

## Música instrumental en guitarra. Análisis musical

### EL DESARROLLO DEL PLANO MELÓDICO EN EL TRÍO DE GUITARRAS.

Bernardo Bogliano (UNSAM, IAMK), Emanuel Di Virgilio (Conservatorio Provincial Gilardo Gilardi), Juan Pablo Gascón (UNLP, Facultad de Bellas Artes)

#### Introducción

El presente trabajo se propone contribuir en la construcción colectiva de herramientas teórico-metodológicas orientadas al fortalecimiento progresivo de la enseñanza e investigación de la música popular en el ámbito académico universitario. Su propósito es reflexionar en torno a una de las acciones que intervienen en el oficio del arreglador musical: la exploración de las posibilidades texturales asociadas a la presentación del material melódico, en vistas a una renovación del discurso musical.

En este caso, la formación instrumental a partir de la cual se abordará la problemática será el Trío de guitarras. Considerando su reconocido protagonismo en el desarrollo de nuestra música popular (tanto folclórica como rioplatense), se intentará ejemplificar, a partir de tres arreglos creados por los autores, las posibles consecuencias que tiene en la renovación del material sonoro el desarrollo del plano melódico, interviniendo no sólo en la densidad textural (línea simple, soli a dos voces, soli a tres voces, etc) sino también en su dinamismo asociado al intercambio de intérpretes que la ejecutan.

#### Conceptualizaciones asociadas a la textura musical

Al encarar el estudio de la textura, creemos pertinente considerar algunas afirmaciones del Libro "Apuntes sobre apreciación musical" (Belinche y Larregle, 2006). Por un lado, dicho estudio es pionero en pensar a la textura como un "espacio ficcional" que es producto de la observación de lo que acontece en la simultaneidad: "*La textura es un nivel primario de organización perceptual que ordena los sonidos escuchados como si fuera la imagen de una fotografía interna en la superficie musical*" (2006: 56). Por otro lado, justifica explícitamente la importancia que tiene el saber en torno a la textura para ejercer el trabajo de músico profesional: "*El conocimiento de la textura provee al músico profesional (...) herramientas para penetrar en la organización espacial y sus relaciones y, en la ejecución, para tomar decisiones interpretativas*" (2006: 56). Cuando los autores se introducen en la definición específica del concepto de textura, afirman que ésta alude a una de las estructuras sintácticas reconocibles teniendo en cuenta las propiedades de los planos texturales y sus relaciones puestas en simultaneidad.

Al estudiar la bibliografía existente sobre textura musical en la práctica compositiva o de construcción de arreglos en la música popular, hemos encontrado, en primer lugar, el libro del argentino Alfredo Alchourrón, "Composición y Arreglos de Música Popular", publicado en 1991. El autor sugiere clasificar los planos de la textura dentro de tres grandes funciones o roles:

- la ejecución de la melodía principal,
- la ejecución de un contracanto (o contramelodía),
- y la ejecución de un fondo armónico (también denominado "background").

Cuando el plano textural posea características de linealidad (sea éste bajo la función de melodía principal o de contracanto) podrá tocarse a una sola voz o a varias voces conformando un "bloque". En este último caso, "*todas las partes se mueven con los mismos valores que la voz principal y proceden casi siempre por movimiento directo. Las disonancias pueden no resolver o resolver en cualquier voz. En general, este procedimiento requiere un acompañamiento rítmico-armónico*" (2006: 51).

La formación de “bloques” que menciona el autor podría ser entendida bajo el concepto de “engrosamiento melódico”. Para su existencia es necesario que el paralelismo sea relativamente constante (provocando sucesiones de sonidos direccionalmente convergentes) y que exista una coincidencia estricta de ataques (ya que la independencia rítmica es un factor que promueve la disociación textural, lo que se traduce en una independencia lineal).

En relación a la presentación de una melodía o contramelodía bajo la modalidad de “bloque”, Alchourrón afirma que podrá implementarse a dos, a tres, a cuatro y a cinco voces. Salvo en el primer caso, en los restantes existe la alternativa de disponer el bloque en posición cerrada (generando la menor distancia posible entre las voces), o en diferentes tipos de posiciones abiertas.

Otro aspecto a destacar de este trabajo es la consideración que hace del fondo armónico y su relación con la melodía principal: *“Un fondo es, en principio, algo que queda en segundo plano: la melodía principal está en el primero (...) para que se produzca la relación de importancia buscada conviene pensar en el contraste tímbrico, (...) la relación de intensidades (...), la diferenciación rítmica. (...) La voz líder del fondo, generalmente la voz superior, debe ser compuesta vigilando su relación con la melodía principal, como si fuera un contracanto único. Como regla general se evitarán las segundas, séptimas y novenas (suenan un poco ásperas) y las octavas y unísonos (empobrecen)”* (2006: 58).

Al referirse a la Orquestación, el autor afirma que *“es el procedimiento mediante el cual se decide qué instrumentos han de tocar las diversas partes del arreglo”* (2006: 76). Íntimamente vinculadas a la misma se encuentran las nociones de Tutti, Solo y Soli, de gran utilidad para nosotros en tanto son categorías íntimamente vinculadas a lo textural, ya que implican la formación de configuraciones texturales con características particulares.

Tutti (todos en italiano) es la palabra que se usa para decir que toca todo el grupo. En el trío de guitarras, el tutti implicará que toquen todas juntas de manera homorrítmica. El Solo en orquestación implica tanto el protagonismo de un instrumento al presentar una melodía sobre un fondo armónico como la presencia de un único instrumento ejecutando un fragmento musical. Por último, el Soli (plural de Solo en italiano) designa a un grupo de instrumentos tocando juntos (diferentes melodías con igual figuración rítmica) pero independientemente del resto.<sup>46</sup>

Desde un enfoque cercano al de Alchourrón, se encuentra el libro “Arreglo. Método práctico” (2009), perteneciente a Ian Guest, músico húngaro radicado en Brasil desde 1957. Adentrándonos en su análisis, se observa que comparte con el primero la clasificación de los materiales sonoros dentro de tres grandes funciones o roles, aquí llamadas: *melodía, contracanto y base* (o sección rítmico-armónica). Uno de los aspectos destacables en “Arreglo” se vincula a los criterios de construcción de una melodía en “bloque” a dos voces (Guest utiliza este término, al igual que Alchourrón). En este sentido, se sugiere encarar la construcción de la segunda voz (más grave) haciendo un previo análisis melódico de la línea original, atendiendo a la relación de cada nota con la armonía de ese momento (nota

<sup>46</sup> Cuando en orquestación se habla de un grupo de instrumentos para conformar un Soli, se considera implícitamente que esos instrumentos son melódicos, con lo cual no pueden tocar varias voces en simultáneo (característica esta última exclusiva de los instrumentos melódico-armónicos). Por ello suele hacerse una asociación directa entre cantidad de voces y cantidad de instrumentos. Ahora bien, en el caso de un instrumento como la guitarra, es posible que pueda realizar ella misma una melodía en Soli a dos o tres voces en convivencia con otro plano textural. O inclusive, que en un trío de guitarras pueda ejecutarse con dos guitarras un soli a 4 voces (dos voces en cada guitarra) en convivencia con una tercer guitarra que acompaña.

real o nota ajena) e identificando los “puntos de llegada” en el discurso. Para ello, el autor introduce el uso de dos términos que serán de gran importancia en nuestra investigación: Puntos Armónicos (PAs) y Puntos de Línea (PLs). En los Puntos Armónicos, la decisión sobre qué nota poner en la segunda voz estará orientada a priorizar la dimensión “vertical”, a obtener un mayor grado de definición armónica, aún cuando los intervalos resultantes entre ambas voces no respondan a intervalos consonantes de terceras y sextas. La importancia de esta consideración reside en que relativiza la importancia de la “consonancia interválica” (usualmente vinculada a la utilización estricta de intervalos de sextas y terceras en el tratamiento de melodías a dos voces) dejando entrever que la “consonancia armónica” muchas veces resulta necesaria y justifica la utilización de intervalos disonantes de cuarta, quinta, segunda y séptima. Por otra parte, en los Puntos de Línea se prioriza la dimensión horizontal, intentando organizar las dos voces simultáneas a partir de la consonancia interválica.

Ian Guest afirma que el uso de texturas en bloque puede aplicarse tanto a la melodía principal como a los contracantos: *“Nas texturas em bloco, duas o mais melodias trabalham em conjunto, unidas pela identidade da divisao rítmica (...) O bloco, aplicavel a qualquer melodia harmonizada, pode ser adotado nao só na melodia principal, como também no contracanto”* (2009: 118. Tomo 2).

Por último, hablaremos del libro perteneciente a Oreste V. Chlopecki, *Arreglos Vocales. Técnicas y procedimientos*, publicado en el año 2010. Su abordaje de la textura vocal se presenta como un antecedente único y con grandes posibilidades de trasladarse prácticamente sin modificaciones al conjunto instrumental de trío de guitarras. El mayor aporte de Chlopecki reside en afirmar, por un lado, que al interior de cualquier configuración textural vocal hay, cuanto mucho, tres estratos texturales con funciones excluyentes (la melodía, la contramelodía y el acompañamiento); y por otro, que una de las tareas del arreglador debe ligarse al manejo fluido de las diferentes técnicas a través de las cuales “renovar” el tratamiento textural en aquellos estratos. La necesaria renovación es justificada de la siguiente manera: *“La forma más extendida del cancionero popular es aquella que alterna estrofas y estribillos (...) en caso de que escribamos sólo la música de una estrofa y un estribillo, la estrofa se escuchara ¡cuatro veces exactamente igual! Es excesivo pretender la atención incondicional del oyente (aun la del intérprete...) ante una situación semejante. Es aquí donde una cierta claridad acerca de las posibilidades texturales nos puede servir de guía para ordenar el crecimiento del arreglo a lo largo de todo el arco de la canción”* (2010: 163).

Chlopecki ofrece un repertorio de técnicas para presentar bajo diferentes modalidades texturales a los estratos que cumplen las funciones de melodía, contramelodía y acompañamiento. Al referirse a esas técnicas, asegura que deben usarse *“para permitimos construir los canales por los que nos sea posible expresarnos adecuadamente”* (2010: 9). Y en relación al vínculo que el artista debe mantener con cualquier técnica en general, afirma que esta última *“no garantiza un resultado pronto y óptimo en términos artísticos, pero sí (y no es poco) en su sentido estructural”* (2010: 9). Por ello es importante que su intervención se dé para transformar una idea previa en materia sensible, contemplando inclusive que durante el proceso esa idea pueda modificarse como resultado de la interacción con la técnica. Dicho esto, exponemos a continuación algunos procedimientos texturales sugeridos por Chlopecki para presentar los estratos en su función melódica. Sin pretender representar “todas las posibilidades”, el autor enumera aquellas que fueron ampliamente usadas por arregladores y compositores. Así, un estrato textural con función de melodía puede presentarse en los arreglos vocales bajo las siguientes modalidades:

- Como línea monódica (melodía simple)

- A dos voces homorrítmicas, en movimiento paralelo. Idea de bloque o engrosamiento melódico.
- A dos voces homorrítmicas, siendo la segunda voz un pedal que define la armonía.
- A dos voces homorrítmicas, siendo la segunda voz una melodía que transita sólo por las notas de los acordes.
- A tres voces como coral homorrítmico. La melodía va a la voz superior y las otras dos voces completan la armonía. La tercera voz funcionará como bajo armónico si no hay otro plano de acompañamiento y funcionará como voz interior si el bajo armónico está a cargo de otro plano textural. Las normas de conducción de voces en este caso son las de la armonía tradicional: se mantienen las notas comunes en los enlaces cuando sea posible, sino habrá movimiento cercano por grado conjunto. En los bajos, el movimiento será libre.
- A tres voces homorrítmicas en bloque, armonizando con los sonidos de la tríada o de la tétrada.
- A tres voces homorrítmicas en bloque, formando parafonías donde las notas de la melodía son consideradas fundamental, tercera o quinta de un acorde tríada perteneciente a la diatonía.
- A tres voces homorrítmicas en bloque, formando parafonías por cuartas diatónicas.
- A cuatro voces como coral homorrítmico, con bajo en las fundamentales.
- A cuatro voces como coral homorrítmico, con bajo en inversiones.
- A cuatro voces homorrítmicas en bloque, armonizando con los sonidos de la tríada (duplicando uno de ellos) o de la tétrada.
- A cuatro voces homorrítmicas en bloque, formando parafonías donde las notas de la melodía son consideradas fundamental, tercera, quinta o séptima de un acorde tétrada perteneciente a la diatonía.
- A cuatro voces homorrítmicas en bloque, formando clusters a partir de la superposición de segundas diatónicas.
- A cuatro voces homorrítmicas en bloque, formando parafonías por cuartas diatónicas.

Todos los procedimientos que sugiere el autor (y que hemos mencionado arriba) para abordar los arreglos vocales a dos, tres y cuatro voces podrían ser experimentados en el conjunto instrumental de trío de guitarras, dadas las posibilidades de este último para ejecutar de manera simultánea las tres funciones características de los estratos texturales: melodía, contramelodía y acompañamiento.

### **El trío de Guitarras**

Dentro de la música popular argentina, este formato instrumental ha tenido un gran desarrollo. Considerando a Palermo trío, a Roberto Grella y su conjunto y a Juanjo Domínguez Trío como tres referencias icónicas del formato, se destaca que en ellas la intercambiabilidad de roles texturales entre los instrumentistas no ha sido una herramienta compositiva utilizada en pos de renovar el material sonoro. Dicho de otra forma, los integrantes de los tres conjuntos han mantenido roles relativamente fijos, siendo en todos los casos el líder de la agrupación (que da nombre al grupo), quien desarrolla la función melódica exclusivamente. En este sentido, se puede afirmar que los arreglos realizados por estos conjuntos no han explorado la renovación tímbrica en el plano melódico como

producto de la intercambiabilidad de roles entre los integrantes del grupo. Por el contrario, para obtener contraste al interior de la forma musical, se ha intervenido principalmente en las opciones “Solo, Soli y Tutti” a nivel melódico, así como también las modificaciones asociadas al fraseo melódico de un mismo material temático y la rearmonización.

A partir de las formas de construcción de arreglos que ha tenido el trío de guitarras en nuestra música, el proyecto artístico integrado por los tres investigadores de este trabajo se ha propuesto llevar a un plano sonoro cierta profundización del espíritu de diálogo e intercambiabilidad de roles entre las guitarras, proponiendo un dinamismo de roles inclusive al interior de una misma sección musical. Esta forma de distribuir los roles texturales está ampliamente naturalizada en otras formaciones, como la orquesta típica del tango. Si bien en este caso la diferencia tímbrica es indiscutible dada la paleta instrumental que contiene, creemos que en el trío de guitarras, a pesar de que a priori son tres instrumentos con las mismas características (tímbricas), cada intérprete “expresa” una determinada frase musical de una manera personal y distintiva, en función no sólo de su subjetividad sino de las características específicas de su instrumento.

A partir de lo antedicho, nos hemos propuesto que el diálogo entre los tres integrantes se parezca a una conversación entre pares que se escuchan mutuamente y que frente a determinadas necesidades van estableciendo diferentes formas de convivencia dentro del escenario sonoro que es la obra. Esta forma de pensar los arreglos, creemos, tiene consecuencias no sólo en la renovación de la escucha del material temático sino también en la revitalización performática del show en vivo, produciendo una circulación energética particular.

Durante la ponencia que se realizará en el congreso se interpretarán tres arreglos realizados por cada uno de los integrantes del trío intentando demostrar empíricamente, a partir de la performance musical en vivo, la jerarquización que damos al tratamiento de la densidad textural y al dinamismo asociado al intercambio de roles texturales en tanto parámetros útiles para experimentar la renovación del material sonoro.

A continuación se exponen algunos fragmentos de los arreglos que dan cuenta de la jerarquización anteriormente descripta.

2<sup>DO</sup> CONGRESO INTERNACIONAL  
DE MÚSICA POPULAR

Boedo

Letra y música: Linyera y De caro  
Arreglo : Juan Gascón

0,1\*  
1,1,27  
RM/A

♩=120

Berni

Ema

Juan

Intro

D A G A G D A

5

AI

AI

AI

D A7 D B7 Em A7

9

D D A7 A7

13

D A7

17

rit. A tempo

rit. A tempo

D D7 A tempo E7 Em A7 D A7 D

22

B1

B1

B1

A7 D F#7 Bm

9\*  
21,3,11  
RMB

# DE MÚSICA POPULAR

26

G Fdim D/F# A7 D

30

A7 D C#m7b5 F#7 Bm

34

G G#dim D A7 D A7 D

38

C1 D7 G B7 Em Eb7

116,2°  
38.37  
R/M/C

42

D7 G D7 G

46

D7 G B7 Em

50

C D7 G etc..... etc..... etc.....

147,4°  
53.6,11  
R/M/A



# 2<sup>DO</sup> CONGRESO INTERNACIONAL DE MÚSICA POPULAR

2 31

A<sup>+</sup> Bm<sup>7</sup> C<sup>o</sup> C<sup>+</sup>m<sup>7</sup> F<sup>o</sup> G<sup>+</sup> F<sup>+</sup>m<sup>7</sup> B<sup>7</sup> 1. C<sup>+</sup>maj<sup>7</sup>

35 B<sup>7</sup>(sus4) B<sup>7</sup>

38 **E** G F E<sup>b</sup> D<sup>+</sup> D<sup>+</sup>(b5) E<sup>m</sup><sup>6</sup> C<sup>m</sup><sup>6</sup> E<sup>m</sup><sup>7</sup> D<sup>7</sup>/F<sup>+</sup> E<sup>7</sup>/G<sup>+</sup> E<sup>7</sup>/B A/C

42 D<sup>+</sup>/A G<sup>m</sup><sup>+</sup> C<sup>+</sup>maj<sup>7</sup> F<sup>+</sup> armVII

46 **F**<sup>2</sup> F<sup>+</sup>m<sup>7</sup> B<sup>7</sup> C<sup>+</sup>maj<sup>7</sup> armVII

49 B<sup>7</sup>(sus4) B<sup>7</sup>

pp mf ff

Detailed description: This is a musical score for guitar and voice. It consists of six systems of music. Each system has three staves: a vocal line (treble clef), a guitar line (treble clef), and a bass line (bass clef). The key signature is two sharps (F# and C#). The score includes various chords such as A+, Bm7, C, C+m7, F, G+, F+m7, B7, C+maj7, B7(sus4), G, F, Eb, D+, D+(b5), Em6, Cm6, Em7, D7/F+, E7/G+, E7/B, A/C, D+/A, Gm+, C+maj7, F+, and B7. Dynamics are indicated by 'pp' (pianissimo), 'mf' (mezzo-forte), and 'ff' (fortissimo). There are also performance markings like '1.' for a first ending and 'armVII' for a seventh fret arm. The piece ends with a final chord on the bass line.

2<sup>DO</sup> CONGRESO INTERNACIONAL  
DE MÚSICA POPULAR

Milonguera

Música de Luis Borda  
Arreglo: Emanuel Di Virgilio

**A**

**10**

**18**

**A2**

**26**

**34**

**B**

**42**

**49**

**C**

# DE MÚSICA POPULAR

57

D7 Gm F Eb7 D7 Gm Eb7 D7 Gm

62

[D] -

x3

p

68

74

[A3]

p mf Gm D7<sup>b9</sup> D7<sup>b9</sup>

83

[B2]

p pp Gm Ab G7 Fdim7 Cm Cm Gm A7 D7 Gm

95

[C]

p pp C#0 C#0 B#0 B#0 A#0 Gm7 Gm7 A/G A/G Ab/G F7

108

p pp Bb D7 Gm Gb7 F7 Bb G7<sup>b9</sup> Cm Eb7 D7 Gm F Eb7 D7 Gm

### Referencias Bibliográficas

Alchourrón, R. (2006). *Composición y arreglos de música popular*. Buenos Aires: Melos de Ricordi Americana.

Belinche, D.; Larregle, M. E. (2006). *Apuntes sobre apreciación musical*. La Plata: Edulp.

Chlopecki, O (2010). *Arreglos vocales: técnicas y procedimientos*. La Plata: Dirección de publicaciones y posgrado, FBA, UNLP.

Fessel, P. (1996): "Hacia una caracterización formal del concepto de textura". *Revista del Instituto Superior de Música* (N° 5), Santa Fe: UNL.

Fessel, P. (1998). "Condiciones de linealidad en la música tonal". *Arte e Investigación* (N°4), La Plata: FBA.

Gascón, J. (2015). *El Espacio Desoído. Un estudio de las posibilidades texturales en el conjunto instrumental de dúo de guitarras*. (en proceso de publicación).

Guest, I. (2009) *Armonía. Método práctico. (tomo 1, 2 y 3)*. Sao Paulo: Lumiar.

Herrera, E. (2009) *Técnicas de arreglos para La orquesta moderna*. Barcelona: Antoni Bosch.