplicadas, octubre 2015. Universidad Católica Argentina. Facultad de Artes y Ciencias Musicales; Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", Buenos Aires. Disponible en: <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1106>.

Towner, R. (1985). Improvisation and Performance Techniques for Classical and Acoustic Guitar. 21st Century Book Productions.

Yúdice, G. (2007). Nuevas tecnologías, música y experiencia. Editorial Gedisa, Barcelona.