

RECURSOS SPINETTEANOS

Acordes ambiguos y armonía no funcional en L. A. Spinetta

Aníbal E. Colli

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Latinoamericano

Universidad Nacional de La Plata

anibalecolli@gmail.com

Resumen

Esta investigación se inicia a partir de la inclusión de la obra de Luis Alberto Spinetta en los contenidos de la materia Recursos Compositivos de la Carrera de Música Popular de la UNLP. A partir del análisis de sus canciones, fuimos sistematizando recursos, que expondremos aquí.

Mediante la identificación de lo que llamamos “recursos spinetteanos”, nos proponemos explicar cómo se combinan los elementos expresivos que construyen la estética particularísima de este autor. Debido a la complejidad de su lenguaje y a la dificultad para relacionarlo con otros referentes, las crónicas sobre su vida y el análisis de su poesía no han sido acompañados, salvo excepciones, por una investigación profunda de sus herramientas musicales.

El lenguaje musical de Spinetta presenta originalidad y ruptura con las formas más habituales del rock en múltiples planos: en su armonía modal y ambigua; en sus melodías sobre extensiones; en sus frases y ritmo armónico asimétrico; en la apertura de su organización formal.

Creemos que la aplicación pedagógica de esta investigación resultará útil para la comprensión y recreación de su legado estético, que consideramos parte importante de la identidad cultural argentina.

Palabras clave: música / popular / rock / Spinetta

Introducción

El estudio, conocimiento y difusión de la obra de Spinetta representa, para nosotros, una asignatura pendiente con la cultura argentina y por lo tanto, una misión educativa en el campo de la música popular. Su estética es inconfundible y su sonoridad tan original que resulta muy difícil establecer antecedentes directos de su estilo: podemos relacionar su música con el rock instrumental, con el jazz fusión, la bossa nova o incluso el impresionismo, pero no suena como ninguna de ellas. La complejidad de su armonía, difícil de sacar de oído por músicos menos entrenados, y la escasez, aun hoy, de sus cifrados completos y correctos en internet, han dificultado su recreación a nivel de la cultura popular. La mayoría de las publicaciones sobre él se han centrado en su vida, su poesía o su forma de entender el arte, sin plantearse una sistemación de sus recursos musicales.

Sabemos que el Flaco cultivaba una gran introspección y una búsqueda incesante de lo mágico que subyace en lo cotidiano. Que evitaba voluntariamente los mandatos sociales y la preocupación por el éxito material, por lo coyuntural, por estar al día. Y que en ese camino esencial, irracional y místico, valoraba la metáfora para referirse a lo que sólo en parte puede ser nombrado.

Su música se plantea ese mismo objetivo con herramientas propias, es claramente una música poética y no narrativa. Su lenguaje intenta liberarse de caminos previsibles y de fórmulas, busca una apertura y una indefinición. Necesita desnaturalizar las expectativas habituales del oyente y llevarlo a otro universo sonoro en el que no rijan las cadenas de causa-efecto de los discursos conocidos. Para lograr esto rompe con la métrica y la rima en el texto, con la funcionalidad armónica, con las estructuras simétricas de antecedentes y consecuentes. A veces también, y para reforzar este efecto, presenta irregularidades en el ritmo armónico y cambios de compás. En medio de este paisaje extrañado, la melodía spinetteana, original pero encantadora, nos orienta y conduce.

La estética musical de L. A. Spinetta es producto de una interacción estrecha y personal entre melodía, armonía, frases, duraciones, gesto y forma. Desde el punto de

vista metodológico nos parece importante comenzar por la comprensión de sus recursos armónicos porque, por un lado, condicionan y resignifican la melodía, y por el otro, gracias a su no funcionalidad, habilitan la apertura formal y el discurso no lineal característicos de su estilo.

El lenguaje armónico de Spinetta

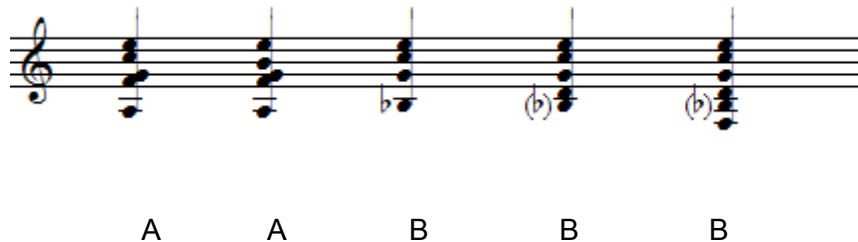
Podemos identificar en el lenguaje armónico de Spinetta los siguientes elementos fundamentales.

- **Uso de acordes con extensiones:** en general, los acordes presentan al menos cuatro notas (habitualmente con 7ª) y muchas veces cinco, seis o siete (incluyen 6as, 9as, 11as o 13as). La melodía muchas veces jerarquiza o descansa sobre estas extensiones, lo que le otorga una sonoridad muy identificable. Además, las extensiones de los acordes le permiten a la melodía mantenerse en un nivel de diatonismo total o parcial (una misma escala) opuesto al cromatismo de la armonía. Este diatonismo facilita una melodía más cantable o memorizable y muchas veces ayuda a establecer un centro tonal no funcional en un contexto armónico modal.
- **Acordes con fundamental o funcionalidad ambigua:** aparecen acordes recurrentes que por su estructura presentan tensión entre dos fundamentales o una indefinición de fundamental. Estos acordes ambiguos generan una mayor imprevisibilidad y apertura del discurso.
- **No funcionalidad armónica:** son poco frecuentes las dominantes, los enlaces de II V y los enlaces de cuarta ascendente encadenados.
- **Armonía cromática no funcional:** los acordes rompen con la diatonía de la tónica mayor o menor, pero no con dominantes secundarias como marcamos en el punto anterior sino mediante la incorporación de los acordes de **intercambio modal e intercambio modal del relativo**

Acordes con fundamental o funcionalidad ambigua

Observamos dos tipos de acordes ambiguos muy habituales en las canciones de Spinetta; éstos son:

- Un acorde A que puede funcionar como acorde menor con 6ª agregada o como acorde mayor con maj7/9 y hasta 11+ y con la 3ª en el bajo.
- Un acorde B que puede funcionar como acorde mayor con 7ª menor en el bajo o como acorde mayor con 6/9/11+.



El acorde A suele usarse como un tipo especial de Im eólico con 6ª agregada, pero cuando aparece en relación a otros grados mantiene su indeterminación funcional, aunque aludiendo a un centro eólico a partir de su bajo. En otras ocasiones y debido al contexto, puede percibirse como un acorde mayor con la 3ª en el bajo, pero no logra borrar del todo esa ambigüedad menor-mayor que lo caracteriza.

El acorde inicial de “El Capitán Beto” es un ejemplo prototípico de uso del acorde B. Lo interesante es que contrariamente a lo esperado, no se percibe como B 6/9/11+ con la 5ª en el bajo, porque la melodía (y el acorde de A que se le opone en el tema) construye al C# como centro. Podríamos afirmar que es un I de Do# mixolidio con mucho de VIIb. Su ambigüedad resulta de la disputa entre dos centros mayores a un tono de distancia, uno en los graves o el bajo y otro en la tríada superior. Esta tensión se resuelve (o no) a favor de uno de los dos polos de acuerdo al contexto.

Intercambio modal

Consideramos intercambio modal a la coexistencia de dos o más modos en un mismo discurso, sección o frase. Este intercambio puede producirse a nivel de la melodía o de la armonía. El intercambio modal armónico resulta de la combinación de los grados diatónicos de dos o más modos.

Veamos en una tabla los grados diatónicos correspondientes a cada modo de Do. Esto nos permite ver en un solo gráfico todos los acordes que nos aporte el intercambio modal.

Modos	Arm. de clave	Grados diatónicos						
		I	II	III	IV	V	VI	VII
Lidio	1#	Cmaj7	D7	Em7	F#semi	Gmaj7	Am7	Bm7
Jónico	becuad.	Cmaj7	Dm7	Em7	Fmaj7	G7	Am7	Bsemi
Mixo	1b	C7	Dm7	Esemi	Fmaj7	Gm7	Am7	Bbmaj7
Dórico	2b	Cm6	Dm7	Ebmaj7	F7	Gm7	Asemi	Bbmaj7
Eólico	3b	Cm6b	Dsemi	Ebmaj7	Fm7	Gm7	Abmaj7	Bb7
Frigio	4b	Cm7	Dbmaj7	Eb7	Fm7	Gsemi	Abmaj7	Bbm7
Locrio	5b	Csemi	Dbmaj7	Ebm7	Fm7	Gbmaj7	Ab7	Bbm7

Podemos eliminar de la tabla los acordes que se repitan, así como los semidisminuidos y dominantes que no se perciben como intercambio modal sino como II, V o V sustituto de algún grado. De esta manera veremos más claramente qué acordes específicos aporta cada modo. Como excepción a esto mantenemos el F7, que no se usa como dominante secundaria sino como un IV blusero.

Modos	Arm. de clave	Grados diatónicos						
		I	II	III	IV	V	VI	VII
Lidio	1#		D		F#semi			Bm7
Jónico	becuad.	Cmaj7	Dm7	Em7	Fmaj7		Am7	Bsemid
Mixo	1b					Gm7		Bbmaj7
Dórico	2b	Cm6			F7		Asemi	
Eólico	3b	Cm7	Dsemid	Ebmaj7	Fm7	Gm7	Abmaj7	Bb7
Frigio	4b		Dbmaj7					Bbm7
Locrio	5b			Ebm7		Gbmaj7		

Observemos cómo funciona el intercambio modal en el tema “Bagatelle” de L. A. Spinetta. La melodía se presenta íntegramente en la escala de Sol mayor sin ninguna alteración. A ese diatonismo total de la melodía se le opone un cromatismo de la armonía dado por los acordes de intercambio modal. Los acordes relacionados con modos más lejanos del modo eólico son los que aportan más alteraciones y tienen una función expresiva especial en los finales de frase. Es un elemento típico de Spinetta el que la melodía resuelva en la tónica o en alguna nota del acorde de tónica pero la armonía presente un final abierto sobre un acorde de intercambio modal (los más habituales son el VIb y el IIb aunque pueden aparecer otros).

Bagatelle (L. A. Spinetta)

Modo de G: Jónico-----

Gmaj9

Em9

Cmaj9

Por más que mis orejas se fundan en ti, temo que la sola brisa, te lleve de regreso,

Gmaj9

Em9

pues quiero que tu ángel permanezca aquí, atado a las cruces que crearon

----- Cmaj9

los gigantes eternos

-----Mixolidio-----Jónico-----

Dsus4/7

Am7

Fmaj7

Em7

Ah, algo se pierde en el mar, es un reflejo de tu piel

-----Dórico-----Jónico-----Lidio-----Jónico-----Frigio

Dsus7

Bbmaj7/11+/D

Am7

C#m7/5b

Cmaj9

Abmaj7/11+/Eb

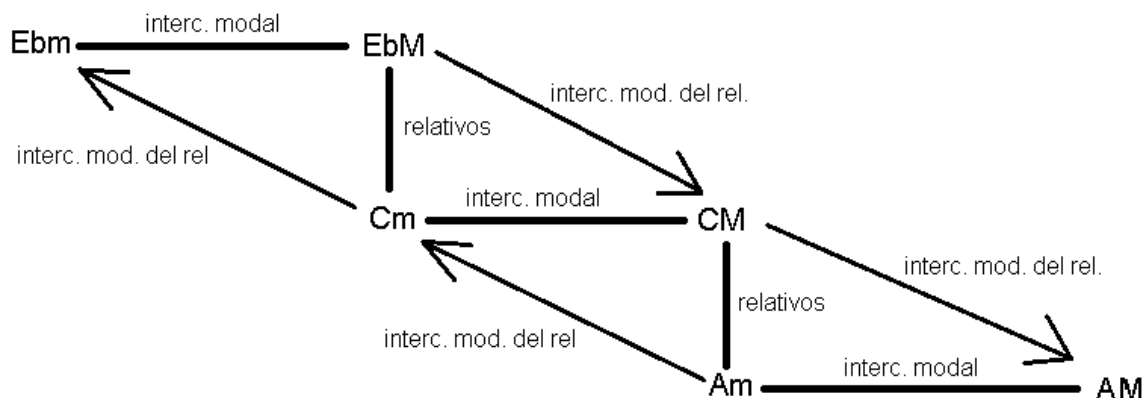
Ah, algo se pierde en el mar es un vestigio de tu piel,

Intercambio modal del relativo

El intercambio modal del relativo, como su nombre indica, resulta de la aplicación de un cambio de modo (intercambio modal) a un centro que comparte su escala con el centro principal (relativo).

Comencemos por este procedimiento en contexto funcional para comprenderlo mejor. En la canción “Septembro” de Iván Lins observamos que, luego de una sucesión armónica de bajo diatónico descendente muy conocida, se presenta un II V del VI, que resuelve en un VI mayor. Esto lleva a repetir el mismo esquema (y melodía) en este nuevo centro tonal una 3ª m más grave. Este recurso se repite tres veces más, con lo cual se regresa al punto de partida. Veamos melodía, cifrado y

- El intercambio modal del relativo de una **tónica M** es otra **tónica M** una **3ª m inferior**.
- El intercambio modal del relativo de una **tónica m** es otra **tónica m** una **3ª m superior**.



Así como el intercambio modal implica la incorporación de notas y acordes correspondientes a otros modos paralelos al de partida, el intercambio modal del relativo introduce notas y acordes correspondientes a un centro a una 3ª m de distancia. Esta incorporación puede ser por medios funcionales (con dominantes secundarias) como en “Septembro” de Iván Lins o solo por yuxtaposición sin fundamentación funcional, como en muchas canciones de Spinetta.

Los acordes que se agregan por este procedimiento, son los que surgen de los modos diatónicos a una 3ª m de distancia. En un contexto de Do jónico, los acordes de intercambio modal del relativo son los acordes diatónicos que corresponden a La jónico. En la siguiente tabla podemos observar unos y otros.

Tónica C	I	II	III	IV	V	VI	VII
Diatonicos (jónico)	Cmaj7	Dm7	Em7	Fmaj7	G	Am7	Bsemid
Int. modal del relativo (A jónico)	Amaj7	Bm7	C#m7	Dmaj7	E7	F#m7	G#semid

Como hicimos anteriormente en la tabla de acordes de intercambio modal, eliminamos los acordes repetidos, y los semidisminuidos y los que puedan funcionar como V. Los que quedan los reubicamos en relación a los grados de Do.

Tónica CM	I	II	III	IV	V	VI	VII
Diatonicos	Cmaj7	Dm7	Em7	Fmaj7	G	Am7	Bsemid
Int. modal	Cm6 Cm7	D Dsemid Dbmaj7	Ebmaj7 Ebm7	F#semi F7 Fm7	Gm7 Gbmaj7	Asemi Abmaj7	Bm7 Bbmaj 7 Bbm7
Int. modal del rel (A)	C#m7	Dmaj7		F#m7		Amaj7	

En un tema en Do eólico o dórico el intercambio modal del relativo aporta los acordes diatónicos de Eb eólico o dórico.

Tónica Cm	I	II	III	IV	V	VI	VII
Diatonicos (eólico y dórico)	Cm6 Cm7	Dsemi Dm7	Ebmaj7	Fm7 F7	Gm7	Asemi Abmaj7	Bb7
Int. modal del rel (Ebm)	Ebm7 Ebm6	Fsemi	Gbmaj7	Abm7	Bbm7	Cbmaj Csemi	Db7

Al igual que el caso anterior, podemos presentar juntos los acordes diatónicos de C eólico y dórico, los que corresponden a intercambio modal y los de intercambio modal del relativo (eliminando los que se asocian a dominantes secundarias o sustitutas)

Tónica Cm	I	II	III	IV	V	VI	VII
Diatonicos (eólico y dórico)	Cm6 Cm7	Dsemid Dm7	Ebmaj7	Fm7 F7	Gm7	Asemi Abmaj7	Bb7
Int. modal	Cmaj7	D Dbmaj7	Em7 Ebm7	Fmaj7 F#semi	Gbmaj7	Am7	Bm7 Bbm7
Int. modal del rel (Ebm)	Cbmaj7		Ebm7	Fsemi	Gbmaj7	Abm7	

Repetimos intencionalmente los acordes de Ebm7 y Gbmaj7 porque podemos considerarlos tanto como acordes diatónicos del modo locrio de Do como producto del intercambio modal del relativo (I y III de Ebm).

Intercambio modal del relativo en canciones de Spinetta

Con cierta semejanza a “Septiembre” de Iván Lins, en “La luz de la Manzana” observamos cómo un mismo acorde disminuido actúa como bisagra y comodín para alternarse con tónicas a una 3ª m de distancia. Aprovechando las múltiples resoluciones de un disminuido como dominante con fundamental omitida, funciona como un V de D, de B y de Ab, siempre con un pedal de la tónica en la que acaba de resolver en cada caso. El acorde disminuido y el pedal sirven para que la modulación sea menos fuerte y explícita. Una vez establecido en Ab aparece un intercambio modal a Abm y luego un final que tiende a Fm, relativo de Ab.

La luz de la manzana

Estrofa

Dmaj7	Gdism/D	Dmaj7	Gdism/D	Dmaj7	Gdism/D	Dmaj7	Gdism/D
<i>Sé que estoy vivo y vuelo en reposo bebiendo la linfa de la soledad,</i>							
Bmaj7	Gdism/B	Bmaj7	Gdism/B	Bmaj7	Gdism/B	Bmaj7	Gdism/B
<i>mientras el mundo todo se va hundiendo ya no deseo esta cruz de lactal,</i>							
Abmaj7	Abm6	Abmaj7	Abmmaj7	Abmaj7	Abm	Bbm7	Cm
<i>Selva de Montecristo, todos en un mismo risco, hoy se conmemora el año momia,</i>							
Db7+	Fm9/11	Db7+	Fm9/11	Db7+	Fm9/11	Db7+	Fm9/11
<i>con toda la luz de la manzana,</i>				<i>con toda la luz de la manzana.</i>			

Son pocas las canciones de Spinetta en las que el intercambio modal del relativo se presente como una modulación a una región tonal (y formal) nueva. Es mucho más habitual que los acordes de intercambio modal del relativo aparezcan en el discurso como “colores”, muchas veces aislados, entre acordes diatónicos. Estos acordes no se preparan ni se resuelven, simplemente se yuxtaponen, y muchas veces (aunque no siempre) la melodía se mantiene en la escala de la tonalidad original

(aprovechando las extensiones del acorde que le sirvan para tal fin) para generar una continuidad del diatonismo a nivel melódico opuesto al cromatismo armónico que lo acompaña.

Analicemos entonces fragmentos de algunos temas que nos muestran estos procedimientos. Utilizaremos las siguientes referencias para el cifrado:

Grados diatónicos

Intercambio modal

Dominantes o dominantes secundarias

Intercambio modal del relativo

AAS: Acorde Ambiguo Spinetteano

Yo no puedo dar sombra (L. A. Spinetta)

Intro: Eadd9 Amaj7 Badd 4 **Em9** **Bbmaj7/11+/D** **Am9** **Am11/13**
 I IV V **Im** **IIIb de G** **IVm**
 AAS

Eadd9 Amaj7 Badd 4 **Em9** **Bbmaj7/11+/D** C#m7 **Cmaj13**
 I IV V **Im** **IIIb del rel** VI **Vlb**
 AAS

Sepan: yo no puedo dar sombra, paredes enteras esperan lo mío.
 ,

Eadd9 Amaj7 Badd 4 **Em9** **Bbmaj7/11+/D** C#m7 **G6** **Cmaj13** **Gmaj7/B**
 I IV V **Im** **IIIb del rel** VI **IIIb** **Vlb** **IIIb**
 AAS AAS

Oigan: no consigo dar sombra, los rayos solares me fuman

Eadd9 Amaj7 Badd 4 **Gmaj7/B**
 I IV V **IIIb o Im**
 AAS

Al fin, yo no proyecto mi sombra.

Eadd 9 Amaj7 Badd 4 Gmaj7/B Bbmaj7/11+/D Am9
 I IV V IIIb o Im IIIb del rel IVm
 AAS AAS

Al fin, yo no existo en la sombra.

Eadd9 A7/11+ G#m7 C#maj7 Amaj9/C# G#m7 F#m7 Eadd9 Amaj7 Eadd9
 I Vsust/III III VIM IV o VI III II I IV I
 AAS

Yularirirara la lalala lirara lalala

A7/11+ G#m7 C#maj7 Amaj9/C# G#m7 F#m7 Eadd9 G#7/13b Amaj7 B11 Gmaj7/B
 Vsust/III III VIM IV o VI III II I V/VI IV V IIIb o Im
 AAS AAS

lri i i ia la lalala lirara lalala

Eadd9 Amaj7 Badd 4 Em9 Bbmaj7/11+/D
 I IV V Im IIIb del rel
 AAS

Sepan: yo no vengo con sombra,

Eadd9/G# G13 Eadd9 Amaj7 Cmaj7/11+
 I IIIb7 I IV VIb
y ustedes, son bellos sin mí

Eadd 9 Amaj7 Badd 4 Gmaj7/B Bbmaj7/11+/D Am9
 I IV V Im IIIb de G IVm
 AAS

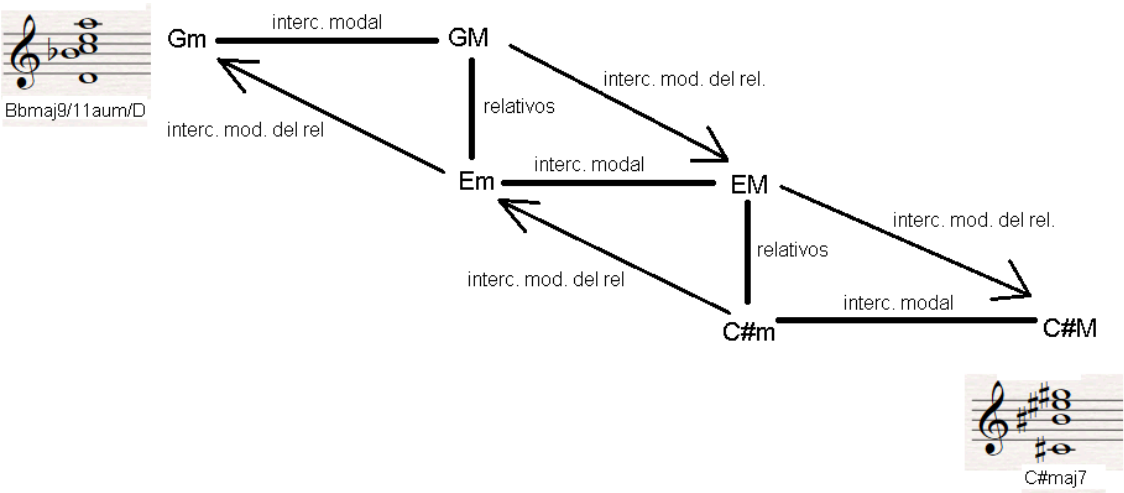
En fin, yo no existo en las sombras

Este tema presenta la particularidad de combinar el intercambio del relativo en los dos sentidos: desde E a C# y a Gm. Dado que casi todo el tema se presenta en E mayor, podemos considerar a Gm como intercambio modal del relativo del intercambio

modal. En el siguiente esquema podemos observar estas relaciones tonales y los acordes vinculados a ambos intercambios del relativo.

Tónica: EM con frecuente intercambio con Em.

Campo armónico:



Es interesante observar la armadura de clave de cada zona tonal para observar las quintas ascendentes (#) o descendentes (b) que existen entre ellas. Esta es una manera de analizar la distancia entre dos centros y relacionar la sensación del “color” armónico generado con esta medida y dirección. En este tema se puede ver de la siguiente manera

Modo	Armadura de clave									
	2b	1b	bec	1#	2#	3#	4#	5#	6#	7#
Lidio	Eb	Bb	F	C	G	D	A	E	B	F#
Jónico	Bb	F	C	GM	D	A	EM	B	F#	C#M
Mixolidio	F	C	G	D	A	E	B	F#	C#	G
Dórico	C	Gm	D	A	E	B	F#	C#	G#	D#
Eólico	G	D	A	Em	B	F#	C#m	G#	D#	A#
Frigio	D	A	E	B	F#	C#	G#	D#	A#	E#
Locrio	A	E	B	F#	C#	G#	D#	A#	E#	B#

A continuación analizamos estos recursos en otras canciones. Repetimos las referencias en colores para los tipos de acordes.

No te busques ya en el umbral

Tónica: Am

Dm7 Am7 Eadd9b/A Em7

Estás perdiendo el tiempo pensando, pensando,

Am7 Dm7 Am7

y estás fuera de la vida, jugando y perdiendo.

Dm7 Am7 Eadd9b/A Am7 Dm7 Am7 Em7

Comes tu conciencia, manzano en la nada y que dirán las sombras de todo tu regreso.

Dm7 Dsemi11 Abmaj7 Gm7 Cmaj9 Bb/Ab (AAS) Am7
Tu ser sin querer se abrirá de la luz. Se irá sin saber que lo amaban

Estribillo final

Cmaj7 Dm9 Abmaj9/C (AAS)

No te busques más en el umbral

Abmaj9/C (AAS) Fmaj7 Am9
para que sepan la forma de tu alma

Dm7 Am7
y que siga la melodía.

Es muy inusual que encontremos un enlace tan funcional como IV I V I en una canción de Spinetta. En este caso el V está presentado con un extrañamiento, resultado del pedal y de la 9b sin 7ª (al estilo de un I flamenco). El Dsemi11 se presenta como un V de Am con 13b y 9+ sin fundamental, pero el acorde siguiente

(Abmaj7, Vlb de C) hace que lo resignifiquemos como un II eólico de C. El Bb/Ab también es ambiguo, se presenta como un VIIb de C pero se resuelve como si fuera un V sustituto de Am.

Es la medianoche

Tónica: F#m

Estrofa

F#m6b/7/9(AAS) Amaj7/5+ F#m11

Su cuerpo volverá ágil como un halcón

F#m6b/7/9(AAS) Amaj9 Dmaj9

hojas y latas se tuercen todo cambia en el acto...

F#m6b/7/9 (AAS) Amaj7/5+ F#m11 F#m6b/7/9 (AAS) Amaj7/5+

Loca su mano gris pierna sin ansiedad. En autos de hielo van...

A7 D Bm7 Dm/A A

Es la medianoche que sujeta la dulce pasión...

Estribillo

G9 Fmaj9(13) Amaj9/C#(AAS)

Todo se ha calcado a sí mismo... Nada busco ya sin pasos

Am7 Am6 Dm9 C#9+

Se pudre la mentalidad... dice adiós,

F#m6b/7/9(AAS) E Amaj7 Amaj9/C#(AAS)

pues huye de la razón amor, esto no se explica....

Badd9/D#(AAS) Bm7 Gmaj7 Emaj7

ni al principio, ni al final oh...

El Amaj7/5+ de la estrofa es un acorde ambiguo, aun cuando no sea de los típicos Spinetteanos: funciona como un III de la escala menor melódica o armónica pero por el I que le sigue se percibe como un V agudo con un bajo de III grado. El acorde de E del estribillo se destaca por ser la única tríada entre acordes de 4 o más notas (un V sin séptima muy usado en el rock, por ejemplo por Charly García). Al final, se presentan tres acordes de interambio modal de A (dos lidios y uno mixolidio). El Emaj7 del final permite escapar de un final a A o a F#m y dejar el final abierto.

Extiéndete una vez más

Tónica: Am

Fmaj7/A (AAS)	Abmaj7/C(AAS)	Fmaj7/A (AAS)	Cmaj9
<i>Ya no sé</i>	<i>dónde fue,</i>	<i>con su luz</i>	<i>tu verdad,</i>
Fmaj7/A(AAS)	Abmaj7/C(AAS)	D9	G11 G9
<i>avanzar</i>	<i>y no avanzar,</i>	<i>que loco remolino,</i>	

Aquí el acorde ambiguo spinetteano se presenta como un I de Am y un Im de C pero el Cmaj9 hace que resigniquemos el tercer acorde ambiguo no como un Am sino como un F (IV de C)

El anillo del capitán Beto

Tónica: F#m

Estribillo

F#m7	Bm7	C#m7	F	G	A
<i>¿Dónde está el lugar al que todos llaman cielo?</i>					
Bm7	C#m7	F	G	A	Badd9(sin3ª) C#m7 D#m7
<i>Si nadie viene hasta aquí a cebarme unos amargos como en mi viejo umbral</i>					

Bm	Dmaj7	C#sus7	F#m	Cmaj7	C#7	F#m
<i>¿Por qué habré venido hasta aquí, si no puedo más de soledad?</i>						

Cmaj7 G#dism F#m/A

Ya no puedo más de soledad

El Cmaj7 se puede considerar como un acorde de intercambio modal del relativo (un IIIb de A) pero por su ubicación de contrastarlo con el V grado con una nota común (la 7ª) parece más atinado considerarlo un Vb o V del locrio, por esto lo coloreamos como intercambio modal. Es interesante observar la ambigüedad modal entre A mayor y F# del final. El plan armónico indica que el acorde final es el I de F#m pero la doble interpretación del G#disminuido (como V de F#m y como V de A, según tenga mi# o fa becuadro) y la melodía que termina en la nota la duplicada por el bajo ayudan a que percibamos el acorde final como un A6.

Conclusiones

La obra de L. A. Spinetta es una parte importante de la cultura musical argentina y nos interpela como investigadores, divulgadores y docentes. Este trabajo propone un aporte a la comprensión y difusión de su trabajo. Creemos que su aplicación didáctica permitirá a los jóvenes compositores continuar y recrear este legado tan original. Así como tantas melodías del “Flaco” forman parte de la historia del rock nacional y la memoria emotiva de varias generaciones, podemos lograr que sus recursos musicales se agreguen a la currícula de la enseñanza en nuestro país y se conviertan en herramientas creativas de los músicos argentinos.

Bibliografía

- Berti, Eduardo. (1993). *Spinetta: crónica e iluminaciones*. Buenos Aires: Planeta.
- Diez, Juan Carlos. (2006). *Martropía*. Buenos Aires: Aguilar
- Grinberg, Miguel. (2015). *Una vida hermosa*. Buenos Aires: Atlántida.
- Gasparini, Sandra, comp. (2016). *Iniciado del alba*. Buenos Aires: Añosluz.