

# TRABAJO DE GRADO EN MODALIDAD DE RECITAL CREATIVO

Momentos de una Ilusión

Jairo Alexander Burgos Portillo

Universidad de Nariño

Notas de Autor

Jairo Alexander Burgos Portillo, Departamento de Música, Facultad de Artes, Licenciatura en

Música

Este proyecto ha sido financiado por el propio estudiante.

La correspondencia realizada con este proyecto debe ser dirigida a Jairo Alexander Burgos

Portillo, Facultad de Artes, Departamento de Música, Universidad de Nariño - Pasto

Contacto: [jairoludwig@gmail.com](mailto:jairoludwig@gmail.com)

TRABAJO DE GRADO EN MODALIDAD DE RECITAL CREATIVO

Momentos de una Ilusión

Jairo Alexander Burgos Portillo

Universidad de Nariño

Asesor

Mgtr. Ariel Camilo Botina

Facultad de Arte

Departamento de Música

San Juan de Pasto

2017

## **NOTA DE RESPONSABILIDAD**

Las ideas y conclusiones aportadas en el siguiente trabajo son responsabilidad exclusiva del autor.

Artículo 1 del acuerdo No. 324 de Octubre 11 1966 emanado por Honorable Concejo

Directivo de la Universidad de Nariño

**Nota de Aceptación**

---

---

---

---

---

**Firma del presidente del jurado**

---

**Firma del jurado**

---

**Firma del jurado**

**San Juan de Pasto, 15 de noviembre del 2017**

## **Agradecimientos**

Este trabajo ha sido realizado gracias al apoyo de mi madre, ella, con todas sus dificultades, con todas las batallas que ha tenido que librar aportó de manera indescriptible para que sea posible uno de mis sueños. En el camino recorrido, además de tener a esa maravillosa mujer, tuve la bendición de contar con mi padre Carlos y mi tío Libardo Burgos, mi abuela Polita, mis tías Gilma y Miguelina Portillo, mis hermanos y mis primos Hernán, Harold y Melissa.

Agradezco a las personas que contribuyeron en mi formación artística y académica, especialmente a los músicos que hacen parte del montaje de la obra y con quienes he compartido diferentes escenarios y una gran amistad: Robert Botina, John Sebastian Delgado, Daniel Burgos, Juan Sebastian Melo, Farid Bucheli y David Érida, gracias por sus sugerencias, su paciencia y su gran talento.

## **Dedicatoria**

Dedico este trabajo a mi abuela Pola y a mi mamá Lola Portillo.

## **Resumen**

El presente trabajo tiene información relacionada con Momentos de una Ilusión, un conjunto de doce canciones en las que se expresan los sentimientos y emociones tras los sueños, el miedo, las batallas, y las frustraciones de un personaje con excesiva timidez. Aquí se dan a conocer conceptos sobre la expresividad de la música, género, sistemas, elementos y recursos musicales y textuales que contribuyen a crear, definir, describir e interpretar la obra.

## **Abstract**

This work has information related to Moments of an Illusion, a set of twelve songs in which feelings and emotions are expressed after dreams, fear, battles, and the frustrations of a character with excessive shyness. Here concepts about the expressiveness of music, genre, systems, elements and musical and textual resources that contribute to create, define, describe and interpret the work are made known.

## TABLA DE CONTENIDO

Introducción .....	1
Planteamiento del Problema.....	2
Definición del Problema.....	2
Objetivos .....	4
Objetivo General .....	4
Objetivos Específicos .....	4
Justificación.....	5
Marco de Referencia .....	6
Marco de Antecedentes .....	6
Marco Teórico – Conceptual.....	9
La Canción.....	9
El arte.....	9
El lenguaje.....	13
Expresividad de la música.....	14
Música popular .....	17
La música popular y su relación con la música clásica y la música folklórica.....	17
Estructuras.....	19
Orígenes de la música popular en el Nuevo Continente.....	21
Difusión de la música popular, avances tecnológicos e industria musical.....	25

Música Popular en Latinoamérica. ....	28
Pop y rock.....	32
La influencia. ....	32
Género.....	33
Rock vs Pop. ....	34
Autenticidad. ....	35
El concepto de Pop – Rock. ....	39
Estética del pop - rock. ....	42
Álbum conceptual. ....	44
El texto.....	45
El verso. ....	45
La métrica. ....	46
La estrofa. ....	48
Estrofas en el Rock – Pop. ....	50
Estructuras de la música. ....	52
La melodía.....	52
Contornos melódicos. ....	53
Pulso y ritmo. ....	54
Métrica. ....	55
Compases de amalgama. ....	57

Otros tipos de acento. ....	58
El acento tónico. ....	58
Un acento agógico. ....	59
El acento dinámico. ....	59
El acento de las palabras y el acento de la música. ....	60
Sistema tonal. ....	62
Escala mayor. ....	62
Escala menor. ....	64
Intervalo. ....	65
Enarmonía. ....	66
Acorde. ....	67
Acordes con agregados. ....	68
Cifra americana. ....	68
Progresiones armónicas tonales. ....	70
Cadencia. ....	73
Modulación. ....	73
Interdominante. ....	74
Sistema modal. ....	74
Progresiones modales. ....	76
Modos en el rock – pop. ....	78

Intercambio modal. ....	82
Clasificación de los intercambios modales.....	83
Las Formas musicales. ....	85
Motivo y tema.....	86
Frase, periodo y sección. ....	86
El inicio y el final de frase.....	86
Forma binaria.....	87
Partes de una canción. ....	88
Introducción.....	88
Verso.....	89
Pre estribillo y Estribillo.....	89
Puente musical.....	91
Coda.....	92
La voz.....	92
La voz de barítono. ....	93
La frase y el fraseo. ....	94
El acompañamiento. ....	99
La Sección rítmica, los solos, las líneas de fondo, colchones armónicos y el groove (in the Pocket). ....	99
El bajo eléctrico. ....	100

Batería.....	102
La guitarra acústica.....	103
La guitarra eléctrica.....	104
El charango.....	106
Violonchelo.....	107
Samplers.....	108
Acercamiento al Analisis de la Obra.....	110
Sobre el autor.....	111
La obra.....	113
Estructura musical.....	114
Ilusión.....	115
Introducción.....	115
1er Período.....	115
Frase antecedente.....	115
Frase consecuente.....	117
2do Periodo.....	119
Frase antecedente.....	119
Sección A.....	122
Letra.....	122
I (1er periodo).....	122

II (2do periodo).....	123
1er Periodo. ....	124
Frase antecedente.....	124
Frase consecuente.....	126
2do Periodo .....	128
Sección B. ....	130
Letra. ....	130
Estructura musical. ....	130
Quiero volar.....	135
Introducción.....	136
Texto. ....	136
Frase.....	136
Periodo de transición. (Puente).....	137
Sección A.....	137
Texto. ....	137
Frase antecedente .....	138
Frase consecuente.....	139
Intermedio. (puente).....	140
Reexposición (introducción y sección A).....	141
Texto. ....	141

Variaciones de la estructura musical.....	141
Magia.....	142
Introducción.....	142
Sección A.....	143
Letra.....	143
1er Periodo.....	144
Frase antecedente.....	144
Frase consecuente.....	145
2do Periodo.....	146
Sección b.....	146
Letra.....	147
Frase antecedente.....	147
Frase consecuente.....	148
Codeta.....	148
Tinta de Lamento.....	149
Introducción.....	150
Nuestra Historia de Amor.....	154
Sección A.....	154
Letra.....	154
Sección B.....	156

Letra. ....	156
Codeta. ....	157
Letra. ....	157
Solo un sueño .....	157
Sección A. ....	157
Letra. ....	157
Destino .....	160
Sección A. ....	161
Letra. ....	161
Momento para actuar.....	165
Conclusiones .....	169
Trabajos citados .....	170

## Lista de figuras

Figura 1. Contornos melódicos .....	53
Figura 2. Escala mayor.....	63
Figura 3. Escala menor.....	64
Figura 4. Escala menor.....	64
Figura 5. Escalas menores.....	65
Figura 6. Escala de acordes en do mayor.....	67
Figura 7. Cifra americana.....	68
Figura 8. Funciones tonales.....	72
Figura 9. Funciones modales.....	81
Figura 10. Forma binaria.....	87
Figura 11. Tema antecedente (t.a) de la frase antecedente (f.a) – Intro – Ilusión (compases c.1 y c.2).....	116
Figura 12. Tema consecuente (t.c) de la f.a. – Intro - Ilusión (c.3 y c.4).....	117
Figura 13. t. a de la frase consecuente (f.c) – Intro – Ilusión (c.5 y c.6).....	118
Figura 14. Motivo de acompañamiento. En la f.c. – Intro - Ilusión (c.5 y c.6).....	118
Figura 15. Arpeggios de guitarra. f.c- Intro - Ilusión (c.5 y c.6).....	118
Figura 16. Relación interválica entre Saxofón (S. sx. y Gtr - f.c – t.c - Intro - Ilusión (c.7 y c.8).....	119
Figura 17. Línea melódica de la guitarra 2. 2do periodo (per.) f.a – Intro - Ilusión (c.9 al c.12 con anacrusa).....	120

Figura 18. Líneas melódicas del bajo y la guitarra 2- 2do per – t.c. Intro - Ilusión (del c.13 al c.16).....	120
Figura 19. Relación interválica en fragmento polifónico., 2do per - f.c - Intro - Ilusión (c.21 al c. 25).....	121
Figura 20. f.a - 1er per - Sección A – Ilusión (del c.24 al c.27).....	124
Figura 21. Acompañamiento de la f.a - 1er per - Sección A - Ilusión (c.25 al c. 27) .....	125
Figura 22. Relación interválica entre Gtr. E y B.E. En la f.a - Sección A - Ilusión (c.27 al c.29).....	125
Figura 23. Acompañamiento de percusión. f.a - Sección A – Ilusión (del c.26 al c.28).....	125
Figura 24.t.a - f.c - Sección A - Ilusión (c.30 y c.31).....	126
Figura 25. Colchón armónico – polifónico. 1er per - f.c -Sección A (del c. 30 al c.32).....	127
Figura 26. Acompañamiento de perc. 1er per - f.c. - Sección A - Ilusión (del c. 30 al c. 32) .....	128
Figura 27. f.a y acompañamiento de guitarras. 2do per. -. Ilusión (del c.34 al 36) .....	128
Figura 28. f.c - 2do per - Sección A – Ilusión (del c.37 al c.40).....	129
Figura 29. Acompañamiento. f.c - Sección A - Ilusión (del c.37 al c. 39) .....	129
Figura 30. f.a - Sección B – Ilusión (del c.41 al c. 43) .....	131
Figura 31. f.c - Sección B - Ilusión (del c.44 al c.47) .....	132
Figura 32. Base rítmica. f.a – Sección B - Ilusión (c.43).....	132
Figura 33. Acompañamiento del bombo. f.a - Sección B- Ilusión (c. 42) .....	133
Figura 34. Acompañamiento. f.c - Sección A - Ilusión (c.46 al c.47) .....	133
Figura 35. Línea melódica de acompañamiento por parte de la Gtr.1. f.a - Sección B - Ilusión (c.42 y 43) .....	134

Figura 36. Arpegio de Gtr. 2 y B.E. f.a - Sección B - Ilusión.....	134
Figura 37. Línea melódica de acompañamiento de B. E. y Perc. F.c - Sección B-Ilusión (c.46 y c. 47).....	135
Figura 38. Intro – Quiero Volar (del c.1 al c.4) .....	136
Figura 39. Motivo rítmico de acompañamiento – Quiero Volar (c.1 y c.2) .....	137
Figura 40. Motivo del solo de B. E - Quiero Volar (c.5 y c.6) .....	137
Figura 41 t.a – f.a – Sección A – Quiero Volar (del c.13 al c.15).....	138
Figura 42. t.c - f.a - Sección A – Quiero Volar (del c.17 al c.20).....	138
Figura 43. Acompañamiento. t.a - Sección A - Quiero Volar (del c.13 al c.15).....	139
Figura 44. Acompañamiento. t.c - f.a – Sección A – Quiero Volar (del c.17 al c.19).....	139
Figura 45. Intermedio – puente -Quiero Volar (del c.29 al c.32).....	140
Figura 46. Intro - Magia (c.1 y c.2).....	143
Figura 47. Intro - Magia (del c.2 al c.4).....	143
Figura 48 t.a.1er per - Sección A (del c.3 al c.5) .....	144
Figura 49. Fragmento melódico de conexión. 1er per. f.a – Sección A - Magia (c.5 y c.6)..	145
Figura 50. Marcación de guitarra – Magia.....	145
Figura 51. Base rítmica de B. E y Bat. 2do per - f.a - Sección A (C.19).....	146
Figura 52. Colchón armónico entre Gtr. E. y Chrg. 2do per - f.c – Sección A – Magia (del c.26 al c.27).....	146
Figura 53. Motivo de la coda - Magia (del c.51 al c.53).....	149
Figura 54. Intro – Tinta de Lamento (del c.1 al c.3) .....	150
Figura 55. t.a. f.a – Sección A – Tinta de Lamento (c.7 y c.8) .....	151
Figura 56 t.a – f.c – Sección A – Tinta de Lamento (del c.13 al c.15) .....	151

Figura 57. t.c - f.c - de la Sección A – Tinta de Lamento (del c.17 al c.19) .....	152
Figura 58. Estribillo – Tinta de Lamento (del c.21 al c.25) .....	152
Figura 59. t.a - f.a - Sección A - .....	155
Figura 60. Acompañamiento. t. a – Nuestra Historia de Amor (c.5 y c.6) .....	155
Figura 61. Intro – Solo un Sueño (c.1 al c.4) .....	159
Figura 62. Puente – Intro – Solo un Sueño (c.9 y c.10) .....	160
Figura 63. t.a – f.a. Sección A – Solo un Sueño (c18 al c.21) .....	160
Figura 64. Motivo y t.a- f.a – Sección A - Destino (c.1 y c.2).....	162
Figura 65. Motivo de acompañamiento (c.1 y c.2) .....	162
Figura 66. Extensión de frase - Destino (c.9 y c.10).....	163
Figura 67. Coda – Destino (del c. 21 al c.23) .....	164
Figura 68 t.a – Sección A – Momento para actuar (c.18 al c.20).....	167
Figura 69. Estribillo- Momento para Actuar (del c. 26 al c.27).....	168

## Anexos

Partitura Momentos de una Ilusión----- Pág.179

## **Introducción**

Es grato vivir la experiencia de la música, la búsqueda y el encuentro con elementos, formas, colores, texturas, que permitan poner en práctica la capacidad artística y expresar la vocación de educar. El presente trabajo parte de ideas musicales enfocadas en la elaboración de canciones que el autor, de manera intuitiva, ha organizado para representar los sueños, los miedos, las batallas y las frustraciones de un personaje que posee excesiva timidez, por lo tanto, se ha titulado a esta obra “Momentos de una Ilusión”. Se comprende que aquellas ideas musicales están diseñadas y fundamentadas en sistemas armónicos, melódicos y rítmicos que se configuran a través de hechos sociales y culturales que influyen y se ponen de manifiesto. En este caso, el rock y el pop han hecho parte del entorno del autor, ésto se ve reflejado en sus primeras melodías y progresiones armónicas.

Por lo anterior, se parte en busca de información que contribuya al desarrollo, culminación, interpretación, definición, descripción y proyección de la obra. En este documento quedan consignados los aspectos que giran en torno a ella, configurándose como un trabajo que exhorta a seguir trabajando en el desarrollo de nuevos proyectos de investigación y composición.

## **Planteamiento del Problema**

### **Definición del Problema**

En una ciudad es necesario que esté presente el arte como una opción de vida, educación y entretenimiento. En San Juan de Pasto han sucedido diferentes hechos que contribuyen al enriquecimiento cultural como el Galeras Rock, los eventos artísticos realizados por el Banco de la República, la Pinacoteca Departamental o La Guagua, los conciertos de Semana Santa, los recitales de los estudiantes de la Universidad de Nariño, entre otros. Lo anterior ha brindado elementos, espacios, documentos, registros audio – visuales, etc. Sin embargo, hasta el momento existen muy pocas muestras artísticas como Momentos de una Ilusión, la cual está conformada por doce canciones que manifiestan las emociones tras los sueños, los miedos, las batallas y las frustraciones marcadas por una excesiva timidez. Para la interpretación de esta obra se requieren aptitudes que se determinan por la influencia del rock y el pop, géneros musicales en donde la voz solista del barítono se encuentra acompañada por una agrupación que tiene como base instrumentos como: el bajo eléctrico, la guitarra acústica, la guitarra eléctrica, el charango, el saxofón, el uso de samplers y la batería.

Hasta el momento en la Universidad de Nariño no se han realizado recitales creativos que tengan como temáticas la canción popular, el rock, el pop y el texto, razón por la cual, no existe documentación y registro que facilite el desarrollo de una obra de este tipo y que haga mención de los aspectos que giran a su alrededor. Trabajos como PAISAJE MUSICAL ANDINO de Robert Botina o LA GUITARRA ELÉCTRICA, LA RELEVANCIA, COMPOSICIÓN Y SIMBIOSIS CON LOS DIVERSOS GÉNEROS INFLUENCIADOS POR EL JAZZ de Andrés Fajardo se enfocan en la música popular, sin embargo, son recitales instrumentales; Diego Palacios en su trabajo SU MAJESTAD EL PIANO LA CORTE IMPERIAL presenta partes

cantadas, pero el enfoque es académico; Wilson Cuaical en MISA CON INSTRUMENTOS ANDINOS Y JESUCRISTO MOMENTOS DE UNA VIDA trata el tema del canto desde lo coral; además, cabe mencionar que los recitales interpretativos permiten un pequeño espacio dedicado a lo regional dejando somera información acerca del canto o la música popular.

La realización de este trabajo le brinda a la región la oportunidad de tener un espacio académico y cultural que contribuye al fortalecimiento de las capacidades artísticas del autor y de los músicos que la interpretarán, también se impulsará la reflexión crítica sobre la música y el arte dando como resultado una buena opción de esparcimiento.

## **Objetivos**

### **Objetivo General**

Componer canciones que expresen los sueños, placeres, miedos y frustraciones de un personaje tímido, a partir de melodías, ritmos y progresiones armónicas musicales elaboradas de forma intuitiva e influenciadas por géneros musicales como el rock y el pop, en donde la voz solista con registro de barítono esté acompañada por un conjunto instrumental determinado.

### **Objetivos Específicos**

- Identificar el género, los sistemas, los elementos, los recursos y las formas que hacen parte de las ideas musicales y textuales dadas por el compositor.
- Definir las posibilidades sonoro – expresivas hacia la estructuración de la composición.
- Determinar los requerimientos interpretativos de la obra.

## **Justificación**

Para el autor es necesario realizar este trabajo porque de esta manera posibilita el encuentro de experiencias, conocimientos e inquietudes que contribuyan a su formación. La obra Momentos de una Ilusión le permitirá al autor ingresar en el mundo de la canción que está inmersa en el género rock – pop para poder conocer las diversas temáticas que giran a su alrededor. De lo anterior surgirán incógnitas teóricas y prácticas que deberán resolverse en pro de la sistematización de la información, dando como resultado un documento de consulta y de referencia para posteriores trabajos.

Se requiere la realización de estas composiciones porque presentan temáticas, que en anteriores trabajos de grado de licenciatura en música de la Universidad de Nariño, en la modalidad de recital creativo no se han registrado. El rock - pop, los textos, las estrofas, los versos y las palabras, el fraseo y la articulación en el canto popular y el acento de las palabras con relación a la música encuentran un espacio dentro de este trabajo. Además de dar a conocer conceptos musicales, la obra presentará diversas técnicas de guitarra acústica, líneas de bajo, bases rítmicas de batería, el groove, en fin, elementos que requieren de actitudes y aptitudes individuales y colectivas para su interpretación, por lo que se puede incluir en ciertos niveles de la educación musical.

Momentos de una Ilusión se presentará para dar apertura a un espacio que brinde una propuesta artística de colores, de intensidades, de elementos musicales y líricos que representarán los sueños, los miedos, las batallas y las frustraciones dadas por la excesiva timidez de un personaje, suceso cultural nunca antes visto en San Juan de Pasto. Se trata de un concierto conceptual, para lo cual, se reunirá un grupo de músicos que dinamizará el movimiento artístico de la ciudad, generando crítica, reflexiones, ideas y sensaciones.

## Marco de Referencia

### Marco de Antecedentes

- Recital Creativo. Wilson Andrés Cuaical Cabrera

Misa con Instrumentos Andinos y Jesucristo: Momentos de una Vida. Facultad de Artes.

Programa de Licenciatura en Música. San Juan de Pasto 2011

La musicalización de momentos y situaciones hacen parte de este trabajo: la infancia, la condena, la crucifixión, la muerte y la resurrección de Jesucristo encuentran en el minimalismo, la polimetría, el contrapunto y el uso de instrumentos andinos una forma de representación.

- Recital Creativo. Diego José Palacios Dávila

Su majestad el piano y la corte imperial. Facultad de Artes. Programa de Licenciatura en Música. San Juan de Pasto 2011

Para este recital se presenta una obra que describe “Canción de la noche callada” poema de Aurelio Arturo; se musicaliza “Felicidad Eterna” texto de Javier Emilio Fajardo y se compone una canción de cuna que tiene como entorno una situación especial. La expresividad de la música y la puesta en escena que está inmersa en este trabajo exhorta al autor de “Momentos de una Ilusión” a buscar recursos necesarios para la creación y presentación de su obra.

El análisis de obras y el esquema del trabajo escrito de “Su majestad el piano y la corte imperial” contribuyó en la elaboración del presente documento.

- Recital Creativo. Robert Wilson Botina Paz

Paisaje musical andino. Facultad de Artes. Programa de Licenciatura en Música. San Juan de Pasto 2013

En la composición se tiene en cuenta lugares de la región andina y sus músicas. Los colores del violonchelo, el charango y algunos ritmos influyen en la creación de Momentos de una Ilusión

La participación del autor en este recital brindó experiencias en la organización de ensayos y en la realización de conciertos.

El análisis de obras de obras y el esquema del trabajo escrito de “Paisaje musical andino” fue un aporte para la elaboración de este documento.

Como antecedentes internacionales de este trabajo se pueden nombrar los siguientes trabajos discográficos.

- Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band es el octavo álbum de estudio de la banda británica de rock, The Beatles.

Grabado en un periodo de 129 días y publicado el 1 de junio de 1967 en el Reino Unido y el 2 de junio del mismo año en Estados Unidos, es a menudo citado por la crítica como una de sus mejores obras y uno de los discos más influyentes de todos los tiempos.

Lennon reconoció que las canciones que escribió para el álbum no tienen nada que ver con el concepto de Sgt. Pepper's, y señaló que ninguna de las otras canciones lo hicieron, diciendo que «cualquiera de las otras canciones [de Sgt. Pepper's] podrían estar en cualquier otro álbum». A pesar de las declaraciones de Lennon, el álbum ha sido ampliamente señalado como un temprano e innovador ejemplo de un álbum conceptual.

- Durazno Sangrando, el segundo álbum de estudio de la banda de rock argentina Invisible y el octavo en el que tiene participación decisiva Luis Alberto Spinetta. Invisible.

Durazno sangrando es una obra conceptual inspirada en el tradicional libro chino El secreto de la flor de oro (Tai Yi Jin Hua Zong Zhi, 太乙金華宗旨), obra taoísta sobre meditación atribuida a Lü Dongbin (siglo VIII), difundida en occidente gracias a la traducción al alemán realizada por Richard Wilhelm, en 1929, con aportes del psicólogo Carl Jung. Spinetta le daba mucha importancia a las obras que le permitieran escapar al eurocentrismo.<sup>3</sup>

- OK. Computer es el tercer álbum de estudio de la banda británica de rock alternativo Radiohead, lanzado el 21 de mayo de 1997 en Japón, el 16 de junio en Reino Unido y el 1 de julio en Estados Unidos.

Fue grabado en la zona rural de Oxfordshire y Bath, durante 1996 y principios de 1997, junto al productor Nigel Godrich. Aunque en la mayoría de la música domina el sonido de guitarra, su extenso sonido y la amplia gama de influencias lo distinguen de muchas bandas populares de britpop y rock alternativo de la época, y sentó las bases para el trabajo posterior de Radiohead, más experimental. El grupo no considera a OK Computer un álbum conceptual; sin embargo, sus letras y el arte visual hacen hincapié en temas comunes, como el consumismo, la desconexión social, el estancamiento político, y el malestar posmoderno.

## Marco Teórico – Conceptual

### La Canción

#### El arte.

Para abordar la temática de la canción es necesario conocer el concepto de arte, un término que se acerca a lo divino o que se relaciona con ciertas actividades humanas. Por ejemplo, se suele decir que un paisaje es una obra de arte creada por un ser supremo; que una pintura, una obra musical o a una película tienen ingenio artístico, “o simplemente se utiliza esta palabra para designar actividades humanas bien realizadas o cualquier conjunto de reglas necesarias para desarrollar de forma óptima una actividad: se habla así de arte culinario, arte médico, artes marciales” (Arte, s.f). Wladislaw Tatarkiewicz (2001) dice:

El arte, tal y como se entendía en la antigüedad y en la Edad Media, tenía por tanto un ámbito considerablemente más amplio de lo que tiene hoy día. No comprendía sólo las bellas artes, sino también los oficios manuales, la pintura era un arte igual que lo era la sastrería. No sólo se consideraba arte el producto de una destreza, sino que por encima de todo estaba la destreza de la producción en sí, el dominio de las reglas, el conocimiento experto. En consecuencia, no sólo podían considerarse arte la pintura y la sastrería, sino también la gramática y la lógica en tanto en cuanto son conjuntos de reglas, tipos de habilidades. De este modo, el arte tuvo en un tiempo un campo mucho más amplio: era más amplio porque incluía no sólo los oficios manuales, sino también parte de las ciencias. (pág. 40)

El concepto de arte ha ido cambiando, se incluyeron o se descartaron actividades que se consideraban superiores. En la Edad Media algunas actividades se agruparon dentro de las artes liberales, las cuales estaban vinculadas a la ciencia y la teoría, y sus temáticas se trataban en las universidades. Las artes que se veían inferiores, se conocían como artes vulgares y estaban

vinculadas con el oficio, con lo mecánico, con el esfuerzo físico. La música, estuvo entre las artes superiores porque se había establecido una amplia teoría en torno a ella (Tatarkiewicz, 2001, pág. 40). En el Renacimiento, ya hay una visión del arte más cercana a la que hoy en día se tiene, que permite el surgimiento del término “bellas artes” y su separación de ciencias y oficios.

La belleza, en el Renacimiento, comenzó a valorarse más y a jugar un rol en la vida que no había tenido desde los tiempos antiguos: sus productores -pintores, escultores, arquitectos- se valoraron más: de cualquier modo, pensaban que eran superiores a los artesanos y querían que se les dejase de identificar con las artesanías. La mala situación económica estuvo, inesperadamente, de su parte: el comercio y la industria que habían prosperado a finales de la Edad Media decayeron en esta época, dudándose de pensar que las obras de arte eran unas formas de inversión nada peores, e incluso mejores, que otras. Esto mejoró el estado financiero y la situación social de los artistas, y a su vez aumentó sus ambiciones; querían distinguirse, separarse de los artesanos, que se les considerara como los representantes de las artes liberales. Y lo consiguieron, aunque fuera sólo de modo gradual: los pintores antes que los escultores. (Tatarkiewicz, 2001, pág. 44)

Las definiciones que se darán a continuación, van dirigidas a las actividades que hace algún tiempo se conocieron como “bellas artes” entre las que están, la danza, la escultura, la música, la pintura, la poesía, la literatura, la arquitectura, la elocuencia y el cine.(Bellas artes, s.f).

Rothman (2015) en su libro “¿Cómo escribir canciones y componer música?” brinda el siguiente concepto:

El arte difiere de la divinidad y de la naturaleza; es creado por el ser humano [...] es una convención [...] a diferencia de otras convenciones, busca a través de la creación expresar al

ser humano, lograr plasmar o transmitir alguna de las cualidades propias del hombre: un sentimiento, una emoción o una idea. (págs. 13,14)

La siguiente definición, además de concordar con la anterior, menciona términos de gran importancia: la estética, la cultura, sociedad y la función

El arte es entendido generalmente como cualquier actividad o producto realizado con una finalidad estética y también comunicativa, mediante la cual se expresan ideas, emociones o, en general, una visión del mundo, a través de diversos recursos, como los plásticos, lingüísticos, sonoros, corporales y mixtos. El arte es un componente de la cultura, reflejando en su concepción los sustratos económicos y sociales, y la transmisión de ideas y valores, inherentes a cualquier cultura humana a lo largo del espacio y el tiempo. (Arte, s.f)

Se suele considerar que con la aparición del homo sapiens el arte tuvo en principio una función ritual, mágica o religiosa (arte paleolítico), pero esa función cambió con la evolución del ser humano, adquiriendo un componente estético y una función social, pedagógica, mercantil o simplemente ornamental. (Arte, s.f)

Acerca de la definición de arte, Tatarkiewicz (2001) dice:

Nuestra época ha heredado la definición que establece que el arte es la producción de belleza, y la suplementaria que afirma que el arte imita la naturaleza. Ninguna ha demostrado, sin embargo, ser realmente la adecuada, y esto ha impulsado la búsqueda de nuevas y mejores definiciones. Existe una gran cantidad de ellas. Algunas habían aparecido ya a principios de siglo. La categoría genérica a la que pertenece el arte no ha sido puesta nunca en duda: el arte es una actividad humana consciente. La cuestión central es averiguar qué es lo que distingue al arte de otros tipos de actividad humana consciente; dicho de otro modo, su diferencia específica. Algunas definiciones pretenden descubrir esta diferencia en ciertos rasgos de las

obras de arte, otras en la intención del artista, otras a su vez en la reacción que las obras de arte producen en el receptor. (pág. 56)

Tatarkiewicz (2001) expone rasgos del arte que conllevan a ciertas definiciones que se encontrarán con dificultades dado a la ambigüedad de la belleza, a la imposibilidad de artes como la música y la arquitectura de representar la realidad, a la creación de formas o estructuras en otras ramas diferentes al arte, a la funcionalidad, a la ambigüedad de la expresión, al encuentro con experiencias estéticas fuera del arte y a su intento de producir experiencias que no solo tengan que ver con el gozo sino que sean abrumadoras, desconcertantes o completamente escandalosas. Los rasgos son los siguientes:

- El rasgo distintivo del arte es que produce belleza
- El rasgo distintivo del arte es que representa, o reproduce, la realidad
- El rasgo distintivo del arte es la creación de formas.
- El rasgo distintivo del arte es la expresión
- El rasgo distintivo del arte es el que produce experiencia estética
- El rasgo distintivo del arte es el choque (págs. 50-60)

El arte, también se suele definir desde la creatividad, la creación de lo irreal, la perfección. Sumando esto a los anteriores rasgos, y a la renuncia de definición por parte de algunos personajes, Tatarkiewicz (2001) plantea:

Es cierto que cada una de estas definiciones, especialmente las más fundamentales que se han enumerado anteriormente contienen una parte de verdad. Y cada una puede presentar algunas obras de arte, o algunos tipos y tendencias apoyando su opinión. La cuestión es que ninguna de ellas puede hacer justicia a todo el campo que generalmente se denomina arte. (pág. 61)

## **El lenguaje.**

La canción es un tipo de expresión musical en la cual la voz humana desempeña un papel importante; el canto y la textualidad hacen posible este tipo de arte. “Las canciones pueden ser interpretadas individual y colectivamente, y acompañadas o no por instrumentos musicales. También es importante resaltar, que dependiendo de las comunidades o pueblos su función es la comunicación, la diversión o la invocación”. (Randel, 2009, pág. 123)

Como se pudo ver, en el concepto de arte hecho por Rothman se habla de convenciones, pues bien, el lenguaje y la música están guiadas por ello.

El lenguaje consiste en el uso de símbolos, señales y sonidos que puedan ser registrados por los órganos de los sentidos, los cuales hacen parte de sistemas que tienen ciertas reglas o normas. “Los seres humanos desarrollan un lenguaje complejo que se expresa con secuencias sonoras y signos gráficos” (Lenguaje, s.f). Las palabras, las frases, las oraciones permiten comunicar situaciones concretas, dan a conocer sucesos o experiencias de manera clara; son la primera herramienta de socialización, pues hacen posible el entendimiento, y, por ende, un mundo menos caótico.

Con relación a la música se suele decir que es un lenguaje, sin embargo, una melodía o una obra musical instrumental no dice claramente lo que quiere el compositor; no todo el auditorio después de un concierto podrá decir – él necesita amor, salir del país, divertirse, en fin – en cambio, se puede escuchar expresiones como – su música es sublime, es triste, es jocosa o se dirá que una composición es hermosa, placentera, fea, abrumadora, desconcertante, etc. – nunca hay una situación concreta, nunca se sabrá el porqué de la tristeza o la alegría, y siempre habrá un juicio estético. Si se habla de la música en término de lenguaje se hace referencia a otro tipo de convenciones.

Hay que decir que el lenguaje usado para la comunicación concreta o común y corriente también es usado de manera artística y puede adquirir formas que generan sensaciones, además un texto puede tener diferentes interpretaciones y juicios estéticos. “La rápida comprensión del significado “literal” de una poesía no coincide enteramente con su comprensión a nivel artístico” (Fubini, Lenguaje y semántica de la música, 1994, pág. 62)

El próximo fragmento, además de exponer la ambigüedad que se puede encontrar en la literatura, introduce al problema de la expresividad de la música.

El problema de la semántica se da, pues, también en la literatura, aunque resulte con respecto a ésta menos evidente que con respecto a la música. ¿Se dilucida acaso más el problema del significado con relación al Infinito de Leopardi que con relación a un cuarteto de Beethoven? La abundante bibliografía, sea musical sea literaria, rinde testimonio continuamente acerca de la dificultad o ambigüedad interpretativa que presentan ambas partes. (Fubini, Lenguaje y semántica de la música, 1994, pág. 58)

### **Expresividad de la música.**

La música está dotada de elementos que producen sensaciones: la organización de los sonidos brinda atmósferas que se suelen definir desde los sentimientos o emociones. En una obra se pueden ver reflejadas la ira, el miedo y el amor, es por esta razón que muchos hablan del arte sonoro como un lenguaje, un ente capaz de decir o expresar lo que el ser humano siente. De ahí se desprenden controversias, por un lado, están los contenidistas quienes piensan que en la música están implícitos los aspectos gramáticos y semánticos propios de un medio de comunicación como lo es el lenguaje oral, y que concretamente se puede expresar, a través de ella, diversas situaciones. Otros, solamente reconocen en este arte un valor puramente fónico,

afirmando que la música no expresa nada ajeno a ella. Estas personas reciben el nombre de formalistas. (Fubini, Lenguaje y semanticidad de la música, 1994, pág. 53)

El lenguaje de la Música es el libro con el que el musicólogo norteamericano Derick Cooke intenta evidenciar el poder expresivo de la música; los intervalos, las triadas y los esquemas melódicos se relacionan con la alegría y el dolor; la triada mayor ascendente, por ejemplo, Cooke la interpreta como activa afirmación de alegría, y una triada en modo menor representa pena y dolor. Desde esa perspectiva se puede decir que la música tiene ciertos elementos que pueden ser elegidos por un compositor para dar a entender sentimientos y emociones. (citado por Fubini, 1994, pág. 53)

Los formalistas niegan que la música exprese cosas concretas, para ellos las melodías y las armonías forman figuras abstractas que tienen un significado místico y trascendental.

El musicólogo italiano Enrico Fubini (1994) habla de los problemas en los que incurren contenidistas y formalistas al justificar sus convicciones. Acerca de Erick Cooke, pone en evidencia la dificultad de un sistema lingüístico que se aborda desde lo tonal, y que deja de lado la dodecafonía de la cual, Cooke, espera que algún día se encuentre una explicación desde los fenómenos de la naturaleza. Fubini aduce que solo el modo mayor se fundamenta en los armónicos superiores, mientras que el modo menor encuentra razón por vía matemática con los armónicos inferiores, sin embargo, aclara que esto aún no se puede tomar como verdadero. Otro punto expuesto que pone en tela de juicio dicho sistema es la pureza de un sistema tonal que ha sido desequilibrada por el temperamento igual. (págs. 53-54)

Fubini, (1994) también se fundamenta en una comparación del lenguaje común con la armonía y las técnicas musicales según la semiótica de Charles Morris, en la cual, hay una dimensión semántica, pragmática y sintáctica que deben estar presentes en un signo icónico para

que posea significado. La música tiene gran correspondencia con una de las tres dimensiones, sin ella no podría haber conexión lógica en un discurso. Esta dimensión es la sintáctica, aclarando que los núcleos significativos y los vocablos del lenguaje musical que Cooke expone solamente son funciones de ese tipo.

Después de esa conclusión se ocupa de la semántica que una obra puede tener, afirmando que es un error negar la expresividad de la música tomando como modelo la semántica del lenguaje común o la del lenguaje científico:

La semántica de la música y de las artes en su conjunto, una vez que se ha admitido la expresividad de todas ellas, es efectivamente de orden muy diverso, y eso se corrobora en hechos como el siguiente: la rápida comprensión del significado literal de una poesía no coincide enteramente con su comprensión a nivel artístico” (Fubini, Lenguaje y semántica de la música, 1994, pág. 62).

Como se puede ver, Fubini no rechaza el hecho de que la música tenga un significado, y habla de un tipo de semántica que no tienen carácter conceptual. A la música le asigna una semántica contextual que va de la mano con las técnicas que se han utilizado en cada etapa de la historia: el compositor elige o inventa el material para darle un significado a su obra, que consiste, no en un grupo de sonidos o un timbre, sino en un complejo contexto sintáctico. Sin embargo, en todo lo concerniente a significados extramusicales asume que se pueden verificar con el paso del tiempo en demarcados ámbitos históricos y geográficos: “en un mismo autor, en el uso de ciertas funciones musicales dentro de determinado periodo histórico o en una corriente artística en particular” (Fubini, Lenguaje y semántica de la música, 1994, pág. 64). Fubini afirma que a lo largo de su historia los significados extramusicales hicieron que se utilicen de

forma reiterada texturas tramas, colores, tímbricas para circunstancias comunes (Semanticidad y formalismo, pág. 72)

### **Música popular**

Las definiciones de música popular manifiestan su diferencia con la música clásica y la música folklórica, no obstante, se atribuyen a éstas, sus estructuras y sus formas. El término popular se refiere a algo que pertenece al pueblo y que es muy conocido; sin embargo, dentro de la música popular hay géneros que se conocen en gran parte del mundo y géneros que se mueven en entornos más pequeños; hay música folklórica que ha llegado a los medios masivos de comunicación y ha alcanzado niveles muy altos de popularidad; y también se puede encontrar música con diferentes funciones e ideologías que se acercan, de alguna manera, a la música clásica y folklórica, en fin, eso solo por mencionar algunas dificultades que se presentan para brindar un concepto de esta expresión.

### **La música popular y su relación con la música clásica y la música folklórica.**

La música clásica, la música popular y la música folklórica son los tres grupos en que se pueden enmarcar el género de canción.

La definición de música clásica presenta la intelectualidad o la especialización como aspectos que hacen posible su creación o su estudio. Tamayo y Fernández dicen:

La música clásica es un producto originario de Europa que se ha extendido al mundo entero [...] que se ha denominado docta, sabia, profesional y seria, porque su composición e interpretación exige un arsenal teórico y técnico [...] así como de un virtuosismo y talento innato en los intérpretes y compositores.

Las canciones realizadas dentro de la música clásica se conocen como canciones cultas o de concierto. Para estas obras se suele usar poemas o textos selectos, con profundidad conceptual y

se suelen realizar acompañamientos instrumentales elaborados a partir de conocimientos elevados en cuanto a concepto y técnica. De la misma manera, la voz requiere capacidades muy elevadas para su ejecución. Cabe mencionar que el concepto de música clásica también suele enmarcar a auditores especializados. El concepto de música clásica está marcado por los sucesos que se dieron en cada periodo de la historia del arte, desde el canto gregoriano, la polifonía, la tonalidad, la homofonía, las formas musicales, los géneros instrumentales y vocales, el Nacionalismo, el dodecafonismo, la interpretación de cada periodo, las discusiones estéticas, filosóficas y conceptuales marcadas por las corrientes que han florecido, entre tantos sucesos.

La música folklórica es aquella que se asocia con la cultura de etnias y pueblos (Música Tradicional, s.f.). Se trata de música que responde a la necesidad espiritual de una comunidad determinada, o que nace espontáneamente como expresión individual o de un grupo. Suele estar relacionada con acontecimientos claves en la vida de una persona, actividades como rituales, siembra, cosecha o la crianza de los hijos. Esta música se transmite por tradición oral, esto quiere decir que pasa de una persona a otra y de un lugar a otro sin ningún tipo de notación. Se ha conservado por generaciones y ha viajado por distintos pueblos adquiriendo modificaciones con relación a la línea melódica, a la rítmica, a los textos, al idioma, a la manera de cantarse y de acompañarse, a la tímbrica, en fin, lo que hace imposible conocer su forma original y conocer sus autores. Esos cambios se dan por las preferencias de cada persona, los errores de memorización, los valores estéticos de quienes aprenden y enseñan, y la influencia de otros géneros o estilos musicales. (Folclore, 2009)

La canción popular es la más escuchada en la actualidad, a través de grabaciones y medios de comunicación alcanzan gran cantidad de audiencia por todo el mundo. Está organizada en distintos géneros como el pop, el rock, la música latinoamericana, entre otros. La expresión

música popular hace referencia a los géneros o composiciones que han marcado tendencia en comunidades, regiones o países hacia el consumo. El término se contrapone al concepto de música clásica o culta, pero hay que decir que de alguna u otra manera toda la música ha generado interés o necesidad, así sea de algún sector de la sociedad. De esta manera cabe mencionar que la diferencia está en el tipo de comunidad al que está dirigida, en donde se ubican los individuos especializados, las subculturas o el público general. Philip Tagg dice: (Música Popular, s.f)

La música popular, a diferencia de la música culta, es concebida para ser distribuida de forma masiva, y frecuentemente a grupos grandes y socio culturalmente heterogéneos. Es distribuida y almacenada de forma no escrita. Sólo es posible en una economía monetaria industrial donde se convierte en una mercancía y, en sociedades capitalistas, sujetas a las leyes del libre mercado, según la cual, idealmente debe vender lo más posible, de lo menos posible, al mayor precio posible

### ***Estructuras.***

Las estructuras que se han dado en la música clásica, la música folklórica europea y la música popular interactúan. Las melodías presentan sistemas y formas comunes.

El material melódico de la música folklórica europea está muy relacionado con el de la música culta. Están muy difundidas las escalas de siete notas, a veces con tonalidades y modos (como los de la música religiosa medieval y el pop). Los modos dórico y mixolidio son comunes en la canción folclórica inglesa, mientras que el frigio lo es en España. En toda Europa resultan especialmente habituales las escalas pentatónicas (cinco notas dispuestas como las teclas negras del piano). (Música Folklórica, s.f)

La música popular también se configura con elementos de la música folklórica y la música clásica. El siguiente fragmento remite al uso de formas y progresiones armónicas de la música clásica dentro de la música popular, y hace evidente una diferenciación entre estos tipos de música: La búsqueda de posibilidades y la confortabilidad con ciertos sistemas.

Respecto a la música de consumo, su desarrollo en continua regresión causada por su armonía obsoleta del XIX y su estructura compositiva del siglo VIII (ABA), nos lleva a la conclusión de que se trata de una música popular alejada de la vertiente musical clásica o culta (Bautista García, 2013)

La esencia de cierta música popular está en la música folklórica, por ejemplo, “el folk es música popular que surgió en EE. UU. en los años 1950 y 1960, tomando como base la música folklórica que había sido traída al nuevo continente por los inmigrantes europeos”. (Música Folk, s.f). El folk a su vez hace parte de la configuración del rock y del pop. (Mattanó, 2013)

Hay que ver que las definiciones de lo clásico, lo popular y lo folklórico tienen problemas de delimitación dado a que una composición que pertenece a un tipo de música puede tener puntos en común con las obras que hacen parte de otro grupo. Por ejemplo, hay composiciones populares y clásicas con las cuales una comunidad se identifica, aspecto propio de la música folklórica. Las tímbricas, la armonía, las técnicas de la música clásica usadas dentro del contexto de la música popular son otro claro ejemplo. Con respecto a esto el siguiente párrafo.

Dentro de la música de consumo se encuentran movimientos como el dance, el techno, el rock, el punk y demás manifestaciones electrónicas que reciben su herencia directamente de la música electroacústica proveniente de Colonia, Milán o París y cuyo objetivo es puramente capitalista, aunque todas contengan una tendencia ideológica definida [ ...] A partir del desarrollo de la música electroacústica, comienzan a emerger estructuras tonales que se

confunden con la música culta, pero que corresponden a la música popular. Es lo que Martín y Hormigos denominan “estéticas musicales fugaces” determinadas por “la multiplicidad de conciencias estéticas fragmentadas” y causadas por una creciente “democratización” de la cultura. (Bautista García, 2013, págs. 213,214)

### **Orígenes de la música popular en el Nuevo Continente.**

La música folklórica se considera la música popular de épocas pasadas. La música ha hecho parte de fiestas familiares, de eventos comunitarios y de pueblo con la función de entretener y hacer parte de la socialización en todos los tiempos: En Europa y en América, mientras las clases más altas de los siglos XVII o XVIII asistían a conciertos de música clásica para conmemorar o celebrar acontecimientos importantes, el resto del pueblo lo hacía con música folklórica. (Música Popular, s.f)

El proceso histórico de la música popular en América empieza con la colonización: el encuentro de europeos, indígenas y africanos hizo posible la configuración de expresiones que son parte de la identidad cultural de los diferentes países y regiones, y que conllevan a la música que actualmente se escucha en los medios masivos de comunicación. El grado de influencia que ejercieron dichas comunidades es evidente en los sistemas, instrumentos, trajes típicos, danzas, etc. Lo europeo se manifiesta en todas las músicas populares de América, mientras que lo negro y lo nativo se ven reflejados en mayor o en menor medida. Nestor Guestrin (s.f), con respecto al origen de la música latinoamericana, dice:

De esta mixtura, de la música religiosa de los maestros de la polifonía, de la vivacidad de lo popular español, de lo que aportará el esclavo negro traído de África, y de lo que el indígena pueda agregar, surgirá la música que se irá desarrollando en el continente. (pág. 10)

Néstor Guestrin (s.f) también se refiere a sucesos que dieron forma a la música latinoamericana como la llegada de instrumentos musicales como la vihuela, la cual, se ejecutaba en los ambientes refinados de las cortes y en reuniones y celebraciones populares europeas. El intercambio de elementos entre las músicas que aparecían en cada sector social europeo llega al nuevo continente. “Surgían aquí y allí ciertos elementos, ciertos giros de aquella otra música quizás menos refinada, más bullanguera, de las tabernas y fiestas campesinas, de los fandangos, zapateados, seguidillas y tantos otros bailes populares”(Guestrin , s.f, pág. 5). Hay teorías que hablan del origen de la cueca, el vals o el joropo, entre otros ritmos latinoamericanos, en esas expresiones españolas.

El empleo de canciones e himnos en la evangelización, la imposición y la resistencia de algunas comunidades, son hechos que contribuyeron al establecimiento de un orden.

Mientras la cultura europea no acusa el choque de factores externos en razón de su carácter dominante, de colonizador, la situación del sudamericano es inversa. El europeo en todo caso se apropia de elementos extraños, pero sin que ello implique contradicción con valores propios, los utiliza si se quiere en función accesorio y decorativa, en la actitud del dominador. Para el dominado el choque es dramático, es despojado de sus pautas culturales y las ve reemplazadas por las que impone el dominador. Se borran su pasado, su historia, se destruye su cultura como se hace con su economía y su organización social. Esta situación de despojo sufrida por el primitivo habitante de estas tierras persiste en el tiempo de una forma irresuelta. (Guestrin , s.f, pág. 2)

Con respecto a las características o elementos que presenta la música, los cuales hacen más evidentes influencias de alguna comunidad, Guestrin brinda el ejemplo de la música andina que se da tras la férrea resistencia de los Incas.

El grado de desarrollo de su economía, su organización social y cultural significaron una fuerte resistencia a la conquista española. Por una parte, estos factores operaban como un estímulo para el extranjero en su búsqueda de riquezas y tesoros, y al mismo tiempo engendraban un enemigo tenaz de fuerte y dura oposición. Esto, en el plano cultural, es particularmente notable. Aún perviven en esta región de América, arraigados en sus descendientes, melodías y ritmos característicos de ese origen, y mixturados con lo europeo en un singular producto mestizo (págs. 10,11)

El currulao, música del Pacífico Colombiano, hace muy evidente la influencia africana y en menor medida están las huellas europeas: el huayno y el sanjuanito presentan elementos indígenas muy marcados. La cueca, la zamba argentina, el joropo presentan características muy claras del mestizaje musical que suscita teorías de origen que manifiestan la gran influencia de músicas folklóricas españolas como la jota y el fandango, las cuales se fusionan con elementos indígenas y africanos. El porqué de esas características están en hechos sociales y culturales que tienen que ver con la colonización, la imposición, la resistencia, la abolición de la esclavitud, las migraciones, etc.

En Estados Unidos, en el siglo XX se darán nuevas expresiones como el rock y el pop que incidirán en músicas de todo el mundo. Estos géneros surgen tras la influencia del blues, el country, el soul, el rhythm and blues, el folk y el jazz, música que es el resultado del encuentro de culturas.

Con relación al origen del rock, Manuel Bellon (2009) dice que el investigador Lomax y su hijo fueron cautivados al escuchar un tema en una iglesia de afroamericanos, del cual dejaron registrados sus elementos y características, que solo pudieron darse a través de hechos sociales y

culturales en donde la esclavitud, lo sentimientos que genera la imposición, el deseo de libertad, la resistencia, la rebelión. Bellon (2009), escribe

El pulsante ritmo, el canto melódico basado en el blues, con las improvisaciones rítmicas y líricas llenas de mensaje espiritual y conciencia social. Esto los cautiva. Era diferente a lo que habían recogido antes en sus largos viajes por el sur de los Estados Unidos. No podían saber que veinte años más tarde esos elementos esenciales resurgirían en algo que habría de llamarse rock and roll. (pág. 31).

El siguiente fragmento brinda una idea de cómo la música evoluciona entre situaciones difíciles que hacen parte de la historia de la humanidad

Durante la rebelión de Stono en 1739, los tambores darían la señal para un ataque contra la población blanca, desde ahí el Estado de Carolina prohibió su uso y también la utilización de cuernos, trompas y otros instrumentos de gran resonancia. Se intentó acabar con la música de los esclavos, y las organizaciones religiosas participaron en ello. Los Himns and Spiritual Songs del doctor Issac Watts, publicados en varias ediciones coloniales a principios del siglo XVIII, se utilizaban a menudo con el fin de “convertir” a los afroamericanos a ejemplos más edificantes de música occidental, sin embargo los negros daban sus propias interpretaciones, ellos prolongaban y hacían vibrar hasta tal punto los textos de los himnos que sólo un ángel podría descifrar lo que se cantaba [...] Surgía un tipo de armonía sorprendente en la que cada cantante ejecutaba variantes de una melodía en su correspondiente tesitura. (Gioia, 2002)

Como se ha visto hasta ahora, los géneros musicales se establecen por la influencia de un entorno social y cultural. Después de la guerra mundial en Estados Unidos se dio un desarrollo evidente en la industria del cine y la música. Además de los gramófonos surge la radio, haciendo que las personas se pueden enterar de la música que se da en otros puntos: un aporte más a la

evolución del sonido, el cual estaba sometido a la relación que sostenían los negros y los blancos en las florecientes ciudades. Bellon (2009) dice:

El sofisticado músico blanco de Nueva York puede escuchar y estudiar lo que producen los artistas de blues del sur norteamericano, o lo que se hace en Chicago, Los Ángeles o el mismo New York, y todos pueden escuchar lo que está de moda en los teatros, escenarios y estaciones de radio de Europa [...] la interacción de la música de los blancos y de los negros empieza a gestar nuevos estilos. Los pobres del sur de los Estados Unidos, tan despreciados como los negros por la opulenta sociedad del norte, conviven con ellos en los mismos sectores, comparten aún sin desearlo, costumbres, música, expresiones idiomáticas, religión. Esa cohabitación interracial produce una compleja mezcla de música negro espiritual con raíces en el blues, canciones folk blancas con notable influencia del blues rural negro. La música popular negra de los centros urbanos- mucho más sofisticada-, el jazz, los sonidos religiosos blancos y las baladas de la clase norteamericana blanca influyen unas sobre otras, en una maraña prácticamente imposible de desentrañar en estas páginas. (pág. 32)

### **Difusión de la música popular, avances tecnológicos e industria musical.**

Antes del fonógrafo, la única manera de escuchar música era teniendo cerca a los instrumentistas o cantantes. Partiendo de dicho invento, se desarrollaron las primeras tecnologías exclusivas para la grabación y reproducción de música, que comparadas con las de la actualidad son muy pobres. En los laboratorios de Edison, en Estados Unidos se hicieron grabaciones experimentales con piano, voz o pequeñas orquestas que tocaban canciones populares de la época. Pronto se vio el interés de la gente por esos trabajos, lo que sugirió la fabricación de fonógrafos y cilindros para la venta, aunque se hizo de manera limitada por la dificultad de su producción. En la década de 1890 a dicho invento se le agregó un mecanismo que habilita su

funcionamiento con monedas lo que resultó ser un gran negocio; la gente pagaba cinco centavos para escuchar gran variedad de música, y en un mes se lograban recaudar hasta mil dólares con un solo aparato de estos.

El gramófono, invento de Emile Berliner, desbancaría al fonógrafo; desde 1895 hasta mediados de la década de 1950 fue el dispositivo más común para la reproducción de sonido grabado. Su sistema de funcionamiento reemplazó los cilindros por un disco plano de acetato que era más fácil de fabricarse. La aparición del sistema eléctrico para la grabación contribuye a un mayor éxito de este invento, y conlleva al surgimiento de nuevas tecnologías como los primeros micrófonos y los motores para los sistemas giratorios que hacen parte de los primeros estudios de grabación y los nuevos medios de reproducción (Corriendo y Grabando Studio & Films, 2013).

La aparición de la radio es otro suceso que permitió que la música llegue a más personas. En Estados Unidos su actividad inicia en 1920, y en 1922 se hizo un medio comercial. Su fin era publicitar los productos y empresas del creciente mercado europeo y estadounidense que había eclosionado después de la Primera Guerra Mundial. Un año más tarde se produjeron programas de historias y narraciones que tuvieron muy buena acogida por parte del público. La música no tardaría en aparecer (Subgerencia del Banco de la República, 2015) Manuel Bellon (2009) dice:

Las grandes bandas, las orquestas y los pequeños combos y solistas no se limitaban a mostrar su talento sólo en los escenarios, Ahora podían alcanzar públicos que no tenían al frente físicamente. De manera anónima, miles de personas podían disfrutar de la música sin necesidad de la presencia de los intérpretes. En los estudios de las estaciones de radio, en vivo o grabados en placas de acetato u otros materiales, esos sonidos viajaban por el espacio electromagnético sin alambres a los receptores (págs. 28,29).

Your Hit Parade fue un espacio radial para la música; los conteos de éxitos de hoy en día tienen su origen en ese programa, el cual presentaba las canciones de mayor éxito en la semana tocadas en vivo por orquestas y grandes cantantes de la época. No es claro cómo se realizaban los listados, pero se supone que quienes los hacían tenían en cuenta la venta de partituras y los temas que más se tocaban en las rocolas. Ese programa radial se extiende de 1935 a 1952, luego apareció un conteo televisivo que se transmitió por nueve años.

Otro hecho importante en la difusión de la música popular es la aparición de los disc-jockeys en 1932, quienes en la década de 1940 toman gran importancia convirtiéndose en los grandes aliados de las empresas productoras de música. Ellos se vuelven muy populares a tal punto de incidir en el gusto del público. La gente no dudaba en seguir una canción que su disc-jockey preferido ponga en la lista de reproducción (Bellon, 2009, págs. 32,33).

Las rocolas y los gramófonos llegaron más tarde a Latinoamérica, sin embargo, quienes accedieron a estos artefactos fueron muy pocos con relación a Estados Unidos; la razón de esto, es el sistema económico que había establecido una población mayoritariamente rural, siendo la radio el medio que hizo de la música un elemento de la cotidianidad de muchos hogares campesinos. En la década de 1930 Argentina y México, los primeros países latinoamericanos en hacer transmisiones radiales, ya emiten noticias y canciones populares. En Colombia, en 1929, se funda la primera emisora comercial llamada la Voz de Barranquilla, pronto, en otras ciudades como Medellín y Bogotá surgirían otras estaciones, y en la década de 1930 aparecen los radioteatros desde donde se transmiten concursos, teatro, programas femeninos y música interpretada por orquestas y artistas en vivo. (Benavides, 2015)

Los habitantes de cada lugar en el mundo con la llegada de los avances tecnológicos adquirirán nuevas experiencias con relación a la producción, circulación y consumo de la

música. La música que había nacido en ciertas regiones llegó a lugares lejanos para satisfacer al público, consolidarse y transformarse. Claros ejemplos de esto son la música mejicana y el rock que llegan a Colombia para contar con una amplia acogida e incidir en la música popular que se dará en el país. Los avances tecnológicos iban de la mano con hechos sociales, con nuevas estructuras económicas y esto se refiere Iván Benavides: (2015)

Desde finales del siglo XX, entramos en una nueva etapa, de la mano de la globalización neoliberal con la promesa de unificarnos en mercados transnacionales. En nombre de la libertad de mercado, se hicieron fuertes los monopolios en las industrias culturales, dando como resultado una música manejada por las grandes corporaciones: Clear Channel, Ticket Master, Live Nation como parte de un mismo conglomerado en el mundo anglo, o por ejemplo las Cuarenta Principales, y OCESA en el mundo hispanoamericano. Miami se convirtió en la capital cultural de Latinoamérica. De esta manera se perdió mucho de lo que se tenía como expresión cultural nacional en los medios de comunicación y las industrias culturales de los países. Desaparecieron o se minimizaron editoriales o sellos discográficos como Sonolux, Discos Fuentes, FM.

### **Música Popular en Latinoamérica.**

Se puede decir que en los últimos años el mapa cultural del mundo, de Latinoamérica y de Colombia ha cambiado bastante debido al impacto de las TIC (tecnología de información y comunicación) y a la elevada cantidad de migrantes. Benavides (2015) dice:

Las estadísticas nos hablan de cuatro millones de colombianos viviendo en el exterior y de cinco millones de personas en situación de desplazamiento en nuestro país en los últimos años... Entendiendo este contexto, podemos afirmar que lo “colombiano” o lo “latinoamericano” no son una esencia, sino algo que se construye en el devenir de la historia.

Las concepciones románticas, tradicionales y esencialistas de la identidad languidecen ante las nuevas dinámicas culturales.

¿Qué caminos tenemos para nuestras músicas? La lógica de los mercados culturales nos da la oportunidad de desenvolvemos en redes multicentradas, con oportunidades diversificadas. Hay que prestar mayor atención a la diversidad. Esta es nuestra tesis central: La diversidad bien manejada genera riqueza. La diversidad mal manejada genera conflicto.

Más allá de una identidad cultural monolítica, convivimos en un espacio cultural heterogéneo. No hay espacio para el purismo, nuestra construcción cultural es una mezcla donde conviven contribuciones de lo indígena, lo afro, lo europeo, y que en tiempos de la globalización interactúa con lo anglo y otras influencias.

Acerca de la música popular en Latinoamérica Juan Pablo Gonzales Rodríguez, (1986) dice: En América Latina parecen coexistir dos tipos de cultura diferentes, una pasiva y otra activa: la cultura pasiva surge debido a la dependencia económica y social que ha mantenido de Europa y de Estados Unidos. Esto ha llevado al latinoamericano a imitar y adaptar estilos artísticos, procedimientos creativos, modas y formas de vida desarrolladas, trasplantándolas a un medio diferente y ajeno. La cultura activa, en cambio, surge de las culturas nativas (amerindias) y su integración con la herencia europea (mestizaje, sincretismo); del desarrollo de culturas inmigrantes (criollo, Revista Musical Chilena, 1986, XL, 165, pp. 59 - 84 afroamericano); de la autonomía que adquieren en Latinoamérica algunas manifestaciones culturales europeas y norteamericanas (vals, rock); y de la interacción y fusión de estos estratos culturales entre sí. (págs. 59,60)

La música popular de un entorno cultural activo Gonzales Rodríguez (1986) la divide en cuatro “géneros” o “tipos”, los cuales surgieron de procesos socio-culturales desarrollados desde

fines del siglo XIX hasta nuestros días. Tales procesos incluyen factores sociales, como la movilidad social o la incorporación de sectores marginados a un rol social más protagónico, y la migración rural-urbana; factores políticos, determinados por intereses de clase e ideológicos; factores económicos, como la expansión de la industria cultural a través de la penetración rural de los medios masivos de comunicación; y factores culturales como la permanente influencia que Estados Unidos y Europa ("Occidente") ejercen sobre Latinoamérica. (págs. 50,60)

1er género: enmarca la folklorización de la música popular como el tango, el bolero, la samba, géneros que surgen en áreas urbanas y que adquieren la característica propia del folklore: volverse parte de la identidad o patrimonio de un país o una región.

2do género: enmarca a la música folklórica que ha penetrado en los medios de comunicación y se ha masificado; también las versiones estilizadas de música folklórica que tienen el fin de adaptarse a comunidades urbanas y la corriente denominada como Nueva Canción que tiene como fundamento la identidad ideológica. (págs. 60-64)

3er género: el tango se configura por la fusión de diferentes músicas, sin embargo, el 3er género enmarca la música que se ha dado por un proceso de fusión entre músicas más recientes y más alejadas geográficamente, que hagan evidente ese fenómeno. González Rodríguez (1986) expone:

Especies urbanas como el tango y la samba-urbana se han fusionado con el cool-jazz produciendo un nuevo tango (Astor Piazzolla) y el bossanova (Antonio Carlos Jobim). La música folklórica del noreste brasilero, le ha servido de base a Hermeto Pascoal para desarrollar un jazz brasilero, quien además y al igual que Egberto Gismonti, incorpora la música de arte contemporánea a sus creaciones. De la fusión del folklore andino y afroamericano con el rock surgen conjuntos como "Los Jaivas" y su rock-andino (Chile) y

Jaime Roos y el candombe-rock uruguayo. La salsa, a pesar de haber nacido en Nueva York, también ilustra el proceso de fusión latinoamericana, en este caso entre ritmos centroamericanos y el jazz. La fusión se advierte desde el simple uso de instrumentos electrónicos para la interpretación de música de origen folklórico ("Los Jaivas") hasta el enriquecimiento de la armonía (Piazzolla, Jobim) y de los arreglos instrumentales (Pascoal, Gismonti). (Pág. 67)

4to género: enmarca música como el rock, el pop, el hip – hop que encuentra independencia de su origen anglo o europeo. En sus letras están presentes las realidades sociales latinoamericanas

la autonomía lograda por bienes culturales traídos a América Latina es también una constante en la historia de este continente. La independencia americana, por ejemplo, dejó en evidencia la autonomía que los ideales de la Revolución francesa adquirieron en América. Este proceso no ha terminado, pues Latinoamérica continúa buscando su independencia o autonomía, ahora de Estados Unidos. Este es el caso del rock, que en la década de los ochenta ha logrado una independencia ideológica de Estados Unidos, comenzando a reflejar con fuerza las vivencias y opiniones de un amplio espectro social de la juventud latinoamericana. Sus letras en castellano o en portugués critican agudamente con un lenguaje juvenil y marginal, el sistema socio-político y la moralidad vigente. Penetran con gran éxito al circuito comercial de los medios masivos de comunicación, aunque algunos grupos sucumben a la comercialización y al estereotipo de la moda (cultura pasiva). Otros utilizan el propio sistema para sus fines expresivos, alimentándose de aquello que quieren destruir. Pioneros en la autonomía del rock han sido Caetano Veloso y Gilberto Gil en Brasil, Lito Nebbia, Luis Alberto Spinetta y Charly García en Argentina. Hoy día aparecen además Arrigo Barnabé

(Brasil), Fito Páez (Argentina) y conjuntos como "Virus" y "Git" de Argentina y "Los Prisioneros" y "Aparato raro" de Chile, donde se habla de un nuevo pop. (González Rodríguez, 1986, págs. 68-69)

## **Pop y rock**

### **La influencia.**

La música, como se puede ver, se da entre hechos sociales y culturales. Cada artista está sujeto a un entorno que brinda elementos y formas que incidirán en sus creaciones; Bourdieu brinda el concepto de capital cultural, planteando que éste dependía del entorno familiar en el que una persona se educa, en el oficio del cabeza de familia y en el sistema educativo, que inculcan en los sujetos un nivel cultural que le permitiría ser culturalmente competente dentro de su posición de clase. Con respecto a eso, Sean Albiez (citado en Val Ripolles, 2014)

reflexiona en un artículo sobre la figura de Johnny Rotten / John Lydon, cantante de los Sex Pistols y PIL. A partir del análisis del músico, Albiez delibera sobre la relación entre el rock progresivo y el punk, así como sobre la forma en la que los sujetos construimos nuestros gustos, cómo media nuestro capital cultural en estos procesos, así como la relación de estos elementos con el proceso creativo. Para Albiez es importante salir de cierto determinismo bourdiano y señalar que las opciones y las decisiones que los músicos toman no están necesariamente predeterminadas por la clase, la raza, la edad o el género. Albiez (2003: 363) señala que los músicos disponen de un depósito de obras, depósito elaborado a partir de su capital cultural, de los discos y músicos que han ido siguiendo (sus influencias musicales) pero que también se construye a partir de sus intereses estéticos, de las opciones estéticas que van tomando en su proceso compositivo. Todo esto crea ese depósito del que los músicos

pueden extraer un sustento creativo. En el caso de Lydon su capital cultural y musical está formado por grupos de rock progresivo, jazz, soul, reggae, pop/rock. (pág. 53)

Val Ripollés, (2014) pone otro ejemplo que tiene que ver con los resultados artísticos que ponen de manifiesto ciertas influencias.

Rosendo, músico de origen obrero, del barrio de Carabanchel, explicaba ya entonces su interés por grupos de la new wave como The Cars, o por el punk de The Clash. Y el sonido de su grupo, Leño, incorporaba elementos técnicos del rock duro, como los solos de guitarra, con el uso de las quintas, técnica característica del punk basada en tocar los acordes en las cuerdas más graves de la guitarra. De hecho, en la carrera discográfica de Rosendo los teclados, un instrumento más propio del techno-pop que del rock duro, tuvieron mucha presencia. Es decir, que la idea del punk, al menos en Madrid, era una música de clases medias, no se cumple a rajatabla. El depósito de obras de Rosendo superaba los límites del rock duro y se ampliaba mucho más allá (pág. 54)

### **Género.**

Para empezar a construir un concepto de rock y pop se parte de que son géneros de la música popular, siendo necesario dilucidar el término género en dicho contexto. “Un género musical es una categoría que reúne composiciones musicales que comparten distintos criterios de afinidad” (Género Musical, s.f).

Juliana Guerrero, (como se cita en Val Ripolles, 2014, pág. 60) dice:

puede concluirse que cualquier intento por definir el concepto de género musical habrá de incluir necesariamente a los distintos sujetos que participan en el hecho musical. Las definiciones que se han ensayado en los estudios de la música popular consideran la práctica

musical como un hecho social y, en este sentido, incorporan no sólo a quienes producen música sino también a quienes la escuchan.

Para Franco Fabbri (citado en Val Ripolles, 2014) el género es:

Un conjunto de eventos (reales o posibles) cuyo desarrollo está dominado por un conjunto delimitado de reglas socialmente aceptadas. Él menciona las reglas formales y técnicas (relacionadas con cuestiones musicológicas, de ejecución e instrumentación), las semióticas (el género como texto), las reglas de comportamiento (sobre la psicología de los músicos), las sociales e ideológicas (sobre la imagen social del músico) y las comerciales y jurídicas (sobre la comercialización de la música). (págs. 58,59)

### **Rock vs Pop.**

En uno de los primeros conceptos que se puede encontrar del pop aparecen el eclecticismo, el uso habitual de estribillos repetidos, los temas melódicos y fragmentos musicales conocidos como hook que se usan para llamar la atención del oyente. (Pop, s.f)

En algunos conceptos, al pop se lo sitúa en un lugar opuesto al rock con respecto a la complejidad y a su función en la sociedad. Con relación a esto, Val Ripollés (2014) señala:

A partir de los años sesenta el rock fue presentado como un estilo netamente juvenil pero cuyos planteamientos eran serios; no era sólo música, o baile, o diversión. Era algo mucho más importante, era arte. Así, los fans del rock podían igualarse a los seguidores de música clásica o jazz, y podían seguir escuchando esta música sin preocuparse por su edad. Además, al incorporar la crítica a la sociedad de masas, el rock convertía a sus seguidores, no en simples consumidores, si no en individuos que compraban música a partir de unos criterios éticos y estéticos. Así desde la cultura del rock se ha tratado de crear una imagen idealizada de los seguidores del rock, dando a entender que no son masas que compran el producto que

está de moda, sino entendidos en música que deciden qué grupo o qué disco merece la pena, sin atender a modas. El rock se convierte así en una fuente de distinción dentro de las músicas populares. A partir de esta diferenciación se crea un cisma clave en la música popular: la separación entre rock y pop. La cultura rock hace suya toda la crítica al comercialismo de los productos de la sociedad de masas, pero, sin darse por aludida, enfoca esa crítica al pop. Por tanto – desde la perspectiva del rock– el pop es un tipo de música falsa, hecha para vender, música para adolescentes que manipula los gustos, apoyada desde la industria y desde los medios de comunicación. El pop, por tanto, englobaría diversos géneros: canción melódica, euro-pop, b-bands, techno-pop. (pág. 92)

#### *Autenticidad.*

Acerca de las diferencias que existen entre rock y pop, el siguiente concepto encontrado en Cook, (2001) pone menciona una palabra que es necesario abordarla en el estudio de estas músicas: la autenticidad.

los músicos de rock tocan en vivo, crean su propia música y forjan sus propias identidades; en suma, controlan sus propios destinos. Los músicos de pop, por contraste, son las marionetas del negocio musical, que satisfacen cínica o ingenuamente los gustos populares, e interpretan música compuesta y arreglada por otros; les falta autenticidad y, como tales, se sitúan en lo más bajo del escalafón de la musicalidad. (citado en Val Ripollés, 2014, pág. 91)

Relacionado con lo anterior, el estudio realizado por Val Ripollés expone la autenticidad, y muestra como cierta concepción permite encuadrar y marginar ciertos tipos de música. Y lo hace con un ejemplo, la banda española El Canto del Loco (2010)

Encuadrar al grupo dentro de un género musical sería difícil y controvertido. Más bien, lo que me interesa en este texto es precisamente la dificultad que implica el definir la música de la

banda. Si bien el grupo está basado en el clásico formato de batería-bajo-guitarras (a los que se une un teclista en directo), y su sonido, a oídos de un advenedizo, no dista del de muchas bandas de rock, otorgarles tal clasificación puede ser profundamente problemático. El porqué es fácil deducirlo: no son auténticos.

La autenticidad es una palabra que es necesario revisarla y entender de qué manera aplicarla. Como se pudo ver, el rock es uno de los géneros que se adueñó de esta palabra para establecer su concepto. Hay que agregar que la experimentación, el uso de la tecnología hacen parte de la autenticidad del rock, sin embargo, para otro tipo de música, predecesora del rock, esto equivalía a inautenticidad: el folk. Val Ripollés (2010) dice:

el folk se convirtió en la música de la bohemia urbana y de los campus norteamericanos.

Aportaba un sentimiento comunitario muy fuerte en donde el músico no era más que la voz del pueblo. Las canciones incorporaban largos estribillos para que cantante y público pudiesen cantar juntos, sin separar al uno del otro, y técnicamente eran composiciones sencillas, cualquiera con ciertas nociones de guitarra podía tocarlas. El folk rechazaba la comercialización de la música, así como el uso excesivo de los avances tecnológicos [...] el músico era visto como un artesano que creaba sus propias canciones, que expresaba en ellas los sentimientos de la comunidad. La música era comprendida de forma orgánica, como algo natural que surge de las manos del artesano, siendo la comunicación entre músico y público directa, sin apenas intermediarios, sólo una guitarra acústica.

El anterior fragmento deja ver que, de alguna manera, el rock, tomó algo de la autenticidad del folk, la sinceridad. Para Simon Frith ( como se cita en Val Ripolles, 2014):

cuando músicos como Dylan rechazaron el mundo del folk, lo que estaban rechazando era la idea de representar una comunidad o a una clase social, pero manteniendo la idea de

honestidad, de verdad en sus canciones: “...combinaron las ideas folk sobre sinceridad con los recursos literarios de la poesía beat...” (Frith, 1981b: 164). Otra idea ligada al mundo del folk es la idea de anticomercialismo: “...la descripción de la creación en el folk (activa, colectiva, honesta), era, de hecho, una respuesta idealizada a la experiencia del consumo en masa (fragmentado, pasivo, alienante) (pág. 96)

La autenticidad es un concepto que proviene del romanticismo, y representa la búsqueda de lo verdadero. La comunicación directa entre artista y público es pregonada desde su concepción y esto tiene que ver con la autenticidad del folk. El rock toma de ahí la sinceridad y la lleva al terreno de lo personal, al uso de nuevas tecnologías, a la búsqueda de elementos que contribuyan a establecer obras artísticas. Thornton ( como se cita en Val Ripolles, 2014) señala:

la autenticación, o no, de determinados aparatos tecnológicos ha ido cambiando a lo largo del tiempo. En su origen tanto el micrófono como la guitarra eléctrica fueron vistos como elementos alienantes para los músicos, y ahora son imprescindibles en la música popular: “...detrás de las discusiones se esconde el hecho de que los desarrollos tecnológicos hacen posibles nuevas formas de concebir la autenticidad. (pág. 98)

La autenticidad ha ido estableciendo diferentes definiciones, la autenticidad romántica y la autenticidad vanguardista, se refieren a los hechos que se acaban de mencionar. A éstas se suman, la autenticidad post moderna y la autenticidad corriente. Sus conceptos se establecen en la defensa de lo comercial, en la expresión artística o el estilo individual al momento de interpretar o en mostrarse tal y como cada artista es en la vida real.

Esto lleva a Grossberg (como se cita en Val Ripollés, 2010) a decir:

un nuevo modelo de autenticidad, propia de los postulados postmodernos: la “inautenticidad auténtica”. La idea es que, si la autenticidad es una construcción, la única forma de mostrar algo

verdadero en la música es admitiendo su falsedad, su “inautenticidad”, concluyendo Grossberg que la autenticidad es cada vez más irrelevante para el gusto contemporáneo.

Val Ripollés (2010) para explicar otras maneras de ver la autenticidad, pone como ejemplo la banda española El Canto del Loco, y dice que ellos junto a sus fans han construido un concepto de autenticidad. El autor mencionado, se apoya en el concepto de autenticidad corriente de Elisabeth Eva Leach quien habla sobre la autenticidad en las Spice Girls, haciendo evidente la capacidad del grupo para crear una imagen de normalidad dentro de sus roles como estrellas del pop, no siendo su artificialidad o extravagancia lo que las acercó al público, sino su imagen de chicas corrientes y accesibles que no estaban cómodas con la fama. Leach incide en cómo el grupo transformó su incapacidad para tocar instrumentos, o para componer canciones en un rechazo al virtuosismo musical, a través de la celebración de su normalidad. Val Ripollés también habla de Kurt Cobain quien marcó un estilo que contrastaba con el de las estrellas del pop y rock de la década de 1980. Esta idea del músico como una persona común y corriente, igual a su público, ya estaba presente en el mundo del folk norteamericano de los años 40 y 50.

Con respecto a la banda El Canto del Loco, Ripollés (2010) argumenta:

En realidad, la historia de El Canto Del Loco encajaría perfectamente dentro de los postulados de la autenticidad romántica: grupo formado por amigos, familiares y compañeros de clase, que se juntan a ensayar sus canciones, y versiones de grupos españoles. Consiguen grabar una maqueta y hacérsela llegar a una discográfica (Ariola), que, tras verles actuar en directo, decide ficharles. No estamos, por tanto, ante el caso de una banda “prefabricada”, en la que sus miembros son elegidos a través de realities, y cuyo repertorio es compuesto y seleccionado por autores del gusto de la discográfica. Al contrario, El Canto del Loco trata de mostrar en los documentales que son una banda de local de ensayo, que trabaja sus canciones

en equipo, con la ayuda de su productor habitual, Nigel Walker [...] Otro elemento característico de la autenticidad romántica, y que podemos encontrar en la obra de El Canto del Loco, es la sinceridad en los textos. Sus canciones suelen girar en torno a cuestiones emocionales, escritas en primera persona, o en las que se interpela al oyente de forma directa, algo bastante habitual en las canciones pop, en las que, según Simon Frith (2001: 421), prima la intensidad emocional, y que “están abiertas a una apropiación de usos personales de un modo que ninguna otra forma de cultura popular es capaz de igualar” (Moore). Es lo que Allan Moore (2002:214) denomina “autenticidad en la expresión”, o “autenticidad en primera persona. basada en la capacidad del intérprete para transmitir la impresión de que lo que está expresando es algo sincero y verdadero.

### **El concepto de Pop – Rock.**

Los géneros mencionados presentan conceptos como el siguiente:

el pop nunca va a ser agresivo, porque eso puede quitarle ventas, en cambio el rock, sí lo fue y lo sigue siendo, ya que no nace con un objetivo comercial. Si no figura en los charts, un disco pop fracasa [...] Las letras del pop, son agradables, en sus comienzos hablaban de declaraciones de amor tradicionales, temas inocentes e infantiles. El rock, en cambio lleva en su esencia la introducción de temas en las líricas que jamás se habían tocado antes, sus letras son agresivas, explícitas, y fuera de todo velo protector. (Mattanó, 2013)

Val Ripollés (2010) brinda los siguientes conceptos dejando en claro que el rock y el pop se vinculan en muchos casos.

El despreciar a una banda de música porque sus seguidores son mayoritariamente féminas y adolescentes, es un reflejo de cómo muchos de los discursos que se mueven dentro del rock tienen un marcado carácter machista. Pensemos en la forma en que el sonido del rock es

descrito: fuerte, vigoroso, potente...en cambio muchos de los adjetivos que se utilizan para designar al pop (o denigrar a ciertos grupos de rock) tienen que ver con características que culturalmente se asocian con lo femenino: suave, bello, débil, blando... es lo que Simon Frith y Angela McRobbie denominaron cock rock y el teeny-bop (1990: 374). El primero hace referencia al rock vigoroso, sexual y explícito (pensemos en bandas como Led Zeppelin, e intérpretes como Roger Daltrey, de los Who), mientras lo segundo se centra en músicas más románticas, basadas en lo sentimental. De nuevo estamos ante dos concepciones que reflejan unos tipos ideales, ya que, en la práctica, muchos grupos combinan elementos de ambos polos. De hecho, Dani Martín, autor de la mayor parte de las letras de la banda, combina una imagen de “chuleta” de barrio, tatuado, de “tipo duro”, con textos que tienen que ver con cuestiones íntimas y sentimentales.

Como se pudo ver, el rock se mueve dentro de una idea de autenticidad, lo que conlleva a realizar obras de estudio que son muy difícil interpretarlas en vivo. Esto se convierte en un factor que se hace parte de la estética del rock, sin embargo, una contradicción es formulada por Neil Tennant, uno de los integrantes del dueto de Techno – pop, Pet Shop Boys, reconociendo que eran incapaces de recrear en directo el sonido de sus discos, subvirtiendo así la lógica del rock: “la verdad es que me gusta mucho demostrar que no podemos hacerlo en vivo... somos un grupo de pop, no un grupo de rock’n’roll” (como se cita en Val Ripollés, 2010). Uno de los hechos que estaba atribuido al rock, esta vez hace parte del pop. Son muchas las situaciones en la que estas músicas se vinculan; cantantes o bandas de rock también han hecho pop y han llevado elementos de un lado hacia el otro. Dentro del pop, trabajos como los realizados por The Beatles o The Beach Boys presentan contenidos muy elaborados y que se han establecido como obras de

referencia u obras de culto, la autenticidad del rock, proviene de ahí. El rock se ha nutrido de eso, y a la vez el pop lo ha hecho del rock.

Acerca del concepto de género brindado por Franco Fabbri y del concepto que se pueda dar de pop y rock, Val Ripollés (2014) dice:

en primer lugar, la definición canónica de Fabbri plantea serios problemas por la rigidez de la misma; da una imagen de los géneros como elementos estancos, con unas reglas fijas compartidas por músicos y audiencias. Y, aunque estas reglas y normas puedan existir, ¿podríamos encontrar en los discos actuales (y pretéritos) grupos que sigan al pie de la letra esas reglas y normas? Quizás desde esa perspectiva se puedan entender los géneros como tipos ideales. En este caso parece más útil la noción de convención de Becker, que da a entender, de una manera más fluida, que existen una serie de reglas y normas compartidas que caracterizan una forma de componer o de tocar música en una escena.

Dentro del campo sociológico el autor Motti Regev utiliza frecuentemente el término pop-rock. Él defiende que ambos términos están tan interconectados, tanto en la forma de construir su legitimación ideológica (a través del concepto de autenticidad, principalmente) como en algunos patrones sonoros que intentar separarlos es una complicación innecesaria. Regev (como se cita en Val Ripollés, 2014) plantea:

lo que conecta todos estos estilos y géneros diversos en una metacategoría es el hecho de que todos comparten el mismo tipo de producción o de prácticas creativas. Este tipo de prácticas consiste en el uso extendido de instrumentación electrificada, de sofisticadas técnicas de grabación de sonido y de expresión vocal [...] yo llamo a todo este conjunto de prácticas creativas[...] la estética del rock [...] mi objetivo no es el de clarificar cuál es la relación exacta entre el pop y el rock (no creo que eso sea posible) sino más bien caracterizar un

fenómeno, que he llamado pop-rock, que llegó a dominar la música popular, o más bien la forma en que se conceptualizó la música popular, en la segunda mitad del siglo XX.

Según lo anterior el blues, hip – hop, el pop, etc. han encontrado en el rock el espacio para configurarse como recursos artísticos y culturales.

Johan Fornäs, (como se cita en Val Ripolles, 2014) sigue una línea similar a Regev diciendo que el rock es un metagénero que agrupa a diversos géneros y que

los rasgos musicales típicos de estos suelen ser el sonido electrificado manipulado, un pulso claro y estable [...] canciones con letras. Fornäs coincide con Regev y Frith al señalar que la definición del rock como género ha sido realizada por una serie de actores (críticos musicales, periodistas, escritores...) a partir del concepto de autenticidad. (pág. 61)

Johan Fornäs (como se cita en Val Ripolles, 2014) señala que

La definición de los géneros aparece como una arena de lucha por el poder cultural, donde agentes enfrentados movilizan cánones contra las posiciones dominantes. Cada una de estas cadenas reconstruidas son problemáticas al intentar establecer una tradición clara, única y limpia en lugar de aceptar la hibridación y los cruces que dan vida a los géneros. Una serie de genealogías coexisten, mostrando diferentes orígenes legitimados... todas estas genealogías son inversiones en un juego de poder, donde la convivencia indica que ninguna de ellos por sí sola puede ser algo... (pág. 61)

### **Estética del pop - rock.**

El jazz, el blues, el rhythm and blues, el folk, el rock and roll y la música clásica hacen parte del origen del rock, y estarán presentes en mayor o menor medida dentro de los diversos estilos que se han dado. Cuando se hace un recorrido por su historia se menciona términos como glam rock, heavy metal, hard rock, punk, metal progresivo, rock alternativo entre muchos más. Los

avances tecnológicos en la grabación, el empleo de sintetizadores, de distorsiones en el sonido de la guitarra eléctrica, el marcado estilo de los músicos, el interés por músicas folklóricas y otro tipo de música popular, el uso de otros instrumentos además de los convencionales, etc., conllevan a establecerlo y configurar los anteriores subgéneros. Según la crítica musical, los valores que guían el desarrollo y la evolución de la cultura rock son la “autenticidad” (romántica y vanguardista), “honestidad” o “seriedad”. Cada subgénero del rock presenta características, estéticas e ideologías diferentes. Sin embargo, Motti Regev (como se cita en Val Ripolles, 2014) de manera general, señala algunos elementos estéticos, que él denomina “la estética del rock”, que caracterizarían al género, más allá de elementos ideológicos:

1.El sonido electrificado. La guitarra eléctrica es el elemento más característico del rock. El volumen elevado, el ruido, la suciedad, la distorsión... son algunos de los sonidos que caracterizan al rock.

2.El trabajo en el estudio de grabación. Desde sus orígenes los músicos de rock (incluso los de los 50) entendían el estudio como una especie de laboratorio en el que inventar sonidos. Esta característica se agudiza a partir de los Beatles o los Beach Boys, quienes, a partir de los avances en las técnicas de grabación, complejizan el sonido de los discos hasta el punto de dejar de tocar en directo por la imposibilidad de reproducir ese sonido.

3.Las letras y la textura de la voz. La calidad de la voz, su textural<sup>16</sup>, así como la interpretación del cantante (si es creíble, auténtica, si transmite emociones genuinas) son elementos importantes. Las letras tienen importancia si son “serias”, es decir, si pueden ser leídas y valoradas incluso sin la música. Entonces el escritor será valorado como poeta. Bob Dylan es el ejemplo típico de esta característica. Como ha señalado Simon Frith “...Bob Dylan

era valorado por su genio individual, sus intuiciones, su poesía, su voz especial y su estilo único...” (Frith, 1980: 231).

4.Eclecticismo musical. La habilidad de los músicos para utilizar géneros o estilos diversos se valora como una virtud, aunque siempre manteniendo un sonido rockero (pág. 59)

### **Álbum conceptual.**

En música, un álbum conceptual es un álbum unificado por un tema común, que puede ser instrumental, narrativo, en la composición o en las letras. Los álbumes conceptuales son planificados, concebidos con todas sus canciones contribuyendo a un único tema en general o a una historia, siendo esta historia o plan el concepto. Esta es la diferencia con un álbum normal de una banda, compuesto por varias canciones sin conexión entre sí, escritas por la banda/artista o siendo versiones de otros artistas/bandas. A veces se considera como un álbum conceptual a un disco con un clima o "humor" en general, haciendo que una definición precisa del término se haga muy problemática.

Por la época que es conocida como el inicio del rock contemporáneo (aproximadamente hacia 1966, cuando los críticos comienzan a hablar de “rock” y de “pop” como dos géneros separados) se empieza a hablar de dos tipos de álbumes conceptuales: aquellos que esencialmente tenían un ciclo de canciones unidas por un tema, como el Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band —que no tenía una historia— y aquellos que presentaban una trama que se desarrollaba a través del disco, como el famoso disco de Pink Floyd, The Wall. Los músicos de esa época no distinguían entre estas dos categorías, y cualquier disco que enajara en alguno de estos dos tipos era considerado un álbum conceptual. Sin embargo, esta distinción es útil para tratar de encontrar cuál fue el primer álbum conceptual en cada categoría.

Otra dificultad en determinar si un disco "clasifica" como un álbum conceptual, surge del hecho de que tanto músicos como fans ven cada vez más a un disco como una forma de arte unificado, no simplemente un conjunto de canciones. Las canciones en varios álbumes pueden tener un cierto sentido de cohesión, aunque no haya una unidad en las letras o en la estructura narrativa. Muchos discos que no son en verdad conceptuales, son a menudo vistos por sus fanáticos como tales. Los álbumes *The Division Bell* de Pink Floyd, *Born to Run* de Bruce Springsteen o *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* de The Beatles son buenos ejemplos. En todos estos casos, no hubo una intención de los artistas en hacer algo que pareciera un álbum conceptual. Algunos discos sin un tema o una estructura narrativa pueden, sin embargo, tener una estructura deliberada, en la cual el orden en que son escuchadas las canciones expresa una intención particular del artista. Un ejemplo es el disco *Lateralus* de Tool, que cuenta con varias variantes en el orden de las canciones, muchas de las cuales están inspiradas en teorías o ecuaciones matemáticas. (Álbum conceptual, s.f)

## **El texto**

### **El verso.**

El verso es un enunciado o un conjunto de palabras que ocupa un renglón de una estrofa, de un poema o una canción. Con respecto a este término Gabriel Castillo (s.f) dice:

Desde un punto de vista tradicional, verso es una frase sujeta a ritmo y medida.

Pero la presencia de la poesía moderna que maneja el verso sin sujeción a regla alguna, hace que la anterior definición no sea enteramente válida. En efecto, el verso moderno no se interesa ni en la medida ni en el ritmo. Se habla ahora que el verso sólo debe tener un "ritmo interior", esto es, una correspondencia entre el fondo y la forma, entre lo que se dice y la forma de decirlo. Pero ni aún esto es esencial. Hay poetas que sienten desprecio casi absoluto

por la forma. Les interesa decir lo que sienten, salga como salga, sea o no la forma que usan acomodada a su pensamiento. (p.16)

### **La métrica.**

La métrica en poesía se ocupa de la medida y estructura de los versos y sus combinaciones. Los versos además de tener una longitud, presentan un ritmo. Cuando aparecen junto a otros versos, tienen o prescinden de rima. Todos esos aspectos los trata la métrica.

El gran tema de la métrica es el verso. Pero el verso mirado no como expresión poética, sino como forma exterior. El gran tema de la Métrica es el verso. Pero el verso mirado no como expresión poética, sino como forma exterior. La Métrica no se ocupa de la belleza de la poesía, del alma de un verso; sólo atiende a su cuerpo inerte, petrificado, frío. Si considera, por ejemplo, un poema de Darío, no dirá nada sobre su gracia, su tersura o su brillo; dirá sólo su medida, su ritmo y la clase de estrofa a que pertenece. Como lo poético no es el mundo de la métrica, nuestra ciencia no sirve, en modo alguno, para hacer poesía. Nuestros grandes poetas ignoran o conocen muy por encima la nomenclatura y el mecanismo de la métrica. (Castillo, s.f, pág. 7)

De acuerdo a la cantidad de sílabas que hay un verso se clasifican en dos grupos: versos de arte menor y versos de arte mayor. Los primeros hacen referencia a los que tienen menos de ocho sílabas, y los otros a los que tienen un número mayor a dicha cifra. Respecto a esto, los verbos pueden ser disílabos, trisílabos, tetrasílabos, pentasílabos, hexasílabos, heptasílabos, octosílabos, eneasílabos, decasílabos, endecasílabos, dodecasílabos, tredecasílabos. (Castillo, s.f, pág. 19)

Para medir o contar las sílabas que tiene un verso hay ciertos parámetros que están establecidos como las leyes de escansión, éstas son:

- La sinalefa y el hiato

- La sinéresis y la diéresis
- Las leyes del acento final (Castillo, s.f, págs. 8 - 10)

La sinalefa consiste en un unir la vocal o las vocales finales de una palabra con la vocal o vocales iniciales de la siguiente palabra formando una sílaba métrica y fonética. En la canción esto es algo muy frecuente. Como ejemplo dos versos de la canción “Durazno sangrando” (Invisible, 1975)

[Y al] vers[e en] la suerte de todo frutal

[A o] rillas del río su fe [lo hi]zo llegar

En los versos anteriores se puede escuchar que, además de las vocales, hay consonantes que se unen en una sílaba con una vocal. [ Y- al] [lo - hi]

Hasta [que-un] buen día

Se pu [so a es] cuchar

En los versos anteriores que hacen parte de la misma canción hay un ejemplo en el que se unen tres vocales en una sílaba

El hiato consiste en la separación completa entre la vocal final de una palabra y la inicial de la siguiente:

Para poner ejemplos de este parámetro se acudirá a un verso de la canción Seminaré (García , 1978)

[No - hay] fuerza alrededor

[No hay] pociones para el amor

En el anterior ejemplo, en el primer verso hay un hiato, en cambio en el segundo es evidente la sinalefa

Otro ejemplo de hiato en la canción “Al otro lado del camino” (Páez, 1999)

Creo que esta [ sí, - es] la parte más pesada

La sinéresis es cuando el hiato inmerso en una sola palabra se une en una sílaba. En otros términos, consiste en formar diptongo con una palabra que no lo tiene, por ejemplo, la palabra creación tiene tres sílabas cre – a – ción, sin embargo, en la declamación o en la canción suelen distinguirse dos sílabas o golpes crea – ción

En la canción “Mujer contra mujer” de Mecano (Cano, 1988) el verso “Ni siquiera me atrevería a toser” la palabra atrevería, gramaticalmente, se divide así: a- tre- ve – rí – a, pero al cantarla se escucha a – tre – ve – ría

La diéresis consiste en separar un diptongo dentro de una palabra. En el verso de la canción “La fuerza del destino” (Cano, 1989) de Mecano “No quise desconfiar” la palabra desconfiar, gramaticalmente se divide des- con -fiar, pero, métricamente en la composición se escucha así: des- con - fi – ar

Las leyes del acento final tienen que ver con el acento de la última palabra del verso. Verso agudo es el que termina en palabra aguda o en monosílabo; verso grave es el que termina en palabra grave, esdrújulo el que termina en palabra esdrújula, etc. Después de esto se tiene que saber lo siguiente:

1. Todo verso agudo o terminado en monosílabo cuenta una sílaba más.
2. Todo verso grave queda igual.
3. Todo verso esdrújulo cuenta una sílaba menos.
4. Todo verso sobresdrújulo cuenta dos sílabas menos (Castillo, s.f, pág. 10)

### **La estrofa.**

Una estrofa es cada uno de los periodos en que está fragmentado un poema o una canción. Puede contar de uno o más versos seguidos de un punto aparte, un punto seguido o un punto y

coma. Es un párrafo, una unidad comunicativa que está unida por una serie de criterios fijos de extensión, rima y ritmo. (Estrofa, s.f)

Antiguamente, había la tendencia a hacer las estrofas de un número determinado de versos y con una forma fija. Por eso hablamos del soneto, de una octava, de una copla de pie quebrado. En la actualidad, la estrofa es cada una de las secciones en que el poeta y el músico, con absoluta libertad, divide su poema o canción:

La estrofa ha dejado de ser un molde en que el poeta vacía su inspiración, para pasar a ser una forma de expresión enteramente maleable en las manos del creador. Si el poeta quiere hacer un soneto, lo hará ajustándose a las reglas del soneto clásico. Puede, si quiere, sujetarse a algunas reglas y no a otras. Puede, en fin, crear una estrofa nueva. Muchos poetas modernos usan formas tradicionales junto a las de su propia invención. (Castillo, s.f, págs. 19,20)

Si en una estrofa los versos tienen igual número de sílabas se conoce como isosilábico y si tienen un número diferente de sílabas anisosilábico. Según lo anterior, las estrofas se clasifican de la siguiente manera (Castillo, s.f)

- Estrofas monométricas: Estrofas compuestas por versos de una sola medida las llamaremos
- Estrofas Polimétricas: Estrofas compuestas por versos de medida variada

En contraste con la poesía moderna, la mayor parte de las estrofas tradicionales están formadas por versos de una misma medida. Las que no son Monométricas, no tienen más de dos tipos de versos, es decir son Bimétricas. (págs. 19,20) Entre las estrofas monométricas están:

EL pareado o dístico, el terceto, el cuarteto, el serventesio, la cuarteta, la redondilla: el quinteto, la sextina o sexta rima, entre otras. (Castillo, s.f, págs. 21-30)

Con respecto al tipo de estrofas que se usan el rock – pop se puede decir que hay gran variedad. El eclecticismo de esta música permitirá que varias formas hagan parte de su estética desde un pareado o un dístico hasta una forma libre en prosa.

### **Estrofas en el Rock – Pop.**

Juan Gómez Capuz, (2009) presenta algunos ejemplos de las canciones de grupos españoles reconocidos, las cuales se llevan al terreno de la poesía para ver que afinidad tienen con los modelos establecidos:

Las letras de canciones pop presentan una acusada irregularidad métrica, a pesar de estar subordinadas a esquemas musicales más o menos regulares. Por tanto, no se trata del aspecto literario que tenga una aplicación más clara en la docencia de la literatura. Sin embargo, algunas canciones nos ofrecen esquemas métricos regulares, incluso cercanos a la poesía culta clásica, así como combinaciones y experimentos interesantes (versos de pie quebrado, rimas internas, versos monorrimos) como veremos en este breve repaso.

Posteriormente, brinda algunos ejemplos, entre ellos presenta el modelo de “Veneno en la piel” de la banda Radio Futura (Auserón & Auserón , 1990) en el que se evidencia un perfecto esquema métrico de cuartetos en endecasílabos ABBA, que se repite con mayor o menor regularidad durante toda la canción:

Dicen que tienes veneno en la piel 11A

Y es que estás hecha de plástico fino 11B

Dicen que tienes un tacto divino 11B

Y quien te toca se queda con él 11A

Luego muestra un serventesio ABAB de la canción “A cara o cruz” (Auserón, Auserón , & Sierra , 1987) de la misma banda. Canción en la que también presenta estrofas con el modelo anterior.

Vamos a ver, dijo don Rufio Datura 11A

por qué tenéis que perder la razón 11B

pues sin esfuerzo consigue Natural 11A

lo que ansía vuestro corazón. 11B

En la canción “Perdóname” de La Oreja de Van Gogh, (Montero & San Martín, 2003) Gómez (2009) evidencia versos largos de 16 sílabas (con hemistiquios de rima aguda de 8+8, claramente delimitados por las comas), y además monorrimos, al estilo del viejo mester de juglaría, pero también presentes en algunos poetas modernistas como Rubén Darío (íncultas razas ubérrimas / sangre de Hispania fecunda 8+8 en la “Salutación del optimista”)

Donde nadie llora más, donde el amor sabe mal 16A

Donde los besos se van, donde la vida da igual 16A

Donde nada es de verdad, donde no existe la paz 16A

El estribillo de la canción “Dile al sol” (Oreja de Van Gogh, 1998) aparece en el trabajo de Gómez, y muestra como se combinan versos octosílabos y tetrasílabos (con algún hexasílabo), al estilo de las coplas de pie quebrado de Jorge Manrique:

Vuelve a mí 4a

y dame tu mano al andar 8b

vuelve a mí 4a

y mira mis ojos llorar 8b

Dile al sol 4c

que haga volar 6b

tu calor 4c

hacia nuestro hogar 8b

para que vuelvas a mí 8a

(La Oreja de Van Gogh, “Dile al sol”, Dile al sol)

Gómez, (2009) revela la polimetría en los versos de la canción de La Oreja de Van Gogh, y se refiere a la abundancia de canciones pop - rock con versos de arte menor, con rimas asonantes, cuartetos y redondillas. Muestra la cuarteta de rima consonante de la canción “Una Rosa es una Rosa” de Mecano (Cano, 1992), y la cuarteta de rima asonante de la canción “Noche” de La Oreja de Van Gogh (Montero & San Martín, 2006). Además, incluye una canción del grupo de rap Violadores del Verso titulada “Asómate” (2006) para dar a conocer la presencia de fórmulas métricas de tipo culto como la combinación de versos endecasílabos y alejandrinos en el estribillo. También habla de la sextilla de versos octosílabos con rima aguda utilizada por Joan Manuel Serrat en su canción “Una de Piratas” (1981) que se acerca a la forma usada por Espronceda en Canción del Pirata; y de la cercanía del cante flamenco conocido como soleá con la composición “Hijo de la luna” (1987) de Mecano; según Gómez, la influencia neopopularista de García Lorca está en la letra de José María Cano compositor e integrante de dicha agrupación.

### **Estructuras de la música.**

#### ***La melodía.***

Una melodía es una sucesión de sonidos organizada por intuición o reflexión artística en la que se ponen en juego la altura y la duración limitadas por diferentes sistemas. La altura se refiere a la cualidad del sonido que lo identifica como grave o agudo, y que permite percibir y definir escalas ascendentes o descendentes en donde dicha característica cambia gradualmente.

La duración tiene que ver con el tiempo ocupado por un sonido desde que empieza hasta que finaliza. Con respecto a los sistemas, son convenciones que se dan a partir de estéticas delimitadas por la naturaleza y por la deducción. Un ejemplo de esto es la escala mayor, una serie de sonidos que se deduce de la serie armónica (un suceso físico que se da por la vibración de un sonido), los cuales tienen un orden que va, gradualmente, del sonido más grave al más agudo. La representación del tiempo de duración de una nota con figuras también es una convención.

### *Contornos melódicos.*

En una canción cada sílaba tiene un sonido con una altura y con una duración que cumplen una función dentro de un sistema. Las melodías de la canción popular, aunque no de manera exacta, se pueden representar en partituras, que brindan un dibujo de los movimientos. Con relación a la altura se evidencia movimientos en forma ascendente, descendente o en forma de arco.

**Fray Santiago**

The image shows a musical score for the song 'Fray Santiago'. It consists of two staves of music in 4/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written with quarter notes and half notes, with lyrics underneath: 'do re mi do do re mi do mi fa sol mi fa sol'. The second staff starts with a '5' above the first note, indicating a fifth finger. The melody continues with quarter notes and half notes, with lyrics: 'sol la sol fa mi do sol la sol fa mi do do sol do do sol do'. Arched lines above the notes indicate melodic contours, showing ascending, descending, and arched patterns.

Figura 1. Contornos melódicos

Las melodías usan fragmentos de escala y saltos. La figura 1 es una pequeña composición construida con la escala de do mayor do – re – mi – fa – sol – la – si. En ella se puede observar las direcciones mencionadas, los fragmentos de escala que contienen grados conjuntos y saltos.

Los grados conjuntos se refieren a dos notas que pertenecen a una escala y que son contiguos, por ejemplo, do – re, re – mí, sol – fa que son notas de la anterior melodía.

### ***Pulso y ritmo.***

En la imagen también se ven otros aspectos que inciden en la melodía. Las figuras que están sobre cada nota de la anterior melodía y las líneas verticales que dividen las cinco líneas horizontales y perpendiculares sobre la cual se escriben dichos sonidos, hacen parte del sistema métrico y del ritmo. Cada división que se consigue con las líneas verticales se conoce como compás, y cada figura que está encima de la nota representa una duración. En las dos primeras casillas o compases se observa ocho figuras iguales que representan sonidos de igual extensión con respecto al tiempo, sin embargo, en los demás compases las figuras cambian dando a entender que las notas tienen otros valores de duración.

El ritmo en música hace referencia a la proporción temporal de los sonidos y silencios que hacen posible una estructura sonora musical. En el ritmo entra en juego la repetición, el cambio de valores en el que se pueden ver notas más largas y más breves que otras. En la imagen anterior, en el compás cinco, las cuatro primeras figuras conocidas como corcheas son más cortas que las dos siguientes llamadas negras. Una corchea tiene la mitad de tiempo que una negra, es decir, si una negra dura un segundo la corchea dura medio segundo. Hay que saber que la velocidad de la música depende de una unidad básica que se repite periódicamente (como los segundos de un reloj) conocida como pulso, a partir de éste se asigna un valor a las figuras musicales de duración. El pulso puede estar marcado por un instrumento o es un hecho insonoro que, de alguna manera, se logra percibir, Lerdahl y Jackendoff (1983) dicen:

los tiempos son idealizaciones abstracciones utilizadas por el intérprete y deducidas de la señal acústica por el oyente [...] Los músicos de una orquesta responden a un punto

hipotéticamente infinitesimal del batir del director; un metrónomo da el tic – tac, no sonidos largos.” (págs. 20-24)

La velocidad del pulso, en la música se conoce como tempo. Este elemento, por lo general, es regular, aunque también hay obras con pulso irregular. Así mismo puede acelerarse o retardarse, es decir, puede variar a lo largo de una pieza musical en función de los cambios de tempo de la misma.

La percepción del pulso es una de las habilidades auditivas básicas en la música, previa a la percepción de la métrica. Se suele mostrar mediante respuestas físicas como marcarlo con el pie o dando palmas. (Abromont & Montalembert, 2005, págs. 45,46)

### ***Métrica.***

Se puede ver que el pulso y el ritmo guardan relación, sin embargo, cada uno presenta su propio concepto. La métrica es un término que está asociado con ellos, su definición empieza con las pequeñas líneas verticales que dividen las cinco líneas de un pentagrama en compases, y con el número que aparece al principio del pentagrama (en la figura 1 el quebrado 4/4) que manifiestan un carácter de la música: uno de los tipos de acentuación.

En un compás hay un número determinado de pulsos o tiempos representado por los números que aparecen al principio del pentagrama. El 4/4 da a entender que hay un acento cada cuatro tiempos o pulsos, y que las figuras de duración (el ritmo) que en un compás se encuentren deben corresponder a eso. Este número también indica que la figura de duración que representa a cada tiempo o pulso es la negra.

Acerca de la métrica Lerdahl y Jackendoff (1983) dicen que “es difícil medir algo sin un intervalo o distancia de medida fijo, la función de la métrica es marcar el flujo de la música en la medida en que sea posible, en intervalos temporales iguales”.

La métrica binaria, da lugar al compás binario de dos tiempos y se basa en una alternancia de pulsos fuertes o acentuados y pulsos débiles o átonos, en la cual, uno de cada dos pulsos es fuerte.

La métrica ternaria configura al compás ternario de tres tiempos que consiste en una sucesión regular de un pulso fuerte o acentuado y dos débiles o átonos. En algunos casos y en ciertos estilos de música se considera que la segunda de las dos pulsaciones átonas es algo más fuerte que la primera.

La métrica cuaternaria establece el compás de cuatro tiempos en la que el primer pulso de cada casilla es fuerte. No obstante, suele considerarse que el tercer pulso también cuenta con una leve acentuación, por lo que se convierte en una sucesión fuerte - débil - medio fuerte- débil. Desde esta perspectiva el compás cuaternario se puede entender como derivado del binario, es decir, como dos compases de dos partes. (Randel, 2009, pág. 507)

Para indicar el tipo de compás se usa un número quebrado tal como se vio en la figura 1. El numerador indica el número de tiempos y el denominador la figura que representa cada tiempo. El número 4 representa a la negra, el 2 la blanca y el 8 la corchea.

Algunas nomenclaturas para el compás binario son  $2/4$ ,  $2/8$ ,  $2/2$ ,  $6/8$ . Para el compás ternario los números que se usan son  $3/4$ ,  $3/8$ ,  $3/2$ ,  $9/8$ ; y para el compás cuaternario se usa las siguientes nomenclaturas  $4/4$ ,  $4/8$ ,  $4/2$   $12/8$  (Grabner, 2001 , pág. 40)

Con respecto al acento métrico Lerdahl y Jackendoff (1983) afirman:

Las acentuaciones musicales de la señal original sirven de “pistas” a partir de las cuales el oyente intenta extrapolar un esquema regular de acentos métricos. Sin la regularidad de estas pistas el acento métrico es ambiguo. Si por el contrario las pistas son regulares y se apoyan unas a otras el acento métrico toma una definición clara y estructurada en varios niveles [...]

es una construcción mental inferida de los esquemas de acentuación de la superficie musical pero no idéntica a ellos.

Cuando estos autores se refieren a los niveles de la métrica, se refieren a la división de la métrica en métricas más pequeñas y la agrupación de métricas en metamétricas. Los compases antes vistos son una métrica intermedia. Cada pulso al dividirse en partes iguales hace posible otra métrica, y si dicha división se fragmenta en partes iguales configura otra métrica más pequeña. Dos, tres o más compases pueden dar forma a métricas más amplias.

De las divisiones de cada pulso se desprenden los compases simples y compuestos

Compás simple (o compás de subdivisión binaria), cuando cada uno de sus pulsos o tiempos se puede subdividir en mitades.

- Si los pulsos se subdividen en dos y se agrupan de dos en dos, originan el 2/4 que es un compás binario de subdivisión binaria.

- Si los pulsos se subdividen en dos y se agrupan de tres en tres, originan el 3/4 que es un compás ternario de subdivisión binaria.

Compás compuesto (o compás de subdivisión ternaria), cuando cada uno de sus pulsos o tiempos se puede subdividir en tercios.

- Si los pulsos se subdividen en tres y se agrupan de dos en dos, originan el 6/8 que es un compás binario de subdivisión ternaria.

- Si los pulsos se subdividen en tres y se agrupan de tres en tres, originan el 9/8 que es un compás ternario de subdivisión ternaria. (Métrica (Música), s.f)

*Compases de amalgama.*

Se habla de compás de amalgama, cuando se suman dos o más compases diferentes.

La suma de los compases  $3/4$  y  $4/4$  (o de  $4/4$  y  $3/4$ ) da un compás de  $7/4$ , la suma de  $6/8$  y  $2/4$  hace posible  $10/8$

En la música popular urbana las amalgamas son mucho menos frecuentes, aunque también hay conocidos ejemplos. Buenas muestras son *All You Need is Love* y *Happiness is a Warm Gun* de Los Beatles, "15 Step" de Radiohead, *Money* de Pink Floyd, *Blackened* de Metallica, *Times Like These* de Foo Fighters, o *Solsbury Hill* de Peter Gabriel, donde se emplea la amalgama  $4/4 + 3/4$ , ésta última en toda la canción. Otra posibilidad es poner primero el compás de 3:  $3/4 + 4/4$ , de esta manera se genera una diferencia en el lugar donde se apoyan los tiempos fuertes. Peter Gabriel también tiene algunas canciones en ese compás de  $5/4$ . Dentro del metal progresivo, la banda norteamericana Dream Theater es muy conocida por su habitual uso de las amalgamas en sus composiciones. (Compases de amalgama, s.f)

### *Otros tipos de acento.*

La percepción del acento se puede determinar en función de la altura, el ritmo, la intensidad o la duración por lo que se distinguen el acento métrico, el acento tónico, el acento agógico y el acento dinámico (Randel, 2009, pág. 3)

### *El acento tónico.*

Este acento es un énfasis en una nota que consiste en que el sonido sea de mayor altura en comparación con el resto de notas. (Randel, 2009) Este tipo de acento se ha aplicado en la poesía y la prosa de lenguas, como el griego antiguo, haciendo énfasis en la sílaba acentuada, elevando el tono de voz al pronunciarla. (Souriau, 1998 ) Por esta razón, en literatura este acento recibe denominaciones como acento tónico, musical, de altura, cromático o melódico. (Acentuación (Música), s.f)

*Un acento agógico.*

Este acento es un énfasis que hace que una nota sea de mayor duración en comparación con el resto de sonidos. (Randel, 2009) Son pequeñas fluctuaciones de tempo que se escapan del estricto movimiento que no están escritas en la partitura y que permiten un margen de ejecución y expresión al intérprete. (La expresión musical. Agógica, dinámica y otras indicaciones, s.f)

Este tipo de acento se pone de relieve en piezas escritas en ritmos no uniformes o ritmo libre.

Hay cuatro clases de acento agógicos:

- Una mayor duración de una nota. Por ejemplo, una blanca entre las notas negras.
- Una mayor duración de una nota con su valor de tiempo completo, sin alterar el tempo.
- Una mayor duración de una nota con el efecto de la ralentización del ritmo.
- El ataque retardado de una nota. (Acentuación (Música), s.f)

*El acento dinámico.*

Este acento es un énfasis que da mayor intensidad a una nota. Son sonidos más fuertes que no coinciden necesariamente con el acento métrico, y que el compositor ubica a conveniencia. Estos acentos se representan mediante diversos signos que se colocan en la partitura por encima o por debajo de la nota. El staccato, el staccatissimo, el marcato, el acento o el tenuto. (Acentuación (Música), s.f)

Fred Lerdahl y Ray Jackendoff (1983) hablan de acento fenoménico para referirse a los anteriores. Cualquier accidente de la superficie musical que acentúa o resalta un momento dado del discurrir de la música como los puntos de ataque de los eventos tonales, las acentuaciones locales como sforzandi, los cambios repentinos de intensidad o timbre, las notas largas, los saltos hacia notas relativamente agudas o graves y los cambios armónicos entran en su definición.

Otro tipo de acento que mencionan los anteriores autores es el acento estructural causado por los puntos de gravedad, armónicos o melódicos de una frase o sección – especialmente por la cadencia, objetivo del movimiento tonal –.

***El acento de las palabras y el acento de la música.***

En el diccionario de música de Jean – Jacques Rousseau (pág. 60) se dice que el acento “es la modificación del habla en duración o tono de las sílabas y palabras de que se compone el discurso. Lo cual muestra una relación entre las dos partes de la melodía, esto es, el ritmo y la entonación”

Los acentos se clasifican en acento gramatical, lógico o racional y acento patético u oratorio. El primero hace referencia al acento de las sílabas, clasificado en grave o agudo, y a su longitud. El segundo tipo de acento tiene que ver con las pausas marcadas por los signos de puntuación que permiten una relación entre proposiciones. El acento patético tiene relación con las inflexiones de la voz al expresar sentimientos y con la manera de hablar en cada región, pueblo, ciudad o país (Rousseau, 2007, págs. 60-62)

Para Rousseau, (2007) la música es un arte con reglas que limitan la expresión de los acentos: nadie puede dudar que la música más perfecta, o al menos la más expresiva es aquella en que todos los acentos se observan con perfecta exactitud. Pero lo que hace esta anuencia tan difícil es que demasiadas reglas en este arte están sujetas a entorpecerse mutuamente, tanto mayor es la contrariedad cuando menos musical es la lengua. Así, ninguna consigue la perfección; si fuera de otro modo aquellos que la utilizan cantarían en lugar de hablar (pág. 61)

Respetar los acentos encuentra mucha dificultad, por lo que los compositores se encuentran en el dilema de darle preferencia a la música o la palabra. Rousseau, invita a consultar la melodía en el diseño de canciones; el hecho de hacer coincidir el acento gramatical con el acento musical

presenta recursos, y cómo ejemplo, el citado autor, habla del Tratado de la prosodia francesa de d'Olivet, con la cual los músicos de habla francesa tienen un material que les evitará incurrir en errores. (pág. 61)

Con relación al acento patético u oratorio Rousseau dice, que no hay reglas y que necesita de un talento por parte del interprete que consiste en conocer bien el sentimiento que se va a expresar, “en tener encendido en el propio corazón el fuego que se desea trasladar al de los demás”. (pág. 62) Respecto al acento racional, señala que conlleva solamente al discernimiento y entendimiento de una estructura que está fuera del dominio de la música.

Leila Pérez (1997) con respecto a la composición de canciones hace un llamado a trabajar por la correspondencia entre acentos musicales con los acentos de las palabras, sobre todo los acentos métricos y rítmicos, los que se pueden acoplar naturalmente a las palabras. Ella llama acento patético a los que son colocados libremente por el compositor en cualquier punto del compás afirmando que no debe ser utilizado en la composición de canciones, ya que cada palabra posee su propio acento que es inalterable. (El acento rítmico al que se refiere la autora es la métrica que está por encima del punto intermedio conocida como compás, la cual divide cada tiempo en partes iguales)

Acerca del acento de las canciones también se habla en el canal de You Tube Abc of song, (2015) en el cual se brinda como ejemplo la canción Las Mañanitas, y se remiten a las frases “cantaron los ruiseñores” “levántate de mañana” en las que acentúan de la siguiente manera: Cantarón los ruiseñores – levántate de mañana. Para el exponente, al darle la acentuación correcta a las palabras se brinda una mejor comprensión de lo que quiere decir un verso, una estrofa o una canción. Él, al hablar de las frases anteriores, también permite caer en cuenta que en algunos lugares la acentuación de algunas palabras cambia.

Otros ejemplos de canciones en donde se cambia el acento de las palabras son “Nos Veremos Otra Vez” de la banda Serú Girán (Lebón, 1992) y “La Fuerza del Destino” de Mecano (Cano , 1989). En la primera canción la frase “tendrá el cielo tu color” se canta “[téndra] el cielo tu color”. En esta composición hay otros acentos que hacen parte del modo de hablar del argentino del sur, quien utiliza como pronombre de la segunda persona la palabra vos y los verbos que se acomodan a ello, por ejemplo, dejés, precisás. En la canción La Fuerza del Destino hay una frase que dice “no quise desconfiar” y lo que se escucha es “no quise [desconfiár]”. El verso “tu corazón fue lo que me acabó de enamorar” se escucha “tu corazón fue lo que me [ácabo] de enamorar”

### ***Sistema tonal.***

#### *Escala mayor.*

Quizá se haya escuchado hablar de las notas musicales – do – re – mi – fa – sol – la – si, o quizá alguna vez alguien mencionó el término Do mayor o Re mayor, en fin. Todo lo anterior hace parte de un sistema que permite la creación de melodías y armonías que hacen parte de una canción. Este sistema se basa en escalas de notas musicales en donde un sonido tiene una mayor importancia. Do – re – mi – fa – sol – la – si – hacen parte de una escala; la nota principal es do, y por esa razón se le llamará escala de Do. Los demás sonidos tienen una relación con esa nota, que es un punto de atracción o un reposo, en muchas ocasiones se puede percibir al final de una frase.

Para lograr una idea de cómo funciona una escala musical, el piano es un buen recurso. Primero que todo, estas estructuras ascienden o descienden, pues presentan diferente altura. Ascender es ir de un sonido grave a un agudo y descender es lo contrario. En el piano, el ascenso se puede evidenciar tocando las teclas de izquierda a derecha. Las escalas ascienden, descienden

y viceversa y esta acción se puede realizar hasta donde el instrumento lo permita. El siguiente gráfico muestra la escala de do en un piano, y una amplitud desde el primer do del lado izquierdo hasta el último si. Hay instrumentos que sobrepasan esa extensión y pueden lograr notas más agudas y más graves o instrumentos que tienen menos posibilidades. Esto es lo que se conoce como tesitura.



*Figura 2. Escala mayor.*

Volviendo al tema del sistema tonal, en la figura 2 se puede ver que, a excepción de las notas mi - fa y si -do, entre las demás notas hay una tecla negra. Esto representa la relación que los sonidos tienen en una escala. La distancia de una nota a otra se mide en tonos y semitonos. Se puede ver que entre do y re hay una tecla negra; si se presiona el do y la tecla negra más cercana se estaría haciendo un semitono, y si se toca el re serían dos semitonos lo que suma un tono. Si se toca la nota negra que le sigue al re, contando desde el do se estaría haciendo tres semitonos, lo que equivale a un tono y medio; y si hay desplazamiento hasta la nota mi se sumaría un semitono más, para poder decir que de do a mi hay dos tonos.

Como se dijo anteriormente, entre mi – fa y si – do no hay teclas negras, lo que representa un semitono de distancia entre estos sonidos.

En el sistema tonal existen la escala mayor y la escala menor, las cuales se configuran por la relación entre los sonidos en cuanto a tonos y semitonos se refiere. La escala de do que se ha puesto de ejemplo indica las relaciones interválicas de una escala mayor.

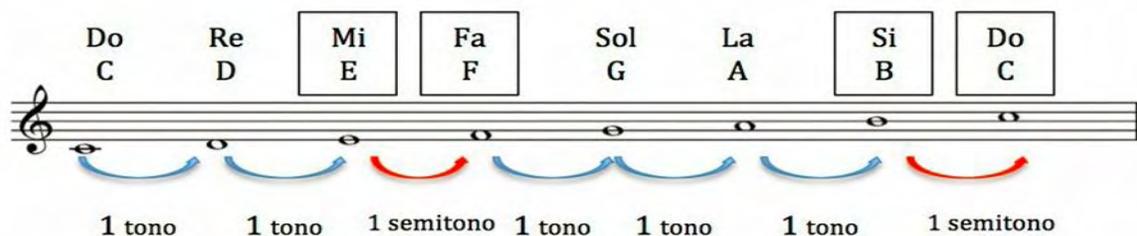


Figura 3. Escala menor

Cada nota del piano tiene su propia escala, incluyendo las negras, por lo que se estaría hablando de doce escalas mayores. Cada tecla tiene un nombre y hace posible una escala de este tipo, en donde la relación en cuanto a los tonos y semitonos de la anterior figura debe conservarse. Se estaría hablando entonces de escala de do mayor, escala de do sostenido mayor, escala de re mayor, escala de re sostenido mayor, etc.

Cuando una canción está en re mayor tiene las notas de dicha escala y el centro tonal es la nota re. Una melodía dentro del sistema tonal puede presentar fragmentos de una escala, o puede saltar de una nota a otra nota que está más alejada; es una organización de la escala que desde lo visual es aleatoria, y que tiene un orden dentro de lo sonoro o artístico.

Las siguientes notas hacen parte de la canción infantil los pollitos que está en do mayor.

Do – re – mi – fa – sol – sol – la – do – la - do

*Escala menor.*

La relación que debe haber entre las notas de una escala menor es la siguiente



Figura 4. Escala menor

Como se puede ver, el lugar donde se ubican los semitonos, con relación a las escalas mayores cambia. Entre re - mi hay un semitono, por lo que se tendría que tocar después de la nota re la tecla negra más cercana de su lado derecho llamada mi bemol, representada en el pentagrama con una nota figura similar a una letra b.

Hay que mencionar que existen tres tipos de escala menor: la natural, la armónica y la melódica. La anterior es un modelo de escala menor natural. la diferencia entre estas escalas está en la relación que hay desde el quinto sonido hasta la aparición de la nota principal de la escala

The figure displays three musical staves, each representing a different type of minor scale. The notes are written in a treble clef on a five-line staff, starting from middle C (C4) and ascending to the next C (C5). The notes are: C4, D4, E4 (with a flat), F4, G4, A4 (with a flat), B4 (with a flat), and C5.

- Escala menor natural:** The intervals between notes are: C-D (tono), D-E (semitono), E-F (tono), F-G (tono), G-A (semitono), A-B (tono), and B-C (tono).
- Escala menor armónica:** The intervals are: C-D (tono), D-E (semitono), E-F (tono), F-G (tono), G-A (semitono), and A-B (tono y medio). The interval between A and B is labeled as "séptimo grado ascendido".
- Escala menor melódica:** The intervals are: C-D (tono), D-E (semitono), E-F (tono), F-G (tono), G-A (semitono), and A-B (tono y medio). The interval between A and B is labeled as "sexto y séptimo grado ascendido".

Figura 5. Escalas menores

Otros conceptos que se manejan dentro del sistema tonal y de diferentes sistemas armonicos son:

#### *Intervalo.*

Conjunto de dos notas que se pueden tocar de manera simultánea o en diferente tiempo y que están separadas por cierta distancia. Desde do a re se cuentan dos notas, entonces se estaría

hablando de un intervalo de segunda. Desde do al siguiente do se cuentan ocho notas, lo que configura un intervalo de octava.

Un intervalo puede ser mayor o menor, justo, aumentado o disminuido. Una segunda es mayor cuando hay un tono de distancia, por ejemplo, do – re. Una segunda es menor cuando hay medio tono, por ejemplo de do a re#.

### *Enarmonía.*

Es el nombre que se aplica a la relación entre dos o más sonidos que poseen distintos nombres y que son similares en su entonación. Por ejemplo, de do a mi bemol se cuentan tres notas y hay una distancia de tono y medio lo que configura un intervalo de tercera menor. Las teclas negras reciben el nombre de acuerdo al contexto armónico en el que estén, así que la nota mi bemol puede pasar a llamarse re sostenido, por lo que de do a re sostenido se contarán dos notas haciendo posible un intervalo de segunda con tono y medio de distancia, lo que se llamaría segunda aumentada, sonando de manera casi idéntica que una tercera menor, ésto teniendo en cuenta el sistema temperado. (Enarmonía, s.f)

Por ejemplo, dos notas que se llamen de distinta manera pueden, a veces, coincidir en la misma tecla de un piano, en el mismo traste de una guitarra, o en la misma combinación de llaves de una flauta travesa. A esta coincidencia se le llama enarmonía, y resulta en una afinación casi idéntica. Casi, porque una tecla alcanzada como sostenido, nunca tiene la misma connotación emocional (ni musical) que la de un bemol, por lo que los grandes instrumentistas son perfectamente capaces de tocarlas de manera diferente, y el resultado musical es evidente al oído sensible o entrenado.

Por el contrario, en instrumentos de afinación manual, como los de la familia del violín, o la voz humana, la nota resultante es realmente diferente y perceptible a nivel microtonal, acentuándose aún más la diferencia entre bemoles y sostenidos. (Enarmonía, s.f)

*Acorde.*

Los acordes son conjunto de tres o más notas que se tocan de manera simultánea, y se usan para acompañar canciones o melodías. Un acorde puede acompañar varias notas de una melodía o puede acompañar nota por nota, esto último es poco frecuente. Un acorde hace notas largas o puede ejecutarse con un motivo rítmico regular, casi regular e irregular.

Los acordes pueden ser mayores, menores, aumentados y disminuidos, los cuales se forman con intervalos de tercera y teniendo en cuenta los sonidos de la escala.

En do mayor, sobre do iría la nota mi formando un intervalo de tercera mayor y sobre la nota mi se pondría un sol configurando un intervalo de tercera menor haciendo posible un acorde mayor. Un acorde menor se construye con tercera menor y tercera mayor, un acorde disminuido con dos terceras menores y un acorde aumentado con dos terceras mayores.

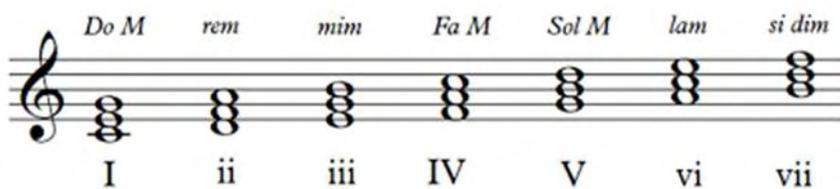


Figura 6. Escala de acordes en do mayor

En la figura 6 se presentan los acordes que se configuran en la escala mayor de do. Toda escala mayor presentará el orden y la relación anterior que hace posible una serie de acordes mayores y menores indicados con letras mayúsculas y minúsculas, respectivamente. Las escalas menores presentan otra organización.

### *Acordes con agregados.*

Este término se refiere a la superposición de otras notas a parte de los tres sonidos que forman un acorde básico. Por ejemplo, si al acorde re menor se le aumenta una nota en intervalo de séptima menor contado desde su nota base, hace posible un acorde re menor con séptima ( $Dm^7$ ). Si a ese mismo acorde se le agrega una séptima mayor configura un acorde de re menor con séptima mayor ( $Dm^{maj7}$ )

La séptima es uno de los agregados más comunes, seguido de la novena. Cualquier nota puede ponerse sobre los acordes, dependiendo de la función que cumpla, del género, del estilo o la estética.

### *Cifra americana.*

Es una manera de escribir las notas musicales y los acordes usada frecuentemente en la música popular y el jazz. Una letra representa una nota o un acorde.



Figura 7. Cifra americana

Un acorde mayor se representa con una letra mayúscula y un acorde menor con una letra mayúscula seguida de una eme (m) minúscula,

- C – D – E acordes mayores de do – re – mi, respectivamente
- Cm, Dm, Em acordes menores de do – re – mi, respectivamente

Para los acordes disminuido se usa la abreviatura dim. y para la los aumentados la abreviatura aug.

- $C^{dim}$  Do disminuido  $D^{dim}$  disminuido

- $C^{aug}$  Do aumentado  $D^{aug}$  Re aumentado

Cuando se coloca la séptima mayor en un acorde, antes de poner el número de agregado ubica la indicación maj7 ("maj" proviene del inglés major)

- $C^{maj7}$  Do mayor Maj 7
- $Dm^{maj7}$  Re menor Maj 7

A los acordes con séptima menor, únicamente, se le coloca el número siete

- $Cm^7$  Do menor siete
- $C^7$  este acorde es una acorde mayor con séptima menor, pero simplemente se conoce como Do séptima de dominante

Cuando se agrega un intervalo de cuarta o segunda se utiliza la abreviatura sus. que significa suspendido

- $D^{sus4}$   $D^{sus2}$

En los acordes disminuidos con séptima menor, conocidos como semidesminuidos se presenta el símbolo  $b5$ , que significa quinta bemol, antecedido de la cifra que indica acorde menor con séptima menor ( $m^7$ )

- $Cm^{7b5}$ . Esto se expresa como do menor siete con quinta bemol

En los acordes disminuidos con séptima mayor, el bemol 5 ( $b5$ ) está después de la cifra que indica acorde con séptima mayor (Maj 7)

- $Cm^{maj7b5}$ . Esta cifra se expresa como Do menor Maj (mayor) 7 con quinta bemol

Los acordes aumentados con séptima indican la quinta aumentada ( $\#5$ ) después del cifrado que indica un acorde mayor con séptima y septima menor

- $C^{7\#5}$   $C^{7(\#5)}$   $C^{7+5}$

Hay otros tipos de agregados como las sextas o las novenas que se cifran así:

- $C^9$  en este caso el acorde, además de una novena de 7 tonos, o novena mayor tiene la séptima menor
- $C^{add9}$  un acorde mayor con la novena de siete tonos
- $C^{7(9b)}$  o  $C^{7-9}$  Do7 con novena bemol. La novena en este caso tiene 6 tonos lo que se conoce como una novena menor

Los acordes triada tienen una posición fundamental y 2 inversiones; los acordes de cuatro notas tienen la posición fundamental y 3 inversiones. Cuando un acorde está en inversión suele aparecer la siguiente cifra.

- C/E esto significa que el acorde de do mayor tendrá como nota más baja la nota **mi**
- Progresiones armónicas tonales.*

Una progresión armónica es una sucesión de acordes que acompaña una línea melódica.

La progresión de acordes hace parte de la temática de textura musical, específicamente de la homofonía.

En la textura homofónica las diversas voces se mueven simultáneamente con los mismos valores rítmicos pero con distintas notas, formando acordes sucesivos. (Copland, 2011, págs. 62 - 65) Por lo general, las texturas homofónicas sólo contienen una melodía primaria o principal. (Randel, 2009) El soporte armónico y el soporte rítmico a menudo se combinan, por lo tanto según la terminología de Benward y Saker (2003) se etiquetan como soporte armónico y rítmico. Cuando todas las voces tienen casi el mismo ritmo, la textura homofónica también puede ser descrita como homorrítmica. (Randel, 2009)

Una forma de acompañar una melodía cantada es hacer acordes en bloque. Un acorde puede servir para crear la atmósfera sonora de un verso, con una progresión una estrofa puede adquirir musicalidad basada en movimiento rítmico con tensiones y reposos. Las progresiones armónicas

y las melodías giran en torno a la nota y al acorde principal de una escala; la buena percepción de una melodía conlleva a la utilización de acordes. Con respecto a eso, Carlos Jurado profesor de Estructuras musicales de la Universidad de Nariño dijo que la armonía está inmersa en las melodías y que hay que descubrirla. Ese es el paso inicial, los puntos de tensión y de reposo de una línea melódica pueden enfatizarse con los acordes: la tónica, la dominante y la subdominante son las funciones del sistema tonal, cada acorde que se forma en una escala tonal se ubica dentro de dichas funciones. El acorde que se forma sobre la primera nota de una escala mayor o menor cumple la función de tónica que se caracteriza por el reposo, sin embargo, hay otros acordes que están dentro de esa función como los que se forman en la sexta o la tercera nota de la escala. La función dominante y los acordes que hacen parte de ésta, tienen la característica de la tensión.

La tensión de la dominante está dada por el efecto tritonal del séptimo grado de la escala, en palabras simples, el acorde dominante tiene notas que generan una tensión sonora fuerte que obliga a una resolución en la tónica. Este efecto de tensión-resolución es lo que por un lado genera vitalidad dentro de la armonía. En cambio el acorde de subdominante representa una función tonal de tensión moderada y no resolutive, ya que en su estructura los acordes que se forman no poseen el efecto tritonal, de esta forma la subdominante complementa y matiza la función tonal de la dominante dentro de la armonía de una pieza musical. (Subdominante, s.f)

Como se pudo ver en los cifrados hay un acorde mayor que tiene la séptima menor ( $C^7$ ), éstos representan acordes dominantes, pues entre la tercera nota y la séptima nota del acorde hay tres tonos de distancia, lo que se conoce como tritono.

Hay que decir que los acordes pueden cumplir la función de dominante y de tónica o subdominante o tónica. La figura siguiente muestra las funciones de los acordes y da a

entender que algunos de ellos pueden cumplir ciertas funciones, por ejemplo el acorde III está en la región de tónica y dominante y el acorde VI en tónica y subdominante.

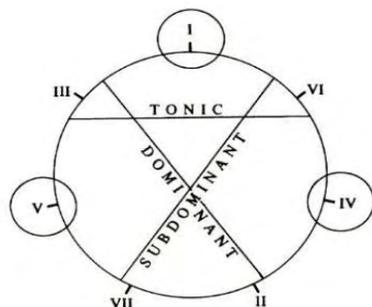


Figura 8. Funciones tonales

En el siguiente ejemplo se muestran las funciones tónica y dominante en la canción Yellow Submarine de The Beatles (Lennon/McCartney, 1966) en tonalidad de F.

F            C

We all live in a yellow submarine

F

Yellow submarine, yellow submarine

Los siguientes dos versos hacen parte de la misma canción en donde las funciones del primer verso son subdominante – dominante – subdominante - tónica Bb (IV) C(V) Bb (V) F (I).

Bb    C            Bb    F

In the town where I was born,

Dm    Gm        Bb    C

Lived a man who sailed to sea.

La función del segundo verso es - tónica - subdominante – dominante, sin embargo, como tónica aparece Dm, una tónica secundaria y Gm una subdominante secundaria, conocidos como sustitutos armónicos.

*Cadencia.*

Es un término que se refiere a los acordes o la parte melódica con la que termina una frase, un periodo, una sección o una pieza.

Hay cadencias conclusivas y suspensivas. Las primeras se dividen en:

- Cadencia perfecta: V - I o V - i
- Cadencia imperfecta: V - I cuando la voz superior no resuelve al primer grado
- Cadencia Plagal: VI - i ó vi - I
- Cadencia compuesta: IV - V - I ó iv - V - i
- Cadencial I<sup>6/4</sup> - V - I

Las cadencias suspensivas son:

- Semicadencia: I - V ó i - V
- I - VI ó i - V
- Cadencia rota V - vi

*Modulación.*

La modulación consiste en pasar de una tonalidad a otra, y su objetivo puede ser dar variedad armónica, aumentar o disminuir la intensidad expresiva, regresar a la tonalidad inicial, unir dos secciones de manera más delicada o de manera más brusca. Si una modulación se mantiene hasta el fin de una obra se llama divergente, si regresa a la tonalidad inicial recibe el nombre de convergente; y si hay un paso por diferentes tonalidades antes de llegar a un punto de la obra, cada modulación se llama pasajera.

Se puede modular por acorde pivote, o sea un acorde que pertenece a una tonalidad y que hace parte de otra; se puede hacer alteraciones tonales para convertir los acordes de una escala en dominantes de otros acordes que pueden ocupar el lugar principal; también se suele tener en

cuenta la subdominante de la otra tonalidad; mantener una sola nota de un acorde, mientras las otras se mueven generando otro acorde que cumplirá una función dentro de una tonalidad diferente es otra manera de modular, en fin.

### *Interdominante.*

Es la dominante de un acorde diferente al de tónica principal, (también llamada dominante secundaria) por ejemplo, Re menor (Dm) es el segundo acorde de la escala de do mayor, ese acorde si haría parte de una escala de re menor tendría como dominante la mayor (A), sin embargo, en esta ocasión aunque toma prestado ese acorde de su escala seguirá perteneciendo a Do mayor. Este acorde no aparece como una modulación, sino como parte de una progresión armónica que está dentro de una tonalidad, brindando variedad, siendo uno de los primeros elementos que hacen las notas extrañas de la tonalidad entran en juego. El acorde de la mayor (A), por ejemplo, tiene un do sostenido, nota que no hace parte de la escala diatónica de do mayor.

### *Sistema modal.*

El sistema modal hace referencia al uso de escalas y armonías que no presentan el carácter tan fuerte hacia la tensión y el reposo como en la tonalidad con sus regiones de dominante y tónica, y que provienen de la escala mayor diatónica que se establece como el primer modo llamado jónico. De una escala mayor se forman siete escalas modales con distintas características que se dan por la ubicación de los semitonos. Las escalas tienen las mismas notas de la escala mayor; un modo empieza en cualquiera grado de ésta y asciende por grado conjunto una octava sin realizar ninguna nota extraña.

Tomando como ejemplo la escala de do mayor do – re - mi – fa – sol- la – si – do, los modos serían:

## Jónico

Do – re - [mi – fa] – sol – la - [ si – do]

I - ii - [iii- IV] V - vim - [viidim - I]

## Dórico

Re – [mi – fa] – sol – la – [si – do] – re

i - [ii- iiib] - IV - v - [vidim –VIIb] – i

## Frigio

[Mi – fa] – sol – la – [si – do] - re – mi

[i - IIb] - IIIb - iv- [vdim- VIb] vi - i

## Lidio

Fa – sol – la – [si – do] – re – [mi – fa]

I - II - iii- [iv#dim- VI] vi [vii- I]

## Mixolidio

Sol – la – [si – do] – re – [mi – fa] – sol

I - ii - [iiidim -IV] v- [vi- VIIb] - I

## Eólico

La – [si – do] – re – [mi – fa] – sol – la

i - [iidim -IIIb] – iv - [v - VIb] - VIIb - i

## Locrio

[Si – do] – re – [mi – fa] – sol – la – si

[idim -IIb] - iiib [ivm- Vb] – VIb - viib – idim

Hay que aclarar que la escala recibe el nombre del grado en el que empieza, por ejemplo, la segunda escala anterior sería escala de Re dórico, la tercera es la escala de mi frigio, etc.

Entre corchetes está la ubicación de los semitonos que permite la formación un modo desde cualquier nota, por ejemplo, si se necesita el modo o la escala de si frigio, se toma las distancias que presenta la escala frigia de semitono – tono – tono – tono – semitono - tono – tono desde sí. Quedaría así, si – do - re – mi - fa# - sol – la – sí. Otra manera de hacerla es pensar la escala mayor o jónica que hace posible un si frigio, que sería Sol sostenido mayor.

Los números romanos muestran una forma de representación de los modos. Las alteraciones indican los ajustes que toca hacer para formar un modo; el bemol indica que toca bajar la nota un semitono buscando la correspondencia de tonos y semitonos de la escala.

En el sistema modal se considera que los modos dórico, frigio y eólico son menores y que los modos jónico, lidio y mixolidio son mayores.

#### *Progresiones modales.*

Para las progresiones modales se tienen en cuenta las reglas de estabilidad - inestabilidad del sistema modal. Los acordes de alguna manera presentan, aunque no tan marcada, una tendencia a la resolución.

Para la realización de progresiones modales es necesario suprimir el acorde disminuido y quitar la séptima que forma el tritono en el acorde que se establece como dominante (a veces aparece la séptima, pero su función es brindar color).

Los acordes que hacen parte de este sistema son el acorde tónico que se forma con la primera nota del modo, los acordes cadenciales (cad.) y los no cadenciales.

Los acordes cadenciales son los más inestables. Los modos dóricos, frigio, lidio y mixolidio en su acorde tónico tienen una de las notas del tritono, y el tónico del jónico lo tiene cuando se agrega la séptima, mientras que los acordes cadenciales tienen la otra nota de dicho intervalo.

La nota característica de cada modo es aquella que al agregarse al acorde tónico hace perder su función, por ejemplo, si en el acorde tónico de re dórico (Dm) se agrega la nota **si**, se formaría un tritono que hará parte de un acorde disminuido. En el acorde tónico del modo eólico no hay una de las notas que hacen parte del tritono, sin embargo, tomando como ejemplo el acorde Am del La Eólico la nota fa al agregarse a dicho acorde lo convertiría en VI en segunda inversión, o sea en F/A, es más, si se tiene en cuenta que el primer agregado es la séptima configuraría con eso un acorde que se acerca a una dominante.

Acordes que se usan en la progresión de re dórico

Dm (t) | Em7 (cad.) | Fmaj7|G (cad.) |Am7|C

Progresión en re dórico:

Dm7 (t) | G(cad.) | Am7(t) | Cmaj7 (cad)

En una progresión de E frigio la nota del tritono que está en el acorde tónico es **si**. Esto quiere decir que fa es la nota característica y que todos los acordes que tienen esta nota son cadenciales.

Em – F maj7 (cad.) – G – Am – Cmaj 7 – Dm (cad.)

Progresión frigia

Em | Fmaj7(cad.)| Cmaj7 |Dm7(cad.)

Otros terminos que se deben tener en cuenta dentro de una progresión modal son: acorde modal y vamp. La primera palabra hace referencia a un acorde cadencial y uno no cadencial que tienen como bajo la primera nota del modo;

Dm7| G/D (cad.)| Am7/D| Em7 /D(cad.)

Em7|Fmaj7|Em| Am/E| Dm/E

Un vamp es una progresión corta o de estructuras reiterativas; es la alternancia entre un acorde tónico y un acorde cadencial ||: Dm |Em:|| (Gurú de la Guitarra, 2014)

*Modos en el rock – pop.*

En el estudio titulado “L’Analyse Musicale Aujourd’Hui” (Ayari, Bardez, & Hasche, 2012) se puede encontrar una sección centrada en la modalidad dentro del rock y el heavy metal. Ahí se habla de los debates que se han generado acerca de la eficacia que puedan o no tener las herramientas de análisis de la música clásica llevadas a la música popular, manifestando que los elementos rítmicos, tímbricos y de tono presentan aspectos particulares. Se propone que estos modelos de la música clásica, se modifiquen para aplicarlos a las músicas populares como el rock y los géneros relacionados. Con relación a la modalidad, plantea que el modelo tripartito de funciones armónicas sistematizado como tónica, dominante y subdominante, que ha sido desarrollado a partir de las teorías de Rameau, Riemann y otros, pueda ampliarse para abarcar estructuras basadas en el sistema modal, en el pentatonismo y el blues. (en el texto se aclara que la armonía no es superior a otros elementos, hacia los cuales se están desarrollando nuevas herramientas o metodologías)

En Les Fonctions Modales Dans le Rock et la Musique Metal como se titula la sección, se da a conocer la concepción de autores como Stephenson y Björnberg quienes describen la armonía del rock como menos direccional o menos funcional que la de la práctica común, y argumentan que esto se debe en parte a la prevalencia de estructuras pentatónicas, modales y basadas en el blues; a la ausencia de acordes dominantes en muchos estilos, a las progresiones con tendencia cíclica en estructuras a gran escala que no se dirigen a un objetivo y a la divergencia de textura que Allan Moore y, más recientemente David Temperley han llamado el "divorcio melódico-

armónico" Claro que Moore dice que en muchos casos la melodía y la armonía pueden ser reconciliadas analíticamente, ya sea mediante la regularización rítmica, o a través de una concepción expandida de los acordes que abarca notas y extensiones añadidas.

Con respecto a la dirección que toman los acordes, la teoría desarrollada por Ken Stephenson, dice que las progresiones en la práctica común o de la música culta, normalmente, se mueven descendiendo por quintas o terceras o ascendiendo por segundas, mientras que, en el rock, los movimientos típicos son ascender por quintas o descender por segundas (Stephenson 2002, 102-4). Las progresiones por quintas y terceras descendentes se perciben como más direccionales, porque cada acorde subsiguiente no formaba parte de la armonía anterior, mientras que las progresiones que ascienden por quinta y tercera (retrogresión) se presentan con menos intensidad direccional porque cada acorde subsiguiente ya estaba presente en la armonía precedente. Sin embargo, en *Les Fonctions Modales Dans le Rock et la Musique Metal* se advierte que existe música dentro del rock en la que se desciende por quintas, y que en el marco de la música clásica el descenso por segundas también es posible encontrarlo, así que lo dicho por Stephenson no se puede configurar como norma. En este trabajo se expone la concepción de Nicolas Meeùs quien realizó estudios que se centran en la modalidad y la tonalidad en la música culta, formulando unos vectores armónicos dominantes y subdominantes que consisten en los mismos movimientos interválicos descritos por Stephenson correlacionados con funciones armónicas implícitas: los vectores dominantes se mueven por quinta descendente, y pueden sustituirse por un movimiento de tercera descendente o segunda ascendente, mientras que los vectores subdominantes se desplazan a una quinta ascendente que puede sustituirse por una tercera ascendente o por una segunda descendente. Según Meeùs, la música tonal muestra una fuerte preferencia por los vectores dominantes, mientras que la música modal se caracteriza por ambos tipos de vectores.

Esta afirmación ha sido confirmada, hasta cierto punto, por el trabajo realizado por Dmitri Tymoczko en *El Repertorio de Práctica Común* (2003), y parece ser adecuado para los comportamientos tonales y modales en la música rock.

Además de las teorías anteriores, en *Les Fonctions Modales Dans le Rock et la Musique Metal*, se han explorado varios otros paradigmas interpretativos para las relaciones armónicas en la música rock: la función armónica (Doll 2007), la teoría de grado - escala (Moore 1992 y 1995), los modelos de Schenker y la teoría de la transformación. De esta manera, se desarrolla la categorización de los grados de las escalas modales en las tres funciones convencionales armónicas: tónica - estabilidad, subdominante - menos estabilidad, y dominante – inestabilidad. Al parecer esto es útil para la generalización de los patrones de acordes en la modalidad. La función de los acordes que se puedan presentar en el sistema modal, en muchos casos, se establece por el contexto tonal y las armonías circundantes, y es aclarado por otros parámetros musicales tales como ritmo, métrica estructura de frase, textura, consonancia y contorno melódico o armónico. La función de un acorde es asignada a través de relaciones en las que se encuentra la dualidad subdominante – dominante. Tres tipos de frases se consideran en la discusión analítica a continuación:

- frases abiertas: parten de un tónico inicial y terminan en un acorde relativamente inestable
- frases cerradas: comienzan en una armonía no tónica - inestable y resuelven a tónico
- frases circulares, que comienzan y terminan en tónico.

La función de los acordes se puede ver en la siguiente figura

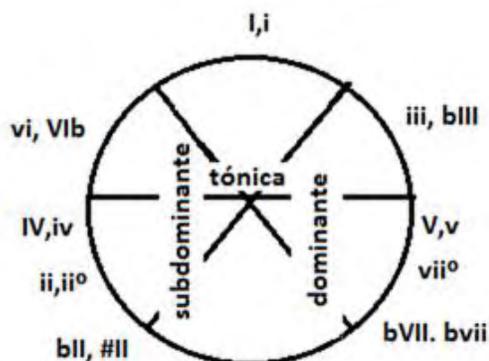


Figura 9. Funciones modales

El anterior gráfico es un modelo que incluye tríadas modales diatónicas y está ajustado para saber cuál es la función de cada una. Se realizó con base en un gráfico diseñado para el sistema diatónico, realizando algunos cambios para alinear con los lados planos y agudos tradicionales del círculo de quintas. Los acordes de tónica contienen el primer grado de la escala y/o el tercero; las subdominantes contienen el cuarto o el sexto grado de la escala; los acordes adyacentes que están por encima y por debajo del quinto grado contienen el séptimo y/o el segundo.

A continuación se sustrae la armonía de versos de ciertas canciones y se pone en evidencia el modo, la progresión y las funciones que cumplen los acordes. El número 5 como exponente del número romano representa un acorde de poder que es algo muy común en géneros como el punk. Se trata de un acorde sin tercera por lo que no es ni menor ni mayor, sin embargo, en ciertos contextos armónicos se puede sobreentender su característica y su función. En cambio el acorde disminuido al omitir la tercera deja dos notas que forman una quinta disminuida que es la característica de dicho acorde.

The Doors, “The End” (1967) - modo mixolidio  $I^5 - bVII - I^5$  |  $bVII - IV - I^5$   
 T - D - T | V - SD - T

Pink Floyd, “Another Brick in the Wall” (1979) - modo dórico  $i - IV$

T- SD

Deep Purple, "Child in Time" (1970) - modo eólico (bVII)-i | (bVI)- bVII

(D) - T | (SD)- D

***Intercambio modal.***

En un trabajo realizado por Luis Hernández (2013) llamado The Beatles y el intercambio modal se habla de este recurso armónico y se pone en evidencia canciones en las que se lo utiliza. El concepto que se brinda es el siguiente:

El intercambio modal consiste en utilizar acordes de otros modos paralelos, es decir, que comparten la misma tónica. En un sentido "restrictivo", se dice que el intercambio modal se basa en utilizar acordes del modo menor cuando estamos trabajando en el modo mayor. Sin embargo, debemos ser más amplios y entender el intercambio modal como la inclusión de acordes de otros modos paralelos (misma tónica). Su uso ocurre principalmente cuando desarrollamos una composición en modo jónico (digamos mayor). Por ejemplo, si trabajamos en una pieza en D jónico tendremos siete acordes diatónicos... El intercambio modal nos permitirá utilizar acordes que pertenecen a otros modos cuya tónica es también D, como el D dórico, D eólico, D frigio, D mixolidio, D locrio, etc.

Por lo general, se cambian los modos mayores con los menores y viceversa

C mayor – C eólico – C frigio – C Dórico

C menor – C Jónico – C Lidio – C Mixolidio

Ejemplo.

C – Ab<sup>maj7</sup> (C eólico) – Bb<sup>7</sup> (C eólico) C

Ab<sup>maj7</sup> y Bb<sup>7</sup> son tomados de C eólico

El intercambio modal es más común en tonalidades mayores, pues la tonalidad mayor es más estable. Es un acorde momentáneo y se debe abandonar antes de que el oyente perciba un cambio de tonalidad

*Clasificación de los intercambios modales.*

Acordes del área subdominante menor

Modo eólico

- ii<sup>7b5</sup>
- iv<sup>7</sup> – iv<sup>6</sup>
- VIb<sup>maj7</sup>
- VIIb<sup>7</sup>

Modo Frigio

- IIb<sup>maj7</sup> – II<sup>b6</sup>
- viib<sup>7</sup>

Otros acordes de intercambio modal

Eólico

- i<sup>7</sup>
- III<sup>maj7</sup>
- v<sup>7</sup>

Lidio

- #iv<sup>7b5</sup>

Dórico

- VIIb<sup>maj7</sup>



I love you, I love you, I love you

Db C<sup>7</sup>

That's all I want to say

Fm

Until I find a way,

Fm Fm<sup>maj7</sup>Fm<sup>7</sup> Fm<sup>6</sup> Bbm<sup>9</sup> Bbm Bbm<sup>7</sup> C

I will say the only words I know that you'll understand

Los acordes de intercambio modal que aparecen en la canción brindan una ambigüedad armónica entre F mayor y F menor. Como muchas veces, siempre es posible más de un tipo de análisis. Sin embargo, enfocándolo desde el punto de vista de acordes de intercambio modal, se puede observar los acordes i - i<sup>7</sup> - i<sup>6</sup> (Fm - Fm<sup>7</sup> - Fm<sup>6</sup>), iv<sup>7</sup> (Bbm<sup>7</sup>), bVII (Eb), bVI (Db), bIII<sup>7</sup> (Ab<sup>7</sup>) y bvii<sup>7</sup> (Ebm<sup>7</sup>) todo ello para lograr un resultado inigualable.

### ***Las Formas musicales.***

La temática de forma en el estudio de la música empieza con el reconocimiento de las partes en que se puede dividir una composición, teniendo en cuenta la idea clara o el sentido musical completo que éstas puedan tener o no. Dicho término es un sinónimo de modo o manera, los cuales designan el aspecto que presenta una acción o un ser. En música, se estaría hablando de configuraciones sonoras que hacen posible un discurso o una obra musical. Arnold Schoenberg (2004, pág. 11) dijo al respecto: “sin organización la música sería una masa amorfa, un inteligible ensayo sin puntuación”

Se sabe que la línea temporal en la que transcurre la melodía presenta diferentes sonidos, unos con mayor altura y otros más largos que otros. Y en cuanto a eso, se conoce que hay una cantidad de notas muy amplia que generan sucesos interválicos y rítmicos que se pueden

representar en partituras dando forma a contornos rectos, ascendentes, descendentes o arqueados. Dichos sucesos que hacen posible una melodía se pueden dividir de acuerdo a ciertos principios permitiendo un conocimiento más profundo de una composición. Una palabra, un verso, una estrofa, una introducción o una canción completa establecen formas musicales. De hecho, una sola sílaba se puede convertir en un motivo, un tema o una frase musical, términos que designan a algunos de los fragmentos que hacen parte de una obra.

#### *Motivo y tema.*

El motivo, es la unidad modular más pequeña de la música, la célula propulsora, (Shoenberg, 2004, pág. 19) un grupo pequeño de notas que requiere una respuesta, y, que al obtenerla, hace posible una unidad de orden superior llamada tema que se establece como una clara idea musical (Gómes Vignes).

#### *Frase, periodo y sección.*

Las frases se forman de dos o más temas musicales. Estas estructuran simétricas cuando se forman de dos temas iguales o de igual longitud o asimétricas cuando están compuestas de tres temas. Así como los temas hacen posible las frases, la unión de varias frases conllevan a la formación de periodos, y éstos hacen posible la configuración de secciones.

#### *El inicio y el final de frase.*

Las canciones anteriores contribuyen a ilustrar los siguientes conceptos importantes en el análisis musical. En música, la anacrusa es una nota o un grupo de notas sin acento que preceden al primer tiempo fuerte de una frase, por lo tanto, va colocado antes de la barra de compás. Un inicio es tético cuando las notas de una frase musical empiezan justo en el primer tiempo de un compás; y un inicio acéfalo es el que no coincide con el primer tiempo del compás, sino que aparece después.

El final de una frase se conoce como desinencia. Cuando una frase termina en el primer tiempo de un compás se dice que su desinencia es fuerte o masculina y si termina en otro tiempo su desinencia es débil o femenina.

### *Forma binaria.*

Un periodo o dos periodos pueden establecerse como una sección que presenta particularidades con respecto a otras partes de una obra. Esas particularidades se presentan en función de brindar un contraste muy marcado con relación a la tensión y el reposo, al movimiento rítmico, a la altura, a la textura o a la dinámica. Con relación a eso, las formas binarias se clasifican en forma binaria incipiente, simple y compuesta.

La forma binaria incipiente puede presentar dos secciones con forma de periodo o doble periodo con más similitudes que diferencias. Un ejemplo de forma binaria incipiente es la canción folklórica Ojos azules. La sección A de esta canción presenta una frase que se repite formando un periodo, y la sección B tiene esa misma estructura con un pequeño cambio melódico en los dos compases primeros los que permite un cambio de armonía.

**OJOS AZULES**

The image shows a musical score for the song "Ojos Azules". It consists of two staves of music in treble clef. The first staff has a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. It is divided into two sections, A and B. Section A consists of two measures with a strong cadence (F chord), and Section B consists of two measures with a weak cadence (Dm chord). The lyrics are written below the notes.

Chord symbols: F, A, Dm, Bb, F, A, Dm.

Lyrics:  
 O - jos a - za - les no llo - res, no llo - res ni tee - na - mo - res.  
 Llo - ra - ris cuan - do me va - ya, cuan - do re - me - dio - ya no ha - ya.

Figura 10. Forma binaria

Una forma binaria incipiente dentro del música pop – rock es la canción “Stand by me” (King, Leiber, & Stoller, 1961)

La forma binaria simple presenta más contraste. La sección b puede presentar progresiones armónicas diferentes en donde es posible encontrar modulaciones o regiones tonales. Las melodías contrastan en movimiento o en altura. Un ejemplo de forma binaria en el repertorio rock - pop es la canción “Once y Seis” (Páez, 1985) las dos primeras estrofas son dos periodos que hacen parte de la sección A, mientras que el estribillo es una sección B. “Tumbas de la gloria”, (Páez , 1992) tiene esta forma. La sección B aparece después de dos estrofas que conforman la sección A, la cual vuelve o se reexpone con otras dos estrofas. La parte B en su segunda aparición es más extensa. Las formas musicales no siempre presentan simetría, pues pueden presentar algunas variantes.

La forma binaria compuesta tiene una especificación con respecto a la anterior, presenta un periodo mixolidio en la sección b

El rock es un género que permite trabajar diferentes formas, Paranoid Android (York, 1997) está configurada por tres formas binarias lo que se conoce como forma ternaria.

### ***Partes de una canción.***

#### *Introducción.*

Es un fragmento, relativamente, extenso o corto con el que se da inicio a una canción: un motivo, un tema, una frase, una sección etc. ya sea instrumental o vocal, rítmico o melódico pueden ser parte de su configuración. En esta punto pueden aparecer todos los instrumentos de una banda u orquesta, una sección instrumental o solamente uno. También, efectos elaborados con sintetizadores o ruidos o sonidos del entorno que se captaron para ello.

A veces las canciones empiezan con la progresión o los arpeggios que acompañarán después las estrofas, como ejemplo de esto la canción El Diablo de la banda aterciopelados o la canción Disolviéndonos de Café Tacuba. Un ejemplo de introducción vocal es Somebody To Love de la banda británica Queen, en la cual, después de la nota cantada por Fredy Mercury, aparece un coro. En la introducción de la canción Since I've Been Loving You de Led Zeppelin, un solo de guitarra eléctrica se extiende por más de un minuto, y en conciertos en vivo se realiza variaciones improvisadas sobre la versión realizada en estudio. El inicio de Time de Pink Floyd, presenta sonidos de relojes, percusión, efectos de guitarra, y se extiende por más de dos minutos. Son bastantes los ejemplos que se pueden mencionar y que pueden dar claridad de la libertad con la que se cuenta en el rock – pop.

Rothman (2015) dice que “en terminos musicales, la idea principal de la introducción es captar la atención, generar un ambiente y presentar una armonía. Otras veces, se usan partes esenciales del estribillo, como la melodía o la progresión de acordes” (pags.27, 28).

#### *Verso.*

Rothman (2015) utiliza este término para hablar de las estrofas.

... es la sección donde se desarrollan la idea musical, y principalmente la letra de la canción.

Con él, aparece la lírica, se nos cuenta de qué trata la canción, y ya hay una armonía bien establecida... La duración del verso y su cantidad antes del estribillo varía de canción en canción.

#### *Pre estribillo y Estribillo.*

Las canciones populares, entre ellas las canciones pop – rock pueden presentar la misma melodía para varias estrofas, como es el caso de las canciones Come together de The Beatles

(Lenon/McCartney, 1969), o quizá presenten melodías un tanto diferentes, ejemplo de ello la canción La Playa de la banda española La Oreja de Van Gogh.

De las siguientes estrofas la primera y la segunda tienen la misma melodía, y en la tercera y la cuarta la progresión armónica y línea melódica cambian. La forma musical anterior vuelve a repetirse con dos estrofas diferentes junto con la tercera y la cuarta estrofa. Para finalizar, se repite la cuarta estrofa haciendo una variación de la melodía principal.

I

No sé si aún me recuerdas

Nos conocimos al tiempo

Tú, el mar y el cielo

Y quién me trajo a ti

II

Abrazaste mis abrazos

Vigilando aquel momento

Aunque fuera el primero

Lo guardara para mí

III

Si pudiera volver a nacer

Te vería cada día amanecer

Sonriendo como cada vez

Como aquella vez

IV

Te voy a escribir la canción más bonita del mundo

Voy a capturar nuestra historia en tan solo un segundo

Y un día verás que este loco de a poco se olvida

Por mucho que pasen los años de largo en su vida

Por lo general, en una canción se conoce como estribillo aquellas estrofas o versos que se repiten varias veces y suelen ser más intensas, pues, en ellas, suele estar la idea principal de la canción, mientras que las estrofas narran la historia, profundizan o dan detalles del tema central. En el caso de la anterior canción, el estribillo sería la cuarta estrofa, y la tercera sería un puente hacia el estribillo que se conoce como pre – estribillo, que puede ser vocal o instrumental.

Rothman dice:

El pre – estribillo es un pasaje o arreglo musical que permite una transición de la armonía... cuando el verso y el estribillo comparten el mismo patrón armónico, el pre- estribillo introduce un nuevo patrón armónico para evitar que el estribillo se estanque en la monotonía.

(pag.28)

*Puente musical.*

Acerca del puente musical Rothman dice:

El puente musical o bridge, es un interludio que conecta dos partes de la canción, construyendo una armonía entre ambas. El puente ayuda a que la canción no caiga en una monotonía simétrica por la repetición predecible de la fórmula verso - estribillo.

La idea del puente es traer algo nuevo, renovar el aire, y suele ser usado para llevar la canción a un clímax de máxima tensión que sirve para preparar y anunciar el final.

En la música rock, el puente suele aparecer como el solo de guitarra, el cual, generalmente, aparece después del segundo verso, en remplazo del tercero.

*Coda.*

Es la parte final de una canción. Una canción puede finalizar repitiendo una frase varias veces, bajando la intensidad hasta desaparecer; repitiendo la introducción y haciendo variantes sobre ella, con un solo de algún instrumento sobre la armonía de las estrofas o el estribillo. También se suele hacer una sección con progresiones armónicas y melodías diferentes a las que han aparecido en el resto de la canción, a la cual se la conoce como outro, ejemplo de esto es la canción Logical Song de la banda Supertramp. Rothman, con respecto a la conclusión de una canción dice:

El final de una canción es una de las cuestiones más importantes, no musicalmente hablando, pero sí en cuanto al ambiente y los efectos, no se produce la misma tensión en el oyente/público cuando una canción termina bruscamente en silencio; esto genera muchísima más tensión que cuando la canción, simplemente se desvanece... vale mencionar que, muchas veces, los finales de las canciones en los recitales suelen tener variaciones respecto a la composición original, precisamente, para lograr estos efectos de mayor o menor tensión... (pág.30)

*La voz.*

La voz se puede considerar un instrumento musical de viento conformado por el aparato respiratorio, los órganos productores de vibraciones (la tráquea, la laringe y las cuerdas vocales) y el aparato resonador (la lengua, el velo del paladar, labios, dientes y el paladar óseo). La voz humana se produce cuando el aire expelido por los pulmones pasa por las cuerdas vocales haciéndolas vibrar. La respiración es de suma importancia en la función fonatoria; mientras se conversa, se lee o se canta, se espira; ésto como resultado de la inspiración que se realiza en las pausas.

La voz puede ser educada para lograr belleza, potencialidad y evitar las fatigas que puedan ocasionar ciertas entonaciones. Las notas largas, los estacatos, las melodías requieren de una manera correcta de respirar; la inspiración y la dosificación del aire expelido son factores, que junto a la impostación o colocación de la voz en los resonadores elevan la calidad del sonido (Bustos Sánchez, págs. 18-27). Hay que decir que dentro de la música popular son muchos los artistas que han tenido problemas con sus voces, a tal punto de no poder cantar más. Esto se debe a la forma de entonar, al esfuerzo que se hace para lograr notas altas o bajas o al abuso de las drogas y el alcohol.

Con respecto a la manera de cantar, se han desarrollado estilos que van de la mano con el dialecto y el modo de hablar de una región o una comunidad determinada, y que expresan pensamientos, sentimientos y emociones a partir de técnicas exigentes: llorar, reír, susurrar, gritar desesperadamente e imitar son acciones que se han llevado a cabo mientras se canta. Hay voces estridentes, potentes, agudas, graves, temblorosas, nasales.

El canto desde la década de 1930 cuenta con un gran aliado: el micrófono y la amplificación; con éstos se puede brindar un sonido más cercano a la manera de hablar de cada persona, y poder llegar a públicos extensos, algo que pertenece a la estética de la música popular.

#### *La voz de barítono.*

La voz de barítono está entre el bajo y tenor, su tesitura, va desde un sol<sup>1</sup> (siendo un do<sup>3</sup> el do central del piano) hasta un mi<sup>3</sup> (Bustos Sánchez, págs. 197-198). Dentro de este tipo de voz hay otras clasificaciones que logran notas más graves o más agudas, por ejemplo, el barítono dramático que va de un fa<sup>1</sup> a un sol<sup>#3</sup> o el barítono brillante que se extiende desde un la<sup>1</sup> a un si<sup>3</sup> (Randel, 2009)

*La frase y el fraseo.*

Para hablar de la manera de cantar en el rock - pop es muy acertado dirigirse al trabajo realizado por Omar García Brunelli, titulado, *La cuestión del fraseo en el tango*, (García Brunelli, 2015) pues, los géneros mencionados comparten un lugar dentro de la música popular. Hay que decir que el rock y el pop se caracterizan por su eclecticismo. Músicas de todo el mundo se han fusionado a éstos para configurar nuevos estilos, y el tango no es una excepción (de hecho, existe un subgénero llamado tango – rock).

Las palabras frase y fraseo hacen referencia tanto a técnicas y estéticas musicales instrumentales o vocales. Una frase musical es una unidad de métrica musical que tiene un sentido musical completo en sí mismo, fragmento que un cantante o instrumentista puede interpretar durante una respiración. (Nattiez, 1990, págs. 157-159)

Lo primero que hace García Brunelli es brindar el concepto de la palabra fraseo desde su origen más cercano: la frase. Para ello recurre al diccionario de Willi Apel en los artículos “Phrase” y “Phrasing and articulation”

[...] de una división de la línea musical, comparable de algún modo con una cláusula o una oración en prosa. Otros términos usados para tales divisiones son período, media frase, doble frase, etc. No hay consistencia en la aplicación de estos términos ni puede haberla, dada la infinita variedad de situaciones y condiciones que encontramos en la música. Sólo con melodías muy simples, especialmente las de algunas danzas, pueden usarse esos términos con alguna consistencia. Por ejemplo, media frase para una unidad de dos compases, frase para una de cuatro, doble frase o período para una de ocho, doble período para una de dieciséis. La música desde c. 1600 hasta 1900 a menudo muestra una estructura de frase “regular” en unidades de cuatro compases. (pág. 162)

García Brunelli hace alusión a una estructura que también es posible encontrarla en el rock-pop

Con respecto al tango, es sabido que, por lo menos hasta 1920, la estructura musical más frecuente utilizada por los compositores, se componía de cuatro frases de cuatro compases, conformando secciones de 16 compases. Después de 1920 esa estructura siguió en uso, pero se fue flexibilizando poco a poco (Ruiz; Ceñal: 1980). No obstante, la frase de cuatro compases como unidad que puede combinarse con otras unidades de distinta duración sigue siendo una constante hallada con gran frecuencia hasta fines de la década de 1950. (pág. 162)

Apel (como se cita en García Brunelli, 2015) cuando escribe sobre el fraseo se remite a otro término que es punto importante en la música popular: la articulación. A continuación, su concepto.

término utilizado para describir la interpretación clara y significativa de la música (sobre todo de melodías), comparable a una lectura inteligente de la poesía. El principal medio (aunque no el único) para lograr este objetivo es la separación de la línea melódica continua en unidades más pequeñas que varían en longitud, desde un conjunto de compases hasta notas individuales. Propiamente hablando, “fraseo” se refiere a la separación de una melodía en sus frases constituyentes, mientras “articulación” es la subdivisión de una frase en unidades más pequeñas. A menudo, sin embargo, es difícil distinguir entre los dos, en parte debido a la vaguedad del término “frase”. Por otra parte, en la práctica, el término “fraseo” se aplica a menudo a lo que se llama, con propiedad, “articulación” (pág. 163)

García Brunelli también argumenta, que la definición de fraseo en el tango está muy atada a particularidades que los actores que cultivan el género le brindan. Él se refiere a las melodías, a su modificación y construcción con un empleo particular del rubato.

En música, rubato (que significa “robado” en italiano), también denominado tempo rubato, significa acelerar o desacelerar ligeramente el tempo a discreción del intérprete (es, por lo general, improvisado). En el rock – pop, también se alteran las relaciones entre los valores escritos y los que se tocan o cantan.

Con respecto al fraseo en la música popular es necesario conocer los siguientes apuntes que se hacen sobre el tango. Pelinsky (como se cita en García Brunelli, 2015) dice:

Una manera típica de dividir rítmicamente la frase musical. Esa división se expresa en una lectura del texto escrito que comporta transformaciones rítmicas como la síncopa, el añadir notas por subdivisión de los valores de duración y una serie casi infinita de matices agógicos, dinámicos y de articulación del texto escrito que podrían sintetizarse provisionalmente con el concepto de tempo rubato (pág. 164)

García Brunelli hace las siguientes anotaciones:

- El rubato se puede realizar en la melodía mientras el acompañamiento sigue marcando un pulso isócrono, o puede ser realizado al mismo tiempo por melodía y acompañamiento. En este último caso no puede ser improvisado. Debe memorizarse por todos los ejecutantes o todos deben leer lo que deben tocar.

- En la música académica el rubato cumple una función eminentemente expresiva, pero en el tango configura, principalmente, la forma de decir “naturalmente” la melodía (aunque, como veremos, no debería descartarse su efecto expresivo, comunicacional).

(2015, pág. 163)

Cabe decir que el rock – pop surge dentro de comunidades con sus propias maneras de hablar; además adquiere, elementos de otros grupos sociales para hacer posible muchos estilos que son

merecedores de estudios como los realizados por Omar García Brunelli. Con respecto a eso, el autor mencionado, recalca las palabras de Pelinsky:

- el típico fraseo rubato del tango, como lo ejecutan por ejemplo los grandes cantores tales como Edmundo Rivero y “el polaco” Roberto Goyeneche, se acerca notablemente a la entonación del hablar porteño, por lo cual es prácticamente inimitable por un cantante de formación vocal “clásica”, desprovisto de dicha competencia cultural.

- El fraseo rubato emparentado con el parlando del hablar porteño se vale, por otra parte, de una “articulación fuerte” para interpretar la letra, palabra por palabra, pero sin destruir la unidad del verso. Entre los buenos cantores del tango, el respeto de la sintaxis y de la puntuación prosódica se manifiesta en cortes, énfasis y matices dinámicos y agógicos, los cuales confieren a la interpretación un extraño sentido de discontinuidad de la declamación vocal. El cantor de formación “clásica”, siempre cuidadoso de la “gran línea” y de la impostación correcta de la voz, llega difícilmente a realizar esta paradoja de la discontinuidad en la continuidad como la suelen practicar los cantores de tango de formación vocal “clásica”, desprovisto de dicha competencia cultural. (pág. 164)

En el diccionario de Jean – Jacques Rousseau (2007) se afirma que la variedad de acentos de una lengua son los que la hacen más musical o menos musical que otras. El acento oratorio de cada lengua conlleva a expresar de diferentes maneras sentimientos universales, haciendo posible la melodía característica de cada nación. “

El alemán alza la voz con igualdad y fuerza en la cólera, grita siempre con el mismo tono, mientras que el italiano, agitado rápida y sucesivamente por mil emociones diversas, modifica su voz de mil maneras en el mismo caso” (págs. 60-62)

En la misma postura que Pelinsky el cantante de tango Fabián Russo (cómo se cita en García Brunelli, 2015) dice “se canta desde la voz hablada. Agrega que ese fraseo será siempre original si “quien canta no intenta más que musicar su modo de hablar”, cosa que no sería común en la actualidad” (pág. 166).

Julián Peralta, (como se cita en García Brunelli, 2015) pianista y director de orquesta típica : la reformulación de la melodía como recurso para lograr mayor expresividad en la interpretación [...] salvo excepciones, los fraseos no suelen escribirse. Generalmente se pautan en los ensayos para abordar las particularidades que no pueden ser completamente satisfechas en la escritura. (pág. 165)

Russo (como se cita en García Brunelli, 2015) habla de polirritmia improvisada con ciertos límites y que se relaciona a un acompañamiento fijo, y argumenta “el intérprete [...] puede variar el valor de las notas comprimiendo o descomprimiendo los compases, sincopando, produciendo silencios, haciendo uso del cuasi parlando, el melisma, el vibrato, los mordentes, etc.” Más adelante agrega que la polirritmia en el canto del tango se produce al intentar que los acentos de la melodía no concuerden con los cuatro pulsos del compás –de cuatro por ocho–.

Como conclusión quedan términos y características que también hacen parte del rock – pop. La libertad que concede esta música hace posible polirritmías con formas de fraseo, de articulación y de rubato muy difíciles de transcribir fielmente. Quienes lo hacen escriben guiones melódicos para los cuales se requiere adentrarse en el género o subgénero de la canción que hace parte de un contexto social o de una subcultura con sus propias acentos y maneras de hablar.

### ***El acompañamiento.***

*La Sección rítmica, los solos, las líneas de fondo, colchones armónicos y el groove (in the Pocket).*

La función de la sección rítmica es acompañar al solista, y a su vez complementarlo, desde un aspecto rítmico, armónico y de creación de diferentes texturas (en inglés se utiliza el término “comping”, como abreviación de “accompanying” – acompañar, para referirse a esta función de acompañar). Desde esta visión general de la función de la sección rítmica, donde se han estandarizado ciertos parámetros de funcionamiento a través de la historia, cada músico en particular reinterpreta y asume su rol desde su realidad: tipo de música que toca y tipo de formación en cuanto a número de integrantes y personajes. (Castro Mejia, 2007)

Las bases rítmicas de la batería, el bajo, la guitarra y el teclado, grupo de instrumentos que conforman la sección rítmica requieren una buena comprensión del tempo, de los valores rítmicos y del tipo de música que se ejecuta para hacer que haya fluidez y que se brinde la verdadera intensidad que una composición tenga. Brindar un ambiente sonoro de relajación o que incite al movimiento corporal, al baile o que genere sensaciones de placer es propio de una buena conexión entre músicos.

Se han generado términos para referirse o calificar la calidad musical de una banda; si no hay conexión entre el bajo y la batería, si llegan a destiempo a las notas acentuadas o si uno de los músicos de la sección rítmica se siente forzado a perseguir a otro se dice que es una agrupación que no tiene buen groove.

La sensación rítmica expansiva conocida como groove es un factor importante del jazz, la salsa, el funk, el rock, el soul, entre otros. Este término aplicado a la música, proviene de la expresión *in the groove* (literalmente, en el surco) frase aparecida en los años 30, en pleno

auge del swing, para designar una forma de tocar con estilo ajustado, satisfactorio y muy rítmico, que llega contagiosamente a los espectadores. (Clayton & Gammond, 1990, pág. 152)

Una expresión muy cercana al groove es *in the pocket* (que traduce en el bolsillo) lo que implica que dos o más músicos mantienen, sin vacilación alguna, el mismo pulso, los acentos de cada compás, de tal manera que sus cerebros estuvieran conectados. (Elliott, 2003)

### *El bajo eléctrico.*

El bajo eléctrico hace parte de la sección rítmica junto a la batería, el piano o la guitarra, siendo ante todo, un instrumento de acompañamiento en muchos estilos de música popular del mundo: el blues, el flamenco, el jazz, el pop, el rock, el bolero, la salsa, etc., son algunos tipos de música que aprovechan de sus posibilidades.

Con el bajo eléctrico se establece el marco armónico, lo que frecuentemente significa enfatizar la nota raíz de los acordes, y en menor medida los intervalos de quinta, tercera o séptima, así como determinar el pulso rítmico. Los tipos de líneas de bajo ejecutados por los bajistas difieren notablemente en función del estilo de que se trate, pero sobre estas diferencias de estilo subyacen varios roles comunes. La importancia del papel del bajista varía según el estilo de música que se esté ejecutando: en algunos estilos pop, el bajo cumple una función relativamente simple y la música se focaliza más sobre los instrumentos melódicos y sobre la línea vocal, mientras que en el reggae, el funk o la música disco existen numerosos temas que giran alrededor de una línea de bajo, que además, suele estar muy presente en la mezcla. En la música latina, el country, el folk y en otros estilos similares, el bajo ejecuta normalmente patrones simples de tónica-quinta sobre cada acorde de la progresión. En el blues el bajista ejecuta frecuentemente líneas walking derivadas de las escalas y los arpeggios correspondientes a la progresión armónica, y también hace un uso frecuente de riffs basado en

la escala de blues. En el heavy metal y sus derivados, el bajista dobla generalmente líneas ejecutadas por los guitarristas para aportar profundidad al sonido de la banda. En el jazz el bajista ejecuta normalmente líneas de walking bass. En temas de música latina o fusión, el bajista puede ejecutar figuras sincopadas en combinación con el baterista, o puede también proveer un fundamento rítmico simple y sólido (Friedland, 2004, pág. 112)

En este instrumento se pueden combinar sonidos determinados con efectos rítmicos de percusión. El tapping y el slap son las técnicas más comunes.

En ocasiones el bajista interrumpe su función básica en la sección rítmica para pasar a ejecutar breaks o solos. El tipo de breaks y solos varían nuevamente en función del estilo que estemos tratando, y así, por ejemplo, en una banda de rock, un break del bajista puede consistir en un sencillo riff o lick que aprovecha una pequeña pausa en el tema; en una banda de heavy metal, el bajista puede ejecutar un solo de tapping, mientras que en una banda funk el bajista podría exhibir sus habilidades de slapping.

El papel de solista del bajo eléctrico es más acentuado en el jazz que en los demás estilos, dada su naturaleza improvisada y la abundancia de solos en este tipo de música. Mientras que en la mayoría de las bandas de rock no suele ser normal que el bajista ejecute un solo, durante una representación de jazz es de esperar que el bajista, como el resto de los músicos, se encargue de una o más improvisaciones de longitud variable. Tanto si el bajista está acompañando como si se está haciendo cargo de un solo, es muy importante en este contexto que lo haga con sentido del swing y con un sólido groove (Friedland, 2004, pág. 112).

Este es un instrumento transpositor, pues suena una octava por debajo de cómo está escrito, la razón de esto es evitar el excesivo número de líneas adicionales. La tesitura de un bajo de cinco cuerdas va de un si -1 a un sol3.

### *Batería.*

Instrumento compuesto por un conjunto de tambores, usualmente de madera, cubiertos por dos parches, uno de golpeo en la parte superior y otro resonante en la parte inferior. Estos tambores tienen un diámetro diferente que afecta el tono y la profundidad.

El bombo posee la voz más grave y potente de todo el conjunto, generalmente, se toca con el pie a través de un pedal que produce el movimiento de una maza. La caja o redoblante a diferencia de los otros tambores, posee una bordona o conjunto de alambres que colocada en contacto con el parche de resonancia produce un zumbido. Los toms son tambores que van montados sobre el bombo; y el tom base, también llamado tom de piso o goliath tiene patas individuales y se ubica a un lado del bombo.

Otros elementos comunes de la batería son los platillos. El hit-hat o charles se compone de dos platillos instalados en un soporte con pedal que permite que uno caiga sobre el otro produciendo sonido. El crash, el ride y el splash son los platillos más comunes, cada uno de estos presenta diferentes tamaños.

La batería se toca con baquetas o con escobillas, estas últimas poseen en uno de sus extremos un peine de pelos o cerdas, usualmente metálicos o plásticos, permitiendo golpear de manera más suave. En ocasiones, se emplean mazas de percusión clásica.

En el jazz, el blues, el rock y el pop el bombo, el redoblante y el hit hat interactúan para crear bases rítmicas; el bombo tiene el papel de dar profundidad, de retumbar en ciertos puntos, de hacer énfasis en algunos acentos propios de cada ritmo que también suelen ser marcados por el bajo. El redoblante se usa para marcar contratiempos o para hacer redobles abiertos o cerrados y el hit hat muchas veces aparece llevando figuras rítmicas más activas brindando brillo y sensación de continuidad. (Schroedl, 2001, pág. 24).

Al final de frases, periodos o secciones la batería suele realizar cortes llamados fills que provocan una ruptura momentánea de la base rítmica. Un fill es un llamado a continuar, cambiar o finalizar; su objetivo es llamar la atención del oyente, y las dinámicas hacen parte de esta acción. La longitud de un fill puede variar, sin embargo, con relación a un periodo o sección, son cortos. (Morton, 1990, pág. 57) En estas puntos suelen aparecer varias parte de la batería, pero lo más común es que sean ejecutadas por el redoblante y los toms.

#### *La guitarra acústica.*

La guitarra es un instrumento muy importante en la música popular latinoamericana: el bolero, el son, el tango, la zamba, la chacarera, la cueca, el vals, el joropo, el bambuco, el pasillo ecuatoriano y colombiano, entre otros mantienen su esencia dentro de su tímbrica y sus posibilidades. En el rock y el pop la guitarra aparece constantemente, los cantantes y grupos más reconocidos han dejado bellas e influyentes grabaciones.

La guitarra es un instrumento armónico y al rasgear sus cuerdas se obtiene un color que se puede enriquecer con progresiones armónicas y ritmos. La esencia de muchos géneros y ritmos está en la manera como se rasga y en los apagados. Estos últimos se refieren a una técnica que consiste en silenciar los acordes en un punto del compás, provocando un sonido percutido o evitándolo.

Otra posibilidad de la guitarra son los arpeggios. Estos pueden darse en diferente altura o posición. El diseño y la tesitura de la guitarra permiten tener bajos de buena resonancia y de cierta duración o suspensión que contribuyen a marcar los tiempos fuertes, y brindan atmósferas sonoras de fondo que hacen más emotiva y expresiva una interpretación. Lo anterior, hace posible que con una sola guitarra se puedan interpretar melodías acompañadas. Las notas que se

hacen con la guitarra pueden ser brillantes, pastosas o sordas, según el lugar donde se pulsen las cuerdas, teniendo como punto de referencia la boca de la caja de resonancia.

La guitarra es un instrumento transpositor ya que se escribe en clave de sol, pero su sonido está una octava más abajo. Las cuerdas de la guitarra se enumeran de la cuerda más aguda a la más grave y la afinación más común es mi<sup>3</sup> (1), si<sup>2</sup> (2), sol<sup>2</sup> (3), re<sup>2</sup> (4), la<sup>1</sup> (5), mi<sup>1</sup> (6). Su tesitura, depende del número de trastes, (lo mismo pasa con la guitarra eléctrica y el bajo), habitualmente tienen menos de dieciocho, por lo que se puede dar una extensión que va de un mi<sup>1</sup> a un sol<sup>4</sup>. Otra afinación consiste en bajar la sexta cuerda a un re<sup>1</sup> por lo que la extensión se amplía un tono más.

Se suelen usar ciertas técnicas para sacar armónicos, siendo las notas más altas que sus cuerdas pueden dar.

#### *La guitarra eléctrica.*

La guitarra eléctrica ha sido utilizada en el jazz, el rock, el pop y en todas las variantes de esta música. Suele usarse las mismas afinaciones que en la guitarra acústica, pero por su mayor cantidad de trastes su tesitura es más amplia yendo de un mi<sup>1</sup> a un si<sup>4</sup> hasta un re<sup>5</sup>.

Este instrumento suele usarse con una pedalera, un dispositivo electrónico con el que se puede obtener gran cantidad de timbres y efectos.

Entre los efectos más comunes están: la distorsión, el octavador, el compresor, el tremolo, el chorus effect, la reverberación, el delay, el wah – wah, el flanger, el sustain

A través del tiempo se han una gran variedad de técnicas entre las que están:

Alternate Picking: con esta técnica se puede alcanzar gran velocidad por lo que se la utiliza en solos o melodías que están en tempos rápidos. Consiste en mover el pick o púa de arriba hacia

abajo, mientras que la mano que va sobre el diapasón presiona las notas, hace escalas o simplemente deja las cuerdas al aire.

Slide: esta técnica es realizada por la mano que va sobre el diapasón, y consiste en deslizar un dedo de una nota presionada a otra nota.

Palm mute: en esta técnica la mano encargada de pulsar se recuesta del lado del meñique sobre las cuerdas dejando libre el índice y el pulgar, los cuales se encargan de tocar las cuerdas con el pick generando un sonido sordo.

Bend: es una técnica realizada sobre el diapasón; el dedo que pisa o presiona se desliza, bien sea hacia arriba o hacia abajo del mismo traste para conseguir llegar a un medio tono, un tono o dos tonos de la nota normal.

Hammer on (ligado ascendente): esta nota consiste en hacer dos, tres o cuatro notas con una sola pulsación. Con el pick o los dedos se pulsa la cuerda una sola vez, mientras los dedos de la otra mano van pisando diferentes trastes sobre la misma cuerda. El hammer on es un ligado que se dirige hacia notas más altas

Pull off (ligado descendente): el pull off es similar al anterior, la diferencia está en que se dirige a notas más graves.

Vibrato: hay varios tipos de vibratos. La guitarra eléctrica posee un implemento llamado palanca de trémulo que está ubicado en el cuerpo, y desde el cual, se puede realizar un tipo de vibrato con movimientos rápidos o el temblor de la mano que se encarga de pulsar y rasguear las cuerdas. Otro tipo de vibrato es el que se realiza cuando se desliza el dedo que está sobre el traste, tal como se hace con la técnica de bend, pero esta vez moviéndose de arriba hacia abajo (LoremaryluGT, 2017)

Sweep picking: esta técnica se adaptó del violín y comúnmente es usada para hacer arpeggios (Nagaoka, s.f) La mano encargada de pulsar o rasguear deslizará suavemente de arriba hacia abajo sobre las cuerdas, pasando de una a otra, mientras la mano que está en el diapasón se mueve siguiendo patrones que dibujan arpeggios. Dentro de esta técnica pueden estar inmersas otras como el hammer on y el pull of. (LoremaryluGT, 2014)

Tapping: en esta técnica se debe tener en cuenta las técnicas de hammer on y pull of. Las dos manos actuarán sobre el diapasón; los dedos de una de ellas presionaran y pondrán en práctica las técnicas ya dichas, y los dedos de la mano encargada de la púa tacaran sobre los espacios de cada traste. (LoremaryluGT, 2017).

Armónicos: en la guitarra eléctrica hay tres tipos de armónicos: los armónicos naturales y los artificiales

#### *El charango.*

El charango es un instrumento de cuerda pulsada que sigue los principios de la guitarra; una caja de resonancia con un agujero, un mástil, un clavijero y clavijas que tienen un mecanismo de tornillos para tensionar y distender las cuerdas. La diferencia estriba en que es más pequeño y en que tiene diez cuerdas; se trata de un conjunto de cinco órdenes dobles o cinco pares de cuerdas afinadas así: mi<sup>4</sup> (1), la<sup>3</sup> (2), mi<sup>4</sup> y mi<sup>3</sup> (3), sol<sup>3</sup>(4), do<sup>3</sup> (5) (Cavour, 2003, pág. 8)

Este instrumento es propio de la zona andina, especialmente del Perú, Ecuador, Chile y el norte de Argentina. Su origen se remonta a los antiguos pueblos indígenas prehispánicos y se utiliza para acompañar la música folklórica y popular andina. Actualmente, el charango también se utiliza en otros géneros, un ejemplo de ello es la agrupación colombiana Monsieur Perinné, quienes brindan una propuesta que involucra géneros como el jazz, el pop y el swing.

El charango no es transpositor ya que sus sonidos corresponden a la clave de sol, en la que se escribe. Su tesitura al igual que los anteriores instrumentos de cuerda depende del número de trastes que tenga. Por lo general suele tener menos de diecisiete trastes por lo que su extensión va de un mi<sup>5</sup> a un do<sup>3</sup>

#### *Violonchelo.*

Para el violonchelo se han creado bellas obras; bien sea como solista o acompañado aparece con sus sonidos graves, la tersa cualidad melódica de sus cuerdas más altas, y sus posibilidades sonoras. El violonchelo es uno de los instrumentos de la orquesta sinfónica, de la orquesta de cámara y de los cuartetos de cuerda, conjuntos para los cuales se han escrito páginas memorables.

El violonchelo ha hecho su aparición en la música popular, ejemplo de ello son los desconectados de Scorpions, de Soda Stereo y de Nirvana, entre otros. El uso de violonchelos eléctricos, de loops, de técnicas usadas en el rock es posible verlas hoy en día; grupos como 2Cellos, dueto que se especializa en tocar rock y pop brindan de gran manera los colores y las intenciones que requieren en dichos géneros.

El recital de grado “Paisaje Musical Andino” de Robert Botina presentado en San Juan de Pasto - Colombia puso este instrumento junto a un formato de música tradicional conformado por quena, zampoñas charango y cajón peruano.

Las cuerdas del violonchelo se enumeran de la más aguda a la más grave: la<sup>3</sup> (1), re<sup>3</sup> (2), sol<sup>2</sup> (3), do<sup>2</sup> (4). La tesitura va de un do<sup>2</sup> a un mi<sup>5</sup>. Otro método de conseguir notas muy agudas es con armónicos. Existen dos tipos de armónicos: Los primeros, llamados armónicos naturales se producen al tocar (y no presionar) la cuerda en sus fracciones (1/2, 1/3 o 2/3, 1/4) Los segundos,

llamados armónicos artificiales, son una combinación de presionar la cuerda y tocarla en otro punto. Estos últimos son los más difíciles de conseguir\*.

### *Samplers.*

Instrumento musical electrónico similar en algunos aspectos a un sintetizador pero que, en lugar de generar sonidos, utiliza grabaciones (o samples) de sonidos que son cargadas o grabadas en el mismo por el usuario para ser reproducidas mediante un teclado, un secuenciador u otro dispositivo para interpretar o componer música. Dado que estos samples son guardados hoy en día mediante memoria digital su acceso es rápido y sencillo. A menudo los samplers incluyen filtros, modulación mediante low frequency oscillation y otros procesos similares a los de un sintetizador que permiten que el sonido original sea modificado de diferentes maneras. La mayor parte de los samplers tienen funciones polifónicas, esto es, pueden tocar más de una nota al mismo tiempo. Muchos también son multitímbricos, pudiendo tocar diferentes sonidos al mismo tiempo.

En los años 1960 aparece el melotrón, considerado el verdadero precursor analógico de los modernos samplers. De forma análoga a los viejos fonógenos, el melotrón controlaba un sistema de cinta a través de su teclado. Una de las diferencias es que el sistema de cinta no era cerrado y además poseía varias pistas. La cinta, de pocos segundos de duración, era rebobinada automáticamente al llegar al final. Una de las principales desventajas (compartida con los fonógenos) es que el tiempo de ataque era lento, es decir, el motor que controlaba la cinta requería cierto tiempo para pasar de tonos muy graves a muy agudos o viceversa, en función del intervalo que se ejecutara. Otro de los motivos por el que es notable el melotrón es que fue el primer instrumento de esta clase en usarse en música pop, por grupos como The Beatles, The Rolling Stones, The Moody Blues o King Crimson.

A finales de los años 1970, y gracias al avance de la electrónica digital, aparece en Australia gracias a Kim Ryrie y Peter Vogel el Fairlight CMI, el primer sampler digital. Se suele destacar a Trevor Horn, productor de The Buggles, Peter Gabriel, Art of Noise o Frankie Goes To Hollywood como pioneros en su uso. El tecladista de fusión Herbie Hancock también le dio uso. La difusión del uso del sampler se hace realmente patente cuando la compañía E-Mu saca al mercado su famosa serie Emulator a principios de los años 1980, siendo Depeche Mode, Kraftwerk, Stevie Wonder y Devo algunos de sus grandes abanderados\*.

**Acercamiento al Analisis de la Obra**

## **Sobre el autor**

El entorno musical del autor de este trabajo es el que brinda los medios masivos de comunicación; él crecerá entre la música que suena y que llega a la ciudad de San Juan de Pasto en la década de los 90 y la primera década del año 2000, la cual es divulgada por las emisoras y canales de televisión más populares; la salsa romántica, la música tropical de fin de año, el trance, el merengue, el bolero, la música mejicana de mariachis, el pop en español, el reguetón, etc. Hay que hablar de emisoras como Radio Reloj, Tropicana Estéreo, Todelar, Ecos de Pasto, Radio Viva y de programas de televisión como el Show de las Estrellas y los Realities, que en su historial presentan la música que más sonó en cada época.

Se destaca su inclinación por la canción melódica, o música conocida popularmente como “música para planchar” la cual se escuchaba muy a menudo en su hogar; Sandro de América, Jose Luis Perales, Manolo Otero, Raphael, Salvatore Adamo, Miriam Hernández, Miguel Gallardo, Los Iracundos, Los Terrícolas, Leo Dan entre otros estaban presentes antes de su incursión en la música y también en su proceso de aprendizaje.

Fuera de casa conocería canciones de la música andina de Kjarkas, Inti Illimani, Proyección, Jayac, Ñanda Mañachi, Illapu. Los primeros acordes de guitarra los aprendió a los diecisiete años de edad con canciones andinas tradicionales como Ojos Azules y el Humaguaqueño. Pronto haría parte de una agrupación de este género. Cabe destacar que, entre las agrupaciones musicales mencionadas, el autor, tuvo una gran atracción por los Kjarkas.

También, fuera del entorno familiar llegaría a conocer canciones del rock y el pop en español y en inglés, las cuales lo cautivaron y lo llevaron a querer componer música y al deseo de formar una banda en la cual estén presentes los instrumentos de la música andina. Entre los sucesos que más lo impactaron están el trabajo discográfico en vivo realizado por la banda alemana

Scorpions llamado “Acoustica”, canciones de agrupaciones como Led Zeppelin, The Beatles, y más recientemente Radiohead. A lo anterior se sumará su acercamiento a la música clásica de Bach, Mozart, Beethoven en la universidad.

En la época donde el reguetón se convertía en la música más popular entre los jóvenes, empezaría sus primeras composiciones. Hay que hablar de la reacción de otro sector de la juventud que se inclinaba por otros géneros y la tendencia a pensar que lo que había sido realizado en anteriores tiempos fue mejor. El rock, la música andina, la salsa de vieja guardia era la música que algunos de los jóvenes preferían. Dentro de la música andina uno de los trabajos más influyentes fue Lugares Comunes de Inti Illimani, agrupaciones como Cielo Sur se dieron a la tarea de ensamblar el repertorio de este concierto y presentarlo en la ciudad. El concepto de autenticidad desde el anti-comercialismo del folk que luego pasaría al rock estaba presente ~~presentes~~ en este sector de la juventud; la crítica despectiva por la no utilización de instrumentos musicales en nuevos géneros, la valoración de la música en vivo, la inclinación por lo tradicional y la crítica social se evidencia en los trabajos realizados por agrupaciones como Bambarabanda, Canto y Libertad; ~~la preferencia de~~ agrupaciones de música tradicional y popular que surgieron en otras generaciones como Raíces Andinas, Dama -Wha, Tierra Mestiza , y la participación en colectivos coreográficos como Indo-americanato son otros sucesos importantes. Este contexto musical permite que dentro de la ciudad se realicen conciertos ~~exitosos~~ de Quilapayun, Inti Illimani y Kjarkas, a los cuales asistió el autor del presente trabajo.

El concepto de fusión empieza a circular entre los músicos, y La Bambarabanda es una de las agrupaciones que incluye algunos elementos del rock y el pop sobre música tradicional ecuatoriana y Nariñense. Opium Blues, es una agrupación que surge en la primera década del 2000 la cual incluye la quena en una banda tradicional de rock, instrumento que realizaba solos o

improvisaciones, de igual manera los sentimientos y emociones personales, la crítica social y los personajes de la región hacían parte de sus composiciones.

En el transcurso del tiempo desde que se empezó la composición *Momentos de una Ilusión*, se han dado diferentes hechos culturales en la región; agrupaciones como Apalau, Joe and Money, AcidYesit realizaron proyectos que fueron expuestos en diferentes eventos y plataformas digitales a los cuales el autor estuvo muy cercano. Se trata de una época en la que los proyectos independientes en Colombia buscan abrirse camino a partir de las nuevas tecnologías de la comunicación como el internet, las redes sociales, los sitios web, los blogs, las plataformas de audio y video. El autor también conocerá las propuestas musicales de agrupaciones como Puerto Candelaria, Herencia de Timbiquí, Monsieur Periné

### **La obra**

El trabajo que se comenzó a realizar era conceptual, el conjunto de canciones presenta una temática unificada, entre la ilusión y los problemas emocionales, ésto hizo pensar en la realización de un musical, sin embargo, el autor conocería que dentro del rock y el pop se han realizado trabajos de esta índole, algunos de ellos son Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band de The Beatles o Durazno Sangrando de la banda Invisible.

La mayoría de las composiciones son baladas en compás de 4/4 y 12/8, utilizando recursos de acompañamiento tomados de la música latinoamericana como la cueca, el vals, y el joropo. Las letras no se centran en realidades regionales sino universales, el uso de instrumentos andinos como el charango y el idioma, hace que algunas canciones se encasillen dentro de la cultura activa.

En primera instancia la obra se realizó a través del programa de edición Finale, con el cual el autor probaba combinaciones de sonidos buscando colores propios que le den a la banda musical

un carácter, luego en su investigación se dará cuenta que es necesario incorporar otras herramientas y formas de trabajo que contribuyan a la realización de su propósito. El encuentro con otros músicos permite el conocimiento de nuevas técnicas, implementar en la obra otros elementos que están más allá de lo observado en la partitura como son: improvisaciones, efectos sonoros, ritmos, fraseo, entre otros.

Este trabajo se proyecta como un conjunto de formas musicales, o referencias a partir de las cuales se realizará un trabajo discográfico para poner en práctica los conocimientos adquiridos y otras posibilidades (autenticidad vanguardista).

### **Estructura musical**

A través de las siguientes partituras se puede dar a conocer algunos aspectos de la obra *Momentos de una Ilusión*, que permite su posterior análisis. Gran parte de la obra está conformada por baladas en compases de 4/4 y 12/8 con armonías que se pueden analizar desde lo modal, como muchas de las canciones rock – pop y con estructuras básicas binarias.

En algunas canciones se utiliza como recurso de acompañamiento ritmos de música latinoamericana como el vals, la cueca y el joropo, y otros elementos rítmico – melódicos que aparecen en el rock – pop que se evidencian en las líneas de bajo y los instrumentos melódicos que forman líneas melódicas y colchones armónicos polifónicos los cuales con la voz, permiten la textura de una melodía con acompañamiento, y diversos contrastes para conformar los temas o frases.

En las partituras se observa un formato instrumental conformado por guitarras acústicas, guitarra eléctrica, bajo eléctrico, saxo soprano y saxofón tenor y batería. En algunas canciones aparecerá el teclado, charango y saxofones soprano y tenor.

## **Ilusión**

La primera canción de la obra es una balada titulada Ilusión, la cual expresa el anhelo de saber que un sueño está por cumplirse. El deseo de mantener y elevar la confianza de que lo esperado llegará, transcurren en una atmósfera sonora que fluctúa entre lo apacible, lo nostálgico y lo suplicante. La playa, la brisa, el mar, el sol sonriente y una isla hacen parte de la imagen con la que se representa los sentimientos del personaje.

A grandes rasgos, en esta composición se pueden distinguir dos partes: una introducción instrumental y una parte cantada dividida en dos secciones.

**Sistema armónico:** modal

**Modos:** Re Jónico – Sol Mixolidio - Bm eólico en la Sección B

**Métrica:** 12/8 y aparición de la hemiola horizontal 6/8 – 3/4 en la introducción

**Textura:** melodía acompañada y polifonía.

**Forma:** Binaria simple

Introducción: Periodo a - Periodo b

Sección A: Frase antecedente - Frase consecuente

Sección B: Frase formada de 3 temas

### **Introducción.**

#### ***1er Período.***

(Del compás c.1 al c.8)

#### ***Frase antecedente.***

(Del c.1 al c.4)

Esta frase presenta un tema antecedente y un consecuente con la armonía D |Bm |A<sup>(add13)</sup>

|G<sup>(add9)</sup>, progresión modal lidia V – iii – II – I. Su inicio es tético y su desinencia femenina.

Como se verá en la siguiente figura la guitarra acústica 2 tiene un ritmo regular de corcheas ejecutados en un tempo aproximado a los 85 bpm.

En el tema consecuente aparecerá una melodía de conexión a cargo de la guitarra 1 (figura 2).

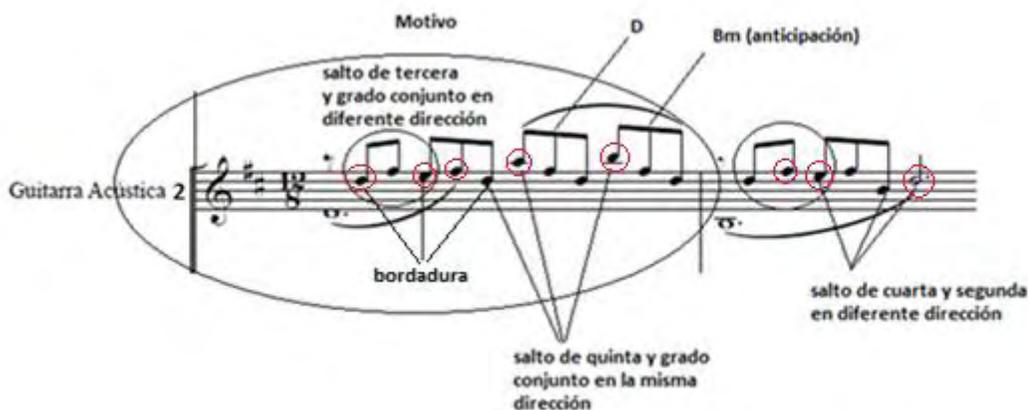


Figura 11. Tema antecedente (t.a) de la frase antecedente (f.a) – Intro - Ilusión (compases c.1 y c.2)

En el motivo y en el tema antecedente, además de los saltos de tercera y los arpeggios de D y Bm, están inmersas relaciones como la bordadura, el salto de quinta seguido de grado conjunto en la misma dirección y el salto de cuarta seguido de segunda en diferente dirección. Por lo general, todas las canciones de la obra presentan líneas melódicas principales y de acompañamiento muy cercanas a esos movimientos.

Las notas más graves realizadas por la guitarra acústica 2 son  $re^2$  y  $si^1$ , mientras que el arpeggio se mueve entre  $si^2$  y  $si^3$ . Las notas encerradas en círculos rojos representan la melodía inmersa en el tema, la cual presenta un contorno ascendente - descendente

The image shows two staves of musical notation for acoustic guitars. The top staff is labeled 'Guit. ac. 1' and the bottom staff is labeled 'Guit. ac. 2'. Both staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The top staff features a melodic line with a hemiola (two notes in the space of one) and a melodic phrase with a 7th interval jump. The bottom staff features a melodic line with a 'bordadura' (ornament) and a melodic phrase with a 5th interval jump. Annotations in Spanish describe these features: 'salto de séptima y movimiento por grado conjunto en diferente dirección' (7th interval jump and conjunct motion in different directions), 'hemiola' (hemiola), 'salto de tercera y movimiento por grado conjunto en diferente dirección' (3rd interval jump and conjunct motion in different directions), 'bordadura' (ornament), and 'salto de quinta y movimiento por grado conjunto en la misma dirección' (5th interval jump and conjunct motion in the same direction). Dynamics markings include 'mp' and 'espress.'.

Figura 12. Tema consecuente (t.c) de la f.a. – Intro - Ilusión (c.3 y c.4)

En el tema consecuente empieza la participación de la guitarra acústica 1 con un fragmento melódico de conexión que presenta una relación interválica antes vista, configurando una hemiola sesquialtera. Este tema presenta un contorno melódico con curvatura ascendente – descendente irregular, de la misma manera que el fragmento de conexión de la guitarra acústica 1.

*Frase consecuente.*

(Del c.5 al c.8)

Esta parte de la composición es una melodía a cargo de la guitarra eléctrica. La armonía en esta frase es F#m7 | G | F#m7 | G - progresión modal lidia. Su inicio es anacrúsico y su desinencia femenina.

En la siguiente figura se puede ver el tema de dicha melodía, el cual será acompañado por arpeggios de guitarras acústicas en diferentes alturas y con una base rítmica realizada por el bajo eléctrico y la batería. Dicha melodía está entre el si<sup>2</sup> y el fa<sup>3</sup> y presenta un contorno ascendente – descendente – ascendente, que contrasta con la dirección que tienen las anteriores melodías.



Figura 13. t. a de la frase consecuyente (f.c) – Intro – Ilusión (c.5 y c.6)

En la siguiente figura se observa el motivo de acompañamiento del bajo y la batería. El bajo está entre el fa<sup>0</sup> y re<sup>1</sup>, y básicamente es un modelo de acompañamiento tomada de canciones como Since I've Been Loving You de Led Zeppelin, sobre la cual se realizan algunas variantes.



Figura 14. Motivo de acompañamiento. En la f.c. – Intro - Ilusión (c.5 y c.6)

En los arpeggios de la guitarra acústica 1 que aparecen a continuación, se muestra una figura que brindará mayor dinámica al movimiento. La semicorchea después de una corchea con puntillo será recurrente en la canción, presentando variantes. Se puede decir que dicha figura es una disminución del motivo rítmico de acompañamiento. La siguiente línea se mueve entre do<sup>3</sup> y re<sup>4</sup>



Figura 15. Arpeggios de guitarra. f.c- Intro - Ilusión (c.5 y c.6)

La guitarra eléctrica presenta un tema consecuyente similar al que se une el saxofón soprano, brindando de esta manera contraste de color. La melodía de guitarra eléctrica extiende su rango;

esta vez está entre  $la^2$  y  $la^3$ , con un contorno similar al del tema antecedente, mientras que el saxofón se mueve entre  $si^3$  y  $fa^4$  con contorno descendente – ascendente.

La relación interválica entre ambos fragmentos melódicos es de  $7^\circ - 6^\circ - 7^\circ - 3^\circ - 6^\circ - 8^\circ - 6^\circ - 5^\circ - 6^\circ$ . Como se observa en la siguiente figura, no hay choque directo de disonancias ( $7^\circ$ ), pues están en contratiempo o suspendidas

The image shows a musical score for Saxophone (S. Sax.) and Electric Guitar (E. Gtr.). The Saxophone part is in the upper staff, and the Electric Guitar part is in the lower staff. Both parts are in a key with two sharps (F# and C#). The Saxophone part has notes with intervals 7°, 6°, 7°, 3°, 6°, 8°, 6°, 5°, 6° marked below. The Electric Guitar part has notes with intervals 7°, 6°, 7°, 3°, 6°, 8°, 6°, 5°, 6° marked above.

Figura 16. Relación interválica entre Saxofón (S. sx. y Gtr - f.c - t.c - Intro - Ilusión (c.7 y c.8)

En la melodía de la guitarra eléctrica, los saltos más grandes son de cuarta, y vienen seguidos por movimiento de grado conjunto en dirección opuesta.

### ***2do Periodo.***

(Del c. 9 al c.24)

#### *Frase antecedente.*

(Del c.9 al c.16)

En esta parte de la obra la progresión armónica lidia se vuelve más dinámica. Hay una disminución del tiempo entre los acordes  $F\#m - G$  dado a su aparición dentro de un compás de  $6/8$ . La progresión de la frase es  $6/8 \parallel: F\#m7 - G | F\#m7 - G | 3/4 Bm - A | G: \parallel$  en la que se evidencia una hemiola horizontal.

En la siguiente figura se observa la línea melódica de la guitarra acústica con armonización en bloque y la extensión de cada acorde, lo que representa el tema antecedente de la frase.

Musical score for Gtr. Ac. 2. The score shows a melodic line with chords: F7m, G, F7m, G, A, Bm, A, Am, and G. The dynamic marking is *mf*. There is a fermata over the first measure.

Figura 17. Línea melódica de la guitarra 2. 2do periodo (per.) f.a – Intro - Ilusión (c.9 al c.12 con anacrusa)

El tema consecuente presenta una línea melódica por parte del bajo sobre la melodía de guitarra 2 con una distancia interválica mínima entre ambos instrumentos de 4° y máxima de 17°

Musical score for Gtr. Ac. 2 and B.E. The score shows melodic lines with chords: F7m, G, F7m, G, A, Bm, A, Am, and G. The interval markings below the bass line are: 8º, 4º, 13º, 7º, 17º (3º), 17º, 14º(7º), 10º, 12º, 7º, 12º, 8º, 14º, 8º, 10º.

Figura 18. Líneas melódicas del bajo y la guitarra 2- 2do per – t.c. Intro - Ilusión (del c.13 al c.16)

Sobre la melodía del bajo y la guitarra acústica aparecerá la guitarra eléctrica y, posteriormente, el saxofón como parte de una frase consecuente. Las dos frases configuran entonces un periodo con variación progresiva. La siguiente figura muestra la polifonía entre el saxofón, la guitarra eléctrica, el bajo eléctrico y de la frase consecuente final.

The image shows a musical score with four staves: S. Sax., Gt. Ac. 2, E. Gt., and B.E. Below the staves, intervallic analysis is provided for various pairs of instruments. Yellow circles highlight intervals in the Saxophone and Acoustic Guitar parts. Red circles highlight intervals in the Electric Guitar and Bass parts. Blue arrows at the bottom point to notes that are repeated three times across the different parts. Black ellipses enclose some notes in measures 20 and 23.

Figura 19. Relación interválica en fragmento polifónico., 2do per - f.c - Intro - Ilusión (c.21 al c. 25)

Entre guitarra eléctrica y bajo la distancia máxima es de 16° y mínima es de 7°. Entre la guitarra eléctrica y la guitarra acústica la distancia máxima es de 7° y la mínima el unísono. Y entre el saxofón y la guitarra acústica 2 la distancia máxima es 10° y la mínima de 2°.

Entre la guitarra eléctrica y el bajo la 8° o su ampliación la 15° es el intervalo que más se repite, seguido de la 13°. Entre la guitarra acústica y la guitarra eléctrica se repite el intervalo de 3° seguido de la 5°; y entre el saxofón y la guitarra acústica la 6° y la 10°, por lo que se puede decir que la polifonía está construida con base en la consonancia, pues las disonancias aparecen después de una suspensión o no hay choque directo entre ellas, a excepción de los lugares encerrados en las elipses negras (compases 20 y 23), las cuales son reguladas con consonancias inferiores o superiores. Hay que decir que el intervalo de 8° y sus extensiones (15° - 22°) entre todas las voces son muy frecuentes si se analiza la relación entre todas las voces, lo que permite decir que al componerse este fragmento no hubo una reflexión sobre lo vertical o la formación de acordes. Las flechas azules indican los puntos donde una sola nota se repite tres veces; las

flechas negras indican sectores donde todas las notas son distintas (sin contar las notas acompañantes de la melodía de la guitarra acústica 2); mientras que en los demás puntos una nota se repite dos veces.

En todas las canciones aparecerán colchones armónicos polirrítmicos con líneas melódicas con diferentes contornos muy cercanos a las relaciones anteriores. Encerradas en los círculos amarillos están los puntos más altos de cada melodía, los cuales no coinciden, pero están muy cercanos, presentando cierta regularidad rítmica el uno con el otro. El primer punto climático está en la tercera corchea del segundo tiempo del compás 20 y el segundo punto climático en el primer tiempo del compás 21. El tercero está en la tercera corchea del primer tiempo (donde está el segundo punto climático) y el cuarto está en el segundo tiempo, por lo que se puede decir que la relación rítmica entre cada nota alta es de corchea – negra – corchea – negra, siendo la primera corchea una anacrusa.

El autor sugiere acompañar los anteriores fragmentos con redobles de la caja de la batería.

### **Sección A.**

(Del c. 25 al 40)

Las dos primeras estrofas de la canción forman la *sección A* y cada estrofa hace parte de un periodo de dos frases.

#### ***Letra.***

*I (1er periodo)*

Otra vez (4)

estuve en aquel lugar (8)

¡cerca al mar! (4)

¡sentí la brisa! (5)

y en el sol... (4)

miré sonrisas (5)

*II (2do periodo).*

¡Ojalá! (4)

sea ella quien he soñado (8)

¡quiero estar! (4)

en la cima que de ahí... (6)

podrás mirar, (4)

¿o es ilusión? (5)

El texto presenta sinéresis en la palabra sea, pues al cantarla se la pronuncia en una sola sílaba

En los versos “¡quie {ro estar}!” “en la cima que {de ahí} podrás mirar” {¿o es} ilusión? las palabras y sílabas encerradas en corchete forman sinalefas

Las palabras – lugar e ilusión – presentan un fenómeno cercano a la diéresis, pues al ser cantados forman otra sílaba a partir de la creación y conversión de un hiato, respectivamente, quedando así: (Lu – ga – ar) - (i – lu – sió – on)

La primera estrofa presenta versos tetrasílabos intercalados con versos de otras medidas, configurándose como una estrofa polimétrica. La segunda estrofa intercala tres versos tetrasílabos con versos de distintas medidas.

En la primera estrofa hay rima consonante entre el segundo y tercer verso, y entre el cuarto y el sexto. En la segunda estrofa la rima está entre el primer, cuarto y quinto verso. Entre el segundo y el sexto verso de la segunda estrofa hay rima asonante. Entre las demás estrofas no hay ningún tipo de rima.

Se puede decir que el texto tiene cercanía a una sextilla, ya que este tipo de composición está configurada por seis versos de arte menor y el empleo de la rima es diferente.

***1er Periodo.***

(Del c. 25 al c.33)

*Frase antecedente.*

(Del c.25 al c. 27)

En la siguiente figura se observa una frase configurada de un motivo – tema anacrúsico y un tema consecuente con mayor movimiento rítmico



Figura 20. f.a - 1er per - Sección A – Ilusión (del c.24 al c.27)

La armonía que acompaña a la frase antecedente es D – Em - A | D – Dsus- D ||: A- D/A- Asus :|| A, finalizando con el primer acorde del compás 27 (A) y formando una semicadencia auténtica.

Para acompañar, la guitarra acústica 2, realiza un fragmento similar al tema de la introducción con las variantes armónicas que se muestran en la anterior progresión y variantes melódicas que permiten enlazar el motivo - tema y el tema consecuente. La nota final del motivo - tema está sobre el primer compás de la siguiente figura



Figura 21. Acompañamiento de la f.a - 1er per - Sección A - Ilusión (c.25 al c. 27)

En la progresión, el compás marcado con puntos de repetición representa un fragmento melódico a cargo de la guitarra eléctrica y el bajo, que enlazaré la frase antecedente con la consecuente. En la siguiente figura se ve como el bajo, después de notas largas, se eleva y toma protagonismo melódico armonizando la melodía principal para brindar un nuevo color. En la elipse se forman décimas paralelas que se dispersan en las dos últimas notas para llegar por movimiento contrario a la nota **la**.



Figura 22. Relación interválica entre Gtr. E y B.E. En la f.a - Sección A - Ilusión (c.27 al c.29)

En la primera frase el autor sugiere que la batería acompañe con un ritmo irregular del bombo y que se realicen efectos de platillos insinuando la base rítmica que acompañará la frase consecuente

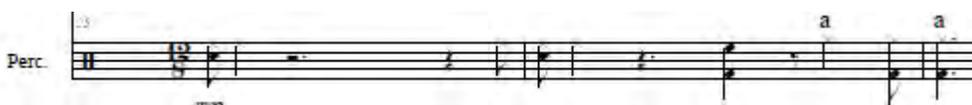


Figura 23. Acompañamiento de percusión. f.a - Sección A - Ilusión (del c.26 al c.28)

*Frase consecuyente.*

(Del c.30 al c.33)

La frase consecuyente se mueve sobre la progresión lidia I – bvii. ||: G<sup>add9</sup> | F#m<sup>7</sup> :|| La siguiente figura presenta el tema antecedente de esta frase, el cual inicia con una figura similar al motivo – tema, sin embargo, en esta ocasión, solamente se configura como un motivo que requiere de otro para completar un tema.

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first measure contains the notes G4, A4, B4, and C5, with the lyrics 'cer ca.al mar!' underneath. This measure is circled and labeled 'motivo antecedente' with the chord G<sup>add9</sup> written above it. The second measure contains the notes D5, E5, F#5, and G5, with the lyrics 'sen ti la bri sa!' underneath. This measure is also circled and labeled 'motivo consecuyente' with the chord F#m<sup>7</sup> written above it.

Figura 24.t.a - f.c - Sección A - Ilusión (c.30 y c.31)

El ritmo de la batería es regular y junto con los colchones armónicos formados por las melodías del saxofón y la guitarra eléctrica presenta mayor intensidad

Figura 25. Colchón armónico – polifónico. 1er per - f.c -Sección A (del c. 30 al c.32)

Los fragmentos melódicos ejecutados por un instrumento toman un color diferente cuando aparece otro, siendo un hecho que también estará presente en otras partes de la obra. Como se observa en la figura anterior, dichos fragmentos pueden presentar una estructura de motivo, tema o frase y el contraste lo pueden presentar en cualquiera de sus partes. Por ejemplo, el fragmento melódico del bajo en el compás 31 se une a las líneas melódicas realizados por el saxofón y la guitarra eléctrica que tienen la estructura de un tema (se aclara que la línea de bajo es una sugerencia del autor que fue modificada en el ensamble por el instrumentista). El bajo llega después y actúa junto con el motivo consecuente de dicho fragmento. La respuesta al anterior tema realizado por la guitarra eléctrica y el saxofón es coloreada con el fragmento melódico de la guitarra acústica en el compás 32.

Los temas o las frases cantados pueden tener líneas de fondo que no terminan justo con ellos, si no que se extienden dejando fragmentos melódicos que enfatizan el final o la cadencia. Cuando se habla de desinencia se hace referencia al final de una frase cantada.



Figura 26. Acompañamiento de perc. 1er per - f.c. - Sección A - Ilusión (del c. 30 al c. 32)

## 2do Periodo

(Del c. 34 al c.40)

El periodo b es similar al anterior. La frase antecedente tiene un motivo – tema más un tema consecuente con variantes melódicas. Con respecto a la frase antecedente del periodo a, en la siguiente figura se observa que hay menor distancia entre cada tema.

Figura 27. f.a y acompañamiento de guitarras. 2do per. -. Ilusión (del c.34 al 36)

La progresión armónica de la frase es 12/8 D|D - A| 6/8 A semicadencia auténtica. En el compás de 6/8 está la anacrusa de la frase consecuente suprimiendo el fragmento de enlace que apareció en el 1er periodo.

Como se ve en la figura, al arpegio de la guitarra acústica 2 se suma un fragmento melódico de guitarra eléctrica doblado por el bajo, lo que permite una conexión entre temas y una respuesta para cada uno de ellos.

La frase consecuente es asimétrica, pues presenta tres temas



Figura 28. f.c - 2do per - Sección A – Ilusión (del c.37 al c.40)

El acompañamiento de la frase consecuente brinda mayor densidad e intensidad. La guitarra eléctrica, el saxofón y la guitarra acústica 1 forman un colchón armónico con diferentes melodías haciendo evidente una textura polifónica. Cabe destacar la traslapación entre la guitarra acústica 1 y el saxofón.

La guitarra acústica acompaña con arpeggios y el bajo junto con la batería realizan una base rítmica que es una variante del motivo de acompañamiento.

The image shows a multi-staff musical score for the accompaniment of the phrase "en la ci ma que de a hi po drás mi rar". The staves are labeled: V. (Voice), S. Sax. (Saxophone), Gtr. Ac 1 (Acoustic Guitar 1), Gtr. Ac 2 (Acoustic Guitar 2), E. Gtr. (Electric Guitar), B.E. (Bass), and Perc. (Percussion). The score includes various musical notations such as dynamics (mp), articulation (>), and specific guitar techniques like arpeggios and chords (Gadd9, F7sus7, Gadd9).

Figura 29. Acompañamiento. f.c - Sección A - Ilusión (del c.37 al c. 39)

El motivo rítmico del bombo de la batería y el bajo presentan la variación rítmica que consiste en cambiar el valor de la nota de rebote. La corchea se convierte en negra, y ese ritmo se mantiene hasta el final de la frase.

### **Sección B.**

(Del c.41 al c.51)

#### ***Letra.***

Cuánto esperé (5)

con ansias locas sentir lo que sentí... (12)

la magia azul... (5)

poder volar (5)

presiento es ella quien al fin me acogerá (13)

voy a llegar... (5)

sabré llegar... (5)

que aquella isla esta vez sea realidad (13)

El autor agrupa el texto de la Sección B en dos estrofas, cada una estructurada con versos de arte menor y arte mayor. La primera estrofa tiene cinco versos; el primero, el tercero y el cuarto son pentasílabos, el segundo es dodecasílabo y el quinto tredecasílabo. La segunda estrofa tiene tres versos; los dos primeros son pentasílabos y el final es tredecasílabo. En cuanto a la rima, se la emplea desde el cuarto verso de la primera estrofa; desde ahí todos los versos tienen rima consonante.

#### ***Estructura musical.***

Antes de iniciar la Sección B, el bajo realiza un fragmento melódico de conexión que anuncia la dinámica con la que debe ejecutarse esta parte de la canción.

La Sección B está en Si eólico y mantiene la métrica de 12/8. Presenta tres frases que son variaciones de las anteriores.

La frase antecedente presenta la progresión armónica Bm | F#m/A | G<sup>maj7</sup>/B. En la figura se ven las diferencias y las similitudes melódicas entre la frase antecedente del 1<sup>er</sup> periodo de la Sección A y la frase antecedente de la Sección B. La variación de esta frase, además de la armonía y el acompañamiento, consiste en aumentar la cantidad de notas, en descomponer la agrupación de tres corcheas en notas de otros valores, en una reacción más pronta del tema consecuente, en elevarse hasta notas más largas y en el cambio de relaciones interválicas.

variación del motivo - tema

inicio tema consecuente

¿cuán tocas pe rre! ¿con an sias lo cas! ¿en tír lo que sen tí il

O tra vez es tu ve.en a quel lu ga ar

Figura 30. f.a - Sección B – Ilusión (del c.41 al c. 43)

Las frases consecuentes presentan el fenómeno de la frase consecuente del 1er periodo en el que el motivo – tema se convierte en un simple motivo que requiere respuesta para configurarse como tema.



Figura 31. f.c - Sección B - Ilusión (del c.44 al c.47)

La progresión armónica en la primera frase consecuente es  $||: A^{sus} - A^{add9} - A | D : ||$ .

En la frase final la armonía es  $A^{sus} - A | D | A - F\#m^7 | Bm$

Todas las frases de esta sección inician con anacrusa y presentan desinencia femenina

Para acompañar, la base rítmica del bajo y la batería, realizan una variación del motivo de acompañamiento en el que se encuentran disminuciones de dicha estructura, lo que brinda la sensación de aceleración.



Figura 32. Base rítmica. f.a - Sección B - Ilusión (c.43)

Sin embargo, la anterior base rítmica no es constante, pues sufre rupturas en diferentes puntos de la Sección B. En la frase antecedente se extiende hasta el final del motivo – tema inicial. El tema consecuente es acompañado solo con el bombo ejecutando la figura rítmica de corchea y negra que, para el autor, representa la aceleración del ritmo cardíaco



Figura 33. Acompañamiento del bombo. f.a - Sección B- Ilusión (c. 42)

La base rítmica reaparece en la frase consecuyente, justo después del inicio con anacrusa. Se detiene con el final del tema antecedente e inicia con el consecuyente.

En la frase final, el tema antecedente es acompañado por la guitarra acústica 1 y el bajo, mientras tanto, la batería realiza efectos con los platillos. Ya en el tema consecuyente final, la base rítmica hace nuevamente su aparición, para terminar con un fill. Los fill deben ser usados para dar inicio a la base rítmica.

Con respecto a los colchones armónicos, se sugiere que el saxofón haga líneas en contratiempo, sobre las líneas de la guitarra eléctrica, la guitarra acústica 1 y el ritmo de la guitarra acústica contrastando con el legato de la Sección A y con el legato de la melodía simultánea de la guitarra eléctrica

Figura 34. Acompañamiento. f.c - Sección A - Ilusión (c.46 al c.47)

Sin embargo, hay puntos que presentan un color diferente. Donde la base rítmica mostrada anteriormente se detiene, se brindan otros acompañamientos, como en el tema consecuente de la frase antecedente que es acompañado con un acorde de guitarra eléctrica en notas redondas. En el tercer tiempo del compás, ocupado por este tema, un fragmento melódico de la guitarra acústica 1 hace polifonía con la voz.

The musical score for Figure 35 consists of four staves. The top staff is for the voice (V.), with lyrics: "con an sias lo cas! pen tir lo que sen ti il". The second staff is for Saxophone (S. Sax.), with a chord marking "F#m7". The third staff is for Acoustic Guitar 1 (Gtr. Ac 1), showing a melodic line with slurs and accents. The fourth staff is for Electric Guitar (Gtr. E), showing a chord progression with a "B:" marking.

Figura 35. Línea melódica de acompañamiento por parte de la Gtr.1. f.a - Sección B - Ilusión (c.42 y 43)

Después de lo anterior, al finalizar la frase el bajo y la guitarra eléctrica realizan el siguiente arpeggio, de  $G^{maj7}/B$  haciendo posible una cadencia rota

The musical score for Figure 36 consists of two staves. The top staff is for Acoustic Guitar 2 (Gtr. Ac 2), and the bottom staff is for Bass and Electric Guitar (B.E.). Both staves show a rhythmic arpeggiated pattern.

Figura 36. Arpeggio de Gtr. 2 y B.E. f.a - Sección B - Ilusión

Otro punto es el tema antecedente de la frase final, el cual es acompañado por el bajo eléctrico, instrumento que se eleva y conecta los motivos de dicha estructura, mientras las guitarras acústicas marcan la armonía

Figura 37. Línea melódica de acompañamiento de B. E. y Perc. F.c - Sección B-Ilusión (c.46 y c. 47)

La nota más baja que hará la guitarra eléctrica en esta canción es el do<sup>2</sup> y la nota más alta será el si<sup>3</sup>.

La nota más baja del saxofón soprano es sol<sup>3</sup> y la nota más alta es un la<sup>4</sup>

La nota más baja de la guitarra acústica 1 es do<sup>3</sup> y la más alta la<sup>5</sup>

La nota más baja de la guitarra acústica 1 es fa<sup>1</sup> y la más alta es la<sup>3</sup>

La nota más baja del bajo eléctrico es mi<sup>0</sup> es si<sup>2</sup>

La gran parte de canciones presentan esos rangos, sin embargo, las improvisaciones pueden ampliarlos.

### Quiero volar

Es la segunda canción de la obra. Esta pieza es una balada en la que se expresa el deseo de mirar a alguien y la confianza de que todo lo que se anhela salga bien. La frescura, el gozo y una súplica que no cae en el desespero son aspectos que se tuvieron en cuenta para la composición de la primera parte de esta canción. En la segunda parte, las nubes grises son la imagen que representa la desilusión, para lo que se retoma la Sección A con algunos cambios en la armonía, en las melodías de acompañamiento, en el tempo, la intensidad y la base rítmica.

**Métrica:** 4/4 Intermedio 6/8 4/4 3/4

**Sistema armónico:** modal

**Modo:** D jónico - D mixolidio – E mixolidio

**Textura:** melodía acompañada. Aparición de colchones armónicos polifónicos.

**Introducción.**

**Texto.**

Hoy espero otro gran momento (10)

lo de ayer dejó este sentimiento (10)

Es una estrofa monométrica, pues tiene dos versos decasílabos con rima consonante, esto la configura como un dístico o pareado.

**Frase.**

(c. 1 al c. 4)

Presenta dos temas iguales con ictus tético y desinencia femenina. La progresión armónica es ||:F – D| D:|| el acorde F es el tercero del paralelo de re mayor lo que se conoce como intercambio modal.

Figura 38. Intro – Quiero Volar (del c.1 al c.4)

El siguiente fragmento es el motivo rítmico sobre el cual la guitarra, la batería y el bajo configuran el groove de la Sección A.



Figura 39. Motivo rítmico de acompañamiento – *Quiero Volar* (c.1 y c.2)

### Periodo de transición. (Puente)

(Del c. 5 al 12)

Esta parte es un intermedio instrumental de 8 compases en el que aparece una melodía a cargo del bajo sobre la armonía ||: C – D| D|C – D| D:| Re mixolidio.

Los acentos en este punto de la canción están en primer y cuarto tiempo exactamente. El autor sugiere que el bajo improvise sobre la rítmica de la guitarra acústica y los efectos de platillos, y propone el siguiente motivo.



Figura 40. Motivo del solo de B. E - *Quiero Volar* (c.5 y c.6)

### Sección A.

(Del c.13 al c.27)

#### *Texto.*

Dónde está quien me llevó a volar (10)

con su voz y su manera de mirar (12)

¡El corazón me dice que ella es (11)

espero verla hoy en su corcel! (11)

Como se puede ver las estrofas de la SECCIÓN A presentan una métrica cercana a las medidas de los versos de la introducción.

### *Frase antecedente*

(Del c.13 – c.20)

Su inicio es tético y su desinencia femenina. El tema antecedente tiene la progresión armónica

F | C | D | %



Figura 41 t.a - f.a - Sección A - Quiero Volar (del c.13 al c.15)

El tema consecuente presenta la progresión armónica Bb – Gm<sup>7</sup> | Am<sup>7</sup> - D | E, en la cual hay acordes de intercambio modal como Bb que es el VI del paralelo de Re mayor, o sea del Re eólico o menor, y el Gm<sup>7</sup> que es el iv de ese mismo modo. Am<sup>7</sup> también pertenece a Re eólico, pero también es iv de Mi eólico paralelo del acorde en el que concluye la frase, E. La progresión Am<sup>7</sup> - D | E es una cadencia compuesta mixolidia iv<sup>7</sup> – VIIb – I



Figura 42. t.c - f.a - Sección A - Quiero Volar (del c.17 al c.20)

El tema antecedente de esta frase se acompaña con las notas largas del bajo, la marcación de guitarra acústica y una sutil base rítmica de batería

The musical score for Figure 43 consists of three staves. The top staff is for Bass (B.E.) in a bass clef, showing a melodic line starting with a half note G2, followed by a quarter note F2, and a half note E2. The middle staff is for Guitar (Gtr. I) in a treble clef, showing chords F and C. The bottom staff is for Drums (Bat.) in a drum clef, showing a rhythmic pattern with accents and a 'a' marking. The dynamic marking *mp* is present in all staves.

Figura 43. Acompañamiento. t.a - Sección A - Quiero Volar (del c.13 al c.15)

En el tema consecuente se retoma el motivo rítmico (figura 39).

The musical score for Figure 44 consists of three staves. The top staff is for Bass (B.E.) in a bass clef, showing a melodic line with notes G2, F2, E2, and D2. The middle staff is for Guitar (Gtr. I) in a treble clef, showing chords B, Gm, Am7, D, and E. The bottom staff is for Drums (Bat.) in a drum clef, showing a rhythmic pattern with accents. The dynamic marking *mp* is present in all staves.

Figura 44. Acompañamiento. t.c - f.a - Sección A - Quiero Volar (del c.17 al c.19)

### ***Frase consecuente***

(Del c.21 – c. 27)

Esta frase es similar a la frase antecedente. El bajo presenta una línea con un ritmo más activo que tiene en cuenta el motivo rítmico. La aparición de un fragmento melódico de guitarra

eléctrica que conecta temas, y los colchones armónicos del tema consecuente son las características que brindan mayor intensidad.

### **Intermedio. (puente)**

(Del c.29 al c.44)

Antes de que aparezca la Sección A se interpretará un intermedio instrumental con diferentes métricas en el que toman protagonismo la guitarra eléctrica, el saxofón y el bajo eléctrico. Esta parte de la canción se configura como periodo.

En la figura siguiente se evidencia un tema polifónico realizado por el bajo y la guitarra eléctrica sobre la progresión armónica  $G^{maj7} | G^{maj7} - E | D$ . Cabe destacar la altura a la que llega el bajo, instrumento que ejecuta líneas que están entre el  $re^2$  y el  $sol^2$

Figura 45. Intermedio – puente -Quiero Volar (del c.29 al c.32)

De la progresión armónica se puede decir que el acorde  $G^{maj7}$  es IV de Re mayor y Mi mayor es un intercambio modal con el Re lidio.

El tema consecuente del anterior fragmento presenta la misma extensión, pero está sobre la armonía  $||:Bb - C:|| D$  en el que se evidencia el intercambio modal con los acordes propios del re

eólico. Esta parte también es polifónica, y esta vez cuenta con la participación del saxofón. La melodía del bajo está entre **si<sup>b</sup>**<sup>2</sup> y **fa<sup>#</sup>**<sup>3</sup> la nota más aguda en toda la obra.

La frase consecuente es similar. Entre los aspectos a destacarse están la melodía del bajo que cambia de octava, realizando una línea melódica con notas más graves entre re<sup>1</sup> y si<sup>1</sup>; también la cadencia final |Bb – C| Bm de la que se puede decir tiene semejanza a una cadencia rota por la caída a una tónica secundaria, sin embargo, C – Bm forman una progresión frigia y el Bb se convierte en un intercambio modal con el paralelo del relativo de Bm.

### **Reexposición (introducción y sección A).**

(Del c.45 al c.63)

#### ***Texto.***

Nubes grises se van acercando (10)

el tiempo pasa desilusión cantando (12)

Una hora más de soledad (10)

quizás jamás... ¡jamás regresará! (11)

mejor me voy mañana puede ser (11)

el día que el amor encontraré (11)

#### ***Variaciones de la estructura musical.***

La introducción aparece acompañada con arpeggios de guitarra F – D/F# en un tempo más lento

No presenta una transición instrumental

La guitarra acompaña con arpeggios realizando sustitución de los acordes F |C | D | D por F | Am7| Dm | Faug/C#, se puede decir que la progresión es propia del re eólico III – v – i, sin embargo, el último acorde se configura gracias a la escala armónica de re adquiriendo la función

de dominante, por lo que estaría estableciendo una semicadencia. Sobre dicha progresión, una línea melódica descendente de la guitarra eléctrica brinda tensión y mayor expresividad.

En los temas consecuentes se sustituye el acorde E por Em<sup>9</sup>

El bajo, entre los tema antecedentes y consecuentes de la reexposición de la SECCIÓN A, realiza fragmentos melódicos de conexión con notas que están sobre el do<sup>2</sup> y el la<sup>2</sup>. Tras realizar el primer enlace, acompañará el tema consecuente con el motivo rítmico de acompañamiento.

La frase consecuente se acompaña con notas largas y con una base rítmica de batería más definida o regular.

El autor sugiere efectos sonoros de un shaker.

## **Magia**

La tercera canción de la obra Momentos de una Ilusión se titula Magia. Ésta es una balada con la que se expresa la alegría y el placer ante la belleza.

**Sistema armónico:** Modal

**Modos:** D Jónico, D Mixolidio, Mi mixolidio

**Métrica:** 4/4

**Textura:** Melodía acompañada y polifonía

### **Introducción.**

(c.1 y c.2)

La introducción es un arpeggio de D<sup>add9</sup>. El movimiento rítmico de este arpeggio aparecerá como acompañamiento de la frase antecedente. En la siguiente figura se verá que los acentos están en el mismo punto del motivo de acompañamiento de la anterior canción.



Figura 46. Intro - Magia (c.1 y c.2)

El saxofón colorea la introducción con un motivo que se extiende hasta la aparición de la voz, dejando un material melódico que permitirá encontrar líneas consecuentes para la conexión de temas.



Figura 47. Intro - Magia (del c.2 al c.4)

## Sección A.

### *Letra.*

#### **I (1er periodo)**

Ha llegado... ¡es hermosa! (8)

¡esos ojos! ¡Ese aroma! 1(8)

¡Ay! ¡qué me ha hecho con su sonrisa! (10)

Mi alma siente que la acarician (10)

#### **II (1er periodo b)**

Destellos salen de sus manos (9)

hay mil estrellas a su alrededor (11)

yo me siento en otro mundo (8)

es una mágica canción (9)

Cada estrofa presenta estrofas con versos octosílabos, decasílabos, endecasílabos, y es cercano a la copla. Todos los versos riman como si se tratará de monorrimas, sin embargo, se puede ver que presenta rimas asonantes y disonantes.

***1er Periodo.***

(Del c.4 – c- 17)

***Frase antecedente.***

(Del c.4 al c.9)

Esta frase inicia con anacrusa y su desinencia es femenina. La progresión armónica es D | E | E :|| El acorde E es un intercambio modal con el D lidio

El siguiente tema aparecerá en todas las frases de la canción, algunas veces precedido por una corchea convirtiéndolo en un motivo acéfalo



Figura 48 t.a.1er per - Sección A (del c.3 al c.5)

Para conectar los temas aparecerán fragmentos melódicos por parte del saxofón, la guitarra eléctrica y el bajo que, como se ha dicho anteriormente, son consecuentes del motivo realizado por el saxofón en la introducción.

El bajo se mueve entre el sol#<sup>1</sup> y el mi<sup>2</sup> brindando, junto con la guitarra eléctrica, contraste de color y de textura con respecto al motivo realizado por el saxo en la introducción. En la figura se puede ver que la guitarra eléctrica y el saxofón se mueven en terceras paralelas, mientras que el bajo desciende realizando un arpeggio de E, y la guitarra acústica realiza un arpeggio en la que está inmersa una línea melódica descendente por grados conjuntos. (notas encerradas en círculos).

La textura del colchón armónico es polifónica

Figura 49. Fragmento melódico de conexión. 1er per. f.a – Sección A - Magia (c.5 y c.6)

*Frase consecuyente.*

(Del c.11 al c.17)

El inicio de esta frase es acéfalo y su desinencia es femenina su tema antecedente presenta la progresión armónica G | G | D y el consecutivo G | G | A (Semicadencia auténtica)

En este fragmento la guitarra acústica realiza un rasgueo con el motivo rítmico de acompañamiento. El autor sugiere variantes, entre las que pueden estar la rítmica del arpeggio de la introducción con los siguientes movimientos de marcación.

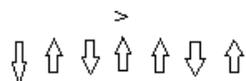


Figura 50. Marcación de guitarra – Magia

El bajo realiza una melodía en simultaneo con la voz. Dicha melodía se mueve entre el  $la^1$  y el  $la^2$ , llevando el motivo rítmico de acompañamiento.

**2do Periodo.**

(Del c.19 al 33)

Este periodo es similar al anterior. Cabe destacar que la frase antecedente está acompañada por un ritmo de guitarra acústica en el que está inmerso un fragmento melódico, que es simultaneo a los fragmentos melódicos de la guitarra eléctrica y saxofón que conectan los temas, en los cuales se encuentran algunas variaciones con respecto a los fragmentos de conexión anteriores. En esta parte entra la base rítmica del bajo y la batería brindando mayor intensidad, sensación de aceleración y regularidad del tempo.

The image shows a musical score for two instruments: Bass (B.E.) and Drums (Bat.). The Bass line is written in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The Drum line is written in bass clef and shows a rhythmic pattern with accents 'a' and 't'.

Figura 51. Base rítmica de B. E y Bat. 2do per - f.a - Sección A (C.19)

En la próxima figura se ve el fragmento melódico del charango con el que se conecta las frases de este periodo. En el siguiente compás entra la guitarra acústica en una altura que permite una polifonía cerrada que no excede un intervalo de quinta entre las líneas melódicas.

The image shows a musical score for three instruments: Charango (Chrg.), Acoustic Guitar (Gtr.A), and Electric Guitar (Gtr.E.). The Charango line is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The Acoustic Guitar and Electric Guitar lines are also written in treble clef with a key signature of two sharps.

Figura 52. Colchón armónico entre Gtr. E. y Chrg. 2do per - f.c - Sección A - Magia (del c.26 al c.27)

**Sección b.**

(Del c.35 al c.50)

**Letra.**

Ese gesto es otro hechizo, (8)  
 siento algo sin igual, (8)  
 ¡qué sucede con sus besos! (8)  
 mejor no pienso... (5)  
 que pase lo que tenga que pasar (11)

Como se puede ver, la Sección B una estrofa con tres versos octosílabos, un pentasílabo y un endecasílabo con rima asonante entre el 1º, el 2º y el 4º y rima asonante entre el 2º y el 5º.

En cuanto a la métrica, las canciones hasta ahora vistas no se ajustan a medidas o ciertos tipos de rima que conlleven a encasillarlas dentro de algún tipo de poesía.

**Frase antecedente.**

(Del c.35 al c.41)

El inicio de esta frase es anacrúsico y su desinencia femenina con semicadencia auténtica.

El tema antecedente presenta la armonía D| D | A |A|. En este punto la base rítmica de la batería y el bajo se detiene. La melodía principal es acompañada con un colchón armónico polifónico con el redoble de la caja y arpegios de charango. El bajo sube por encima del fa<sup>2</sup>. El final de tema es enfatizado por las líneas melódicas que hacen parte del colchón armónico.

El tema consecuente tiene la progresión armónica G| G | A | A (semicadencia auténtica). Este fragmento de la canción presenta una atmósfera sonora distinta. El bajo desciende y hace un acompañamiento de notas largas con notas de rebote entre el re<sup>1</sup> y el la<sup>1</sup>, y el charango ejecuta redobles de notas redondas intercalado por ritmo. El final de la frase es enfatizado con un fragmento melódico que surge como consecuencia de la línea melódica de saxofón que hace parte del colchón armónico que acompaña el anterior tema.

**Frase consecuyente.**

(c. 43 al c. 50)

Esta frase tiene inicio anacrúsico y desinencia masculina. Configurándose de la siguiente manera

Tema antecedente C | C | G | G. El bajo vuelve a subir para realizar una línea melódica que vaya en simultáneo con la voz.

Tema consecuyente A | A | D | D cadencia auténtica

La base rítmica de la batería aparece nuevamente, mientras el saxofón y la guitarra eléctrica hacen colchón armónico polifónico. Cabe destacar la melodía de guitarra eléctrica que emplea octavas y el arpeggio de guitarra

**Codeta.**

(c. 51 al c. 62)

Para finalizar, la canción presenta una codeta en la que participan el bajo eléctrico, la guitarra acompañante y los platillos de la batería. Se trata de un solo de bajo que se puede dividir en tres fragmentos melódicos que están sobre las siguientes progresiones armónicas

- D - F#m<sup>7</sup> | Bm<sup>7</sup> - F#m<sup>7</sup> - D<sup>add9</sup> | E - E<sup>7</sup> | C - C<sup>add9</sup> - C - C<sup>maj7</sup> | Am<sup>7</sup> - A<sup>sus4</sup> - Am<sup>7</sup> - Am<sup>9</sup> ||: E - D/F# - D/A: || G - C<sup>maj7</sup> - D | G - A - D || E - E - D | E - E - D | E

La progresión anterior es una región de Mi mixolidio los acordes C - Am - G y los agregados que puedan tener son intercambios modales. C es VI, Am es iv y sol es III de mi Eólico o Mi mixolidio.

Figura 53. Motivo de la coda - *Magia* (del c.51 al c.53)

En la anterior figura se puede ver una variación del motivo rítmico de acompañamiento realizado por la guitarra acústica en el que está inmersa una melodía, y también el tema melódico de saxofón que hace parte de un periodo asimétrico de tres frases propuestas por el autor sobre las cuales se pueden realizar cambios a voluntad del interprete.

### Tinta de Lamento

**Sistema armónico:** modal

**Modo inicia:** A jónico

**Modulación:** B eólico

**Métrica:** 6/8 3/8 3/4

**Forma:** ternaria simple

**Textura:** homofónica

Introducción	Sección A	Sección B	Sección C	Sección B
c.1 – c6	c.7 - c.20	c. 21 – c.36	c.38- 51	c. 52 – c.57
		Transición (F. consecuente)		
		c. 33 al c. 36		

La cuarta pieza titulada Tinta de Lamento es una canción en la que están presentes la perplejidad, la indignación por no actuar en el preciso momento, la decisión de luchar y la confianza de conseguir lo que se quiere.

### Introducción

Presenta dos temas iguales acompañado con un arpeggio de A con apoyaturas que permiten la progresión A – A<sup>7</sup> – F#m A

Figura 54. Intro – Tinta de Lamento (del c.1 al c.3)

### Tabla

SECCIÓN A	
<b>Frase antecedente</b>	<b>Frase consecuente</b>
c. 7- c. 12	c. 13 – c. 20
Inicio tético y desinencia masculina	Inicio tético y desinencia masculina
<b>Tema antecedente</b>	<b>Tema antecedente</b>
6/8 A  A <sup>Maj7</sup> /G#   F#m <sup>7</sup>   A	C- A  C-A  C-A Em <sup>7</sup> -A
modo jónico (I – I <sup>2</sup> – vi – I)	III(IIb) – VII   IIb – I   iv – VII
<b>Tema consecuente</b>	<b>Tema consecuente</b>
A  A <sup>Maj7</sup> /G#   F#m <sup>7</sup>   A	: Bm-F#m-Am:   Bm
	(i – v – vii  i)

musical notation showing a melodic phrase with two overlapping motifs. The first motif is circled and labeled "motivo" and contains the notes "la-o por tu ni". The second motif is circled and labeled "motivo consecuente" and contains the notes "dad se va, se va". The overlapping note "dad" is labeled "elisión".

Figura 55. t.a. f.a – Sección A – Tinta de Lamento (c.7 y c.8)

El tema antecedente de la frase antecedente presenta elisión y el consecuente es similar; la diferencia es el inicio anacrúsico y la variación melódica sobre el mismo ritmo. El contorno de ambos temas de la melodía es una arco ascendente – descendente.

La frase consecuente presenta una progresión armónica en la que aparece el acorde C, un intercambio modal con el paralelo de La mayor (La eólico), y la modulación por acorde pivote que lleva a una progresión de si menor eólico en la que se usa el acorde Am, VII<sup>m</sup> de dicho modo, el cual proviene de un intercambio modal con el Si frigio.

La frase consecuente se basa en un tema antecedente con dos motivos idénticos de contorno ascendente - descendente cada uno, que se repiten sin semitonos o movimientos por grado conjunto que sobrepasen más de dos notas, brindando una línea con menor carácter melódico, casi declamada.

musical notation showing a melodic phrase with two overlapping motifs. The first motif is circled and labeled "motivo" and contains the notes "e lla se mar". The second motif is circled and labeled "motivo consecuente" and contains the notes "chó a dón de-i rá". The overlapping note "chó" is labeled "elisión".

Figura 56 t.a – f.c – Sección A – Tinta de Lamento (del c.13 al c.15)

El tema consecuente presenta una variación rítmica del motivo que crea la sensación de aceleración. En la figura está inmerso el movimiento melódico del motivo y la inversión.

movimiento melódico del motivo

inversión con movimiento melódico del motivo

v. no de ses pe res la prue ba-hoy em pie za, ven rá

Figura 57. t.c - f.c - de la Sección A – Tinta de Lamento (del c.17 al c.19)

### Sección B

Frase antecedente (Estribillo)	Frase consecuente y Transición
c.21 al c. 32	c. 33 al c. 36
Inicio tético y desinencia masculina	Inicio anacrúsico y desinencia femenina
Tema antecedente	Tema antecedente
3/8 D  A  Bm   F#m  Bm	D -F#  Bm
Si eólico (III   VII   i   v   i)	si eólico (III – v   i)
Tema consecuente	Tema consecuente
D  A  Bm   F#m  Bm	D -F#  Bm

Como se puede ver, las progresiones son propias del Si eólico. La melodía conserva la rítmica de tres corcheas por cada compás en métrica de 3/8, pero esta vez su contorno es descendente.

ma ña na loin ten ta ré aies que la vuel voa ver

Figura 58. Estribillo – Tinta de Lamento (del c.21 al c.25)

Se puede decir que la Sección A presenta melodías que mantienen una tensión provocada por la ambigüedad armónica mencionada anteriormente, por el diseño melódico de la frase consecuente que mantiene una curvatura no pronunciada que siempre llega al punto de inicio que corresponde a la quinta de cada acorde, por lo que la frase antecedente de la Sección B permite resolver dicha tensión.

---

### Sección C

---

#### Frase antecedente

- Tema antecedente

D | Em | F#m

F# frigio - VI – viib - i

- Tema consecuente

D | Em | F#m

Inicio tético y desinencia masculina

---

#### Frase consecuente

Tema antecedente

C | C |

Tema consecuente

C- A | C – A | C | %

La frase antecedente de la sección C es la parte más fuerte, el cantante eleva su voz por encima del La<sup>2</sup> hasta el Fa#<sup>3</sup>, mientras la guitarra usa un recurso técnico de marcación rítmica propia de la cueca generando el fragmento de mayor tensión de la canción. A esto contribuye el cambio de tempo.

En cuanto a la progresión armónica presenta una progresión frigia

Como frase consecuente se toma la forma del motivo sobre una sola nota, acompañada con el acorde C, configurando un tema antecedente de dos compases al que responde el tema antecedente de la segunda frase de la Sección A cambiando C – A | C – A | C.

El acorde C de la anterior progresión se extenderá libremente hasta la aparición de la frase antecedente de la Sección b, la cual es un estribillo con la que se finaliza la obra.

## Nuestra Historia de Amor

---

**Forma.** Binaria simple

**Sistema armónico.** re mixolidio

**Modulaciones:** Do jónico y Fa jónico

**Métrica:** 4/4

**Textura:** melodía acompañada. Colchones armónicos polifónicos

---

Introducción	Sección a	Intermedio	Sección B	Codeta
c.1 – c4	c.5 – c. 11	c.13- c.19	c.20 - c. 27	c.28 – c.36

---

En esta canción se expresa la esperanza de que algo que se ha deseado suceda; el gozo es uno de los estados que el autor quiere reflejar.

La introducción, la sección A y el intermedio son acompañados por la guitarra acústica, el teclado y el bongo. La textura se hace más densa en la frase consecuente de la sección A con los redobles del charango, las líneas melódicas del saxofón y la guitarra eléctrica.

### **Sección A.**

#### ***Letra.***

Quizás la encuentre en mi camino, y ahí comience nuestra historia de amor (21)

Ojalá que sea ella quien a mi mundo brindará su calor (20)

En la letra de la sección A se puede ver dos versos de arte mayor de 21 y 20 sílabas, con hemistiquios de 9 y 12 sílabas en el primero y 8 y de 12 en el segundo. Los versos presentan rima consonante. Entre los hemistiquios pares.

Sección A	
<b>Frase antecedente</b>	<b>Frase consecuyente</b>
c. 5 – c. 8	c.9 – c.12
inicio acéfalo y desinencia femenina	Inicio acéfalo y desinencia femenina
<b>Tema antecedente</b>	<b>Dos temas con igual progresión armónica</b>
D- Am7-Em  Bm7-Em7/G	:C –Am7  D:
Re mixolidio I – v – ii   vi - ii <sup>6</sup>	Re mixolidio: VII – v   I
<b>Tema consecuyente</b>	
C- Am7  Bm	
Re mixolidio VII – v   vi	

Cada hemistiquio se mueve dentro de un tema musical

Tema antecedente.



Figura 59. t.a - f.a - Sección A -

Acompañamiento.



Figura 60. Acompañamiento. t. a – Nuestra Historia de Amor (c.5 y c.6)

**Sección B.***Letra.*

¡Cómo quisiera que camine por aquí! (13)

yo quiero su sonrisa (7)

quiero tomar confianza (7)

¡para acercarme y así conocerla! (11)

que ella sea la luz (7)

razón de mi existir (7)

Versos de arte mayor intercalados con dos versos de arte mayor de 12 y 11 sílabas intercalados con versos heptasílabos.

<b>Sección B</b>	
<b>Frase antecedente</b>	<b>Frase consecuyente</b>
c.20 – c. 23	c. 24 – c. 27
:C – D:  F  G	C – D Em7- C F (i.m)  G
: VII – I:   IIIb (intercambio modal i.m con D eólico)   IV	VII – I   ii – VII  IV
Inicio tético y desinencia femenina	Inicio tético y desinencia femenina

La sección b es más intensa. Líneas melódicas del bajo, el saxofón, el charango y la guitarra eléctrica forman un colchón armónico polifónico que brinda mayor movimiento rítmico e intensidad.

## **Codeta.**

### *Letra.*

Qué sea la estrella... (6)

que tanto esperé (6)

¡que al fin sea ella! (6)

¡que todo se dé! (6)

La codeta está organizada en cuatro versos hexasílabos, con rima consonante entre pares e impares similar a un serventesio.

Es la parte más intensa, y de mayor movimiento rítmico, generado por los arpeggios de charango en semicorcheas y la movilidad del bajo y la batería.

## **Solo un sueño**

---

**Forma:** Doble periodo o Binaria incipiente

**Tonalidad:** Bm

**Métrica:** 3/4

**Textura:** homofónica

---

<b>Introducción</b>	<b>Sección A</b>
c.1 – c. 18	c.19 – c. 56

---

## **Sección A.**

### *Letra.*

I

No la he visto, sucede otra vez

la ilusión se empieza a perder

¿Y si mañana no está?

¿y si perdí por no actuar?

El texto presenta cuatro versos; dos decasílabos y dos octosílabos, con rima consonante entre el primero y el segundo y el tercero y el cuarto. Como se verá, las siguientes estrofas presentan medidas similares para ocupar la línea melódica de la sección A

## II

¡Eso no! ¡no quiero pensar!  
 si ella es, algún viento la traerá  
 ¿Y si es la noche más cruel?  
 Y si me mata su piel

## III

No la he visto sucede otra vez  
 aquella isla se vuelve a perder  
 por qué la vida es tan cruel  
 mi mente ha vuelto a caer

---

**Introducción**


---

<b>Frase antecedente</b>	<b>Frase consecuente</b>
c.1 - c.8	c.9 – 18 (puente)
<b>temas antecedente y consecuente</b>	<b>tema antecedente</b>
<b>con igual progresión armónica</b>	: Bm   G <sup>7</sup> :
: Bm  Am   F#m   F#m:	: i   VI <sup>7</sup> :
Si eólico i   viib (i.m)   v	<b>tema consecuente</b>
Am es VII de si frigio	: Bm   G <sup>7</sup> :   G <sup>7</sup>   G <sup>7</sup> :

---

Con la canción Solo un Sueño el autor expresa la perplejidad, el enojo y la tristeza.

La introducción en su primer tema presenta contraste de color por cada motivo. A eso contribuyen los acordes en bloque de la guitarra eléctrica y el charango, y la melodía del teclado. En otras partes de la obra, los instrumentos de cuerda mencionados harán fondos con líneas melódicas a una sola voz.

Figura 61. Intro – Solo un Sueño (c.1 al c.4)

---

### Sección A

---

#### Frase antecedente

c.19 – c.29

reexposición c.38- c.47

Inicio tético y desinencia femenina

#### Frase consecuente

c.30 – c. 37

reexposición c. 49- c.55

Inicio anacrúsico y desinencia masculina

#### Tema antecedente

Bm| Bm| Bm| Am| Am |Am

si eólico i - viib (i.m con si frigio)

#### Tema consecuente

F#m| F#m| F#m| Bm |Bm

si eólico v| i

#### Temas antecedente y consecuente con igual

#### progresión armónica

||:F | F| Bm| Bm:||

B eólico Vb (i.m) – i

El acorde F es tomado del paralelo del relativo de

B eólico, o sea es III de Re eólico o dórico.

---

El siguiente fragmento es el tema antecedente de la frase consecuyente o transición hacia el tema principal. La siguiente línea se repetirá cuatro veces, acelerando progresivamente, y al final dejará suspendido el último arpeggio (G7) varios compases. En la tercera repetición aparece una melodía de guitarra eléctrica.



Figura 62. Puente – Intro – Solo un Sueño (c.9 y c.10)

El tema antecedente cantado es el siguiente, el cual es acompañado, por parte de la guitarra con una base rítmica de vals.



Figura 63. t.a – f.a. Sección A – Solo un Sueño (c18 al c.21)

### Destino

**Forma:** binaria incipiente

**Tonalidad:** Si menor

**Métrica:** 4/4

**Textura:** homofónica

**Sección A**

**Codeta**

c.1 – c. 20

C.21 – 26

Destino, séptima canción de Momentos de una Ilusión, expresa el anhelo de encontrar lo que se quiere. Para esta composición se tuvo en cuenta la nostalgia de saber que aún no es el tiempo para que se realicen los sueños, la esperanza que resurge de repente y la indignación al pensar

que no se actuó en el preciso momento. Dos atmosferas son evidentes una apacible y otra impetuosa.

### **Sección A**

#### ***Letra.***

Tal vez la encuentre en mi camino  
 deseo saber que necesario no es  
 Preocuparme por buscarla,  
 Pensar que fue hecha para mí  
 ¿Y si no es así?  
 ¿Y si la perdí?

#### **II**

Tal vez jamás veré sus burlas  
 porque el destino escrito no permitirá  
 Puede ser que sea eso...  
 Tal vez me trae algo fatal  
 ¡Quiero una señal!  
 ¡la oportunidad!

---

### **SECCIÓN A**

---

<b>Frase antecedente</b>	<b>Frase consecuyente</b>	<b>Extensión de frase</b>
c.1- c.4	c.5- c.8	c.9 – c.10
reexposición en el c.11- c.14	reexposición en c.15 -c.18	reexposición en c.19- c.20
Inicio acéfalo y desinencia femenina	inicio acéfalo y desinencia masculina	inicio anacrúsico y desinencia femenina
<b>Tema antecedente</b>	<b>Tema antecedente y</b>	<b>Tema</b>

---

Bm – Gm <sup>7</sup>   Bm	<b>consecuente con igual</b>	D <sup>o</sup> /F (i.m) - Bm:
Región de si eólico i – vi (i.m)   i	<b>progresión armónica</b>	El acorde D <sup>o</sup> /F es ii
Gm <sup>7</sup> es iv de re mayor relativo de si eólico	: Am   Bm – Bb <sup>o7</sup> :	de do jónico relativo de A eólico, modo paralelo de A
<b>Tema consecuente</b>		
Am   Bm Bb <sup>o7</sup>		
La dórico i   ii – iib <sup>o</sup> (acorde de paso cromático)		

Motivo y tema antecedente



Figura 64. Motivo y t.a- f.a – Sección A - Destino (c.1 y c.2)

Motivo de acompañamiento.



Figura 65. Motivo de acompañamiento (c.1 y c.2)

La extensión de frase se puede considerar un estribillo, el cual presenta la siguiente estructura, que hace posible una atmósfera más tensa e impetuosa.

The image shows a musical score for two measures of music. The instruments listed on the left are Chrg., Gtr.E., Gtr.A., B.E., F.P., q, Sax.T., V., and Perc. The vocal line (V.) has lyrics: "y si no-es a si?" and "y si la per di". The guitar parts (Gtr.E. and Gtr.A.) show chords D° and Bm7. The percussion (Perc.) has a simple rhythmic pattern.

Figura 66. Extensión de frase - Destino (c.9 y c.10)

Para finalizar, se lleva a cabo una codeta que aparece después de la extensión de frase, la cual, brinda las armonías que inciden en el final de la siguiente canción. Esta vez se hace una inversión de la progresión armónica de la extensión, considerada un estribillo. Esta parte se caracteriza por la disonancia generada por el acorde  $F^{\circ}$  sobre el bajo G y por la nota **la** del teclado en el primer tiempo. En esta parte se puede hablar de un  $G^9 - G^{9b}$ , sin embargo se omite la tercera. La armonía en este punto se acerca a la progresión  $G^7 - Bm$  de la canción Solo un Sueño.

La guitarra eléctrica, al repetir la siguiente progresión, empieza a separarse realizando motivos melódicos.

The image shows a musical score for five instruments: Choro (Chrg.), Guitarra Eléctrica (Gtr.E.), Guitarra Acústica (Gtr.A.), Bajo Eléctrico (B.E.), and Trompa (T.). The score is in 2/4 time and consists of three measures. The Choro part is mostly rests, with some chords in the second and third measures. The Gtr.E. part plays chords throughout. The Gtr.A. part has a melodic line in the first measure and chords in the second and third. The B.E. part has a melodic line starting with a forte (*ff*) dynamic. The T. part has a melodic line throughout.

Figura 67. Coda – Destino (del c. 21 al c.23)

## Momento para actuar

**Forma:** binaria incipiente

**Sistema armónico:** Modal

**Modos:** D eólico – E Mixolidio - Am Eólico – Bm – C#m

**Métrica:** 4/4

**Textura:** homofónica

Introducción	Sección A	Coda
c.1 – c.15	c.16- c.49	c.50 – c.58
<b>Periodo a</b> (c.1- c8)	<b>Puente</b> (c.16 y c.17)	La codeta emplea el tema de la extensión de la Sección A transportado (c.50 -c.57)
Dm  C  Gm   Bm Bb  Gm  Am  D   E Re eólico i-bVII -iv – vi (Bm es vi del paralelo)	Am <sup>7</sup>   %  <b>Periodo a</b> (c.18- c.25) Am <sup>7</sup>   % Bm <sup>7</sup>  %  Am <sup>6</sup>  % Em/G	: Em % E <sup>7</sup> /G – C#m:
<b>Periodo b – transición</b> (c.9 – c.15)	<b>estribillo</b> (c.26-c.29) Dm  %  D <sup>7</sup> /F Bm	
Presenta la misma armonía que el anterior periodo	Dm y D <sup>o</sup> son paralelos del III de B eólico.	
	<b>Puente</b> (c.30 - c.33) Bm %	
	<b>Repetición Sección A</b> (c.34 – c.49) C %  Bm <sup>7</sup>  % C % Bb % Dm  %  D <sup>7</sup> /F- Bm	

En la octava canción se expresa el presentimiento de que algo sucederá, la tristeza y la indignación al saber que se puede perder lo que se desea y la batalla contra el miedo.

Para la introducción de esta pieza se toma la Sección A de la segunda canción, Quiero Volar, y se realiza una variación armónica de la primera frase que se evidencia en la tabla anterior.

Además, para este fragmento se utilizan nuevas líneas de enlace y de fondo.

En la siguiente figura se observa el motivo, el tema antecedente y los motivos de acompañamiento del charango y el teclado que acompañan la sección A de esta canción, a los que se suman en los próximos compases líneas de la guitarra eléctrica y el saxofón.

The image shows a musical score for a section of a piece, labeled 'Sección A - Momento para actuar (c.18 al c.20)'. The score is arranged in a grand staff with ten staves. From top to bottom, the staves are: Clarinet (Clg), Guitar Electric (Gr.E), Guitar Acoustic (Gr.A), Bass Electric (B.E), Clarinet (Tcl.), Saxophone Tenor (sax.T), Violin (Vz), Trumpet (Br.), and Percussion (Perc). The Violin part features a circled melodic motif in the first measure, labeled 'Motivo'. The Clarinet (Tcl.) part has dynamic markings of *mp* and a crescendo hairpin. The Trumpet part has dynamic markings of *m*. The Percussion part shows a rhythmic pattern with eighth notes.

Figura 68 t.a – Sección A – Momento para actuar (c.18 al c.20)

La sección A es apacible, y para el autor refleja una tensa calma que se rompe con el estribillo, el cual es mucho más intenso y presenta mayor movimiento rítmico, además de la progresión armónica que se puede ver en la anterior tabla, generando una atmósfera sonora impetuosa y tensa.

The image shows a musical score for a section of a piece. The score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom, the staves are labeled: Gtr.A (Acoustic Guitar), B.E. (Bass), F.P. (Flute/Piccolo), Tcl. (Tenor Saxophone), Vch. (Electric Guitar), Vz. (Vocal), and Bt. (Drum). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The vocal line (Vz.) has the lyrics 'él puede ser al quien que pre ten de'. The guitar part (Gtr.A) begins with a forte (f) dynamic. The bass line (B.E.) and electric guitar (Vch.) provide harmonic support. The saxophone (Tcl.) and drums (Bt.) are also present.

Figura 69. Estribillo- Momento para Actuar (del c. 26 al c.27)

La melodía del estribillo se la toma como coda, la cual, después de ejecutarse con la misma armonía, se modulará. Sobre esa armonía se realizará una improvisación por parte del saxofón y la guitarra eléctrica.

## Conclusiones

El proceso de composición de la obra “Momentos de una Ilusión” hizo posible el conocimiento de temas relacionados con las características que puede contener una obra: las secciones, los contrastes, las texturas, el color, las intensidades, la expresión, las técnicas instrumentales y las letras generan interrogantes en cuanto al origen, la influencia, la intención y el valor poniendo en juego la reflexión y el emprendimiento, que tenga como fin, el encuentro de información que haga posible un producto artístico con un concepto definido.

Las recomendaciones y los aportes de los músicos que participaron en el montaje de la obra, en cuanto a técnicas y desarrollo de los solos, son de gran valor para este trabajo y quedará consignado en el bagaje del autor como compositor y pedagogo.

Además de la experiencia en el campo de la composición, esta obra le brindó al autor fortalecimiento de sus aptitudes vocales y escénicas, a través de un proceso que mejoró la afinación y la manera de cantar.

El autor da a conocer la temática de la música popular, sobre la cual es necesario realizar mayor profundización que permita encontrar mejores herramientas para el análisis.

Este trabajo conlleva a conocer temáticas como la puesta en escena, organización de ensayos, eventos musicales, tecnología de audio, producción musical e industrias culturales, que, al no ser consignadas en este documento, exhortan a desarrollar trabajos para profundizar sobre ellas.

Este trabajo encamina a la producción discográfica de la obra.

Este trabajo es una experiencia que aporta en la documentación relacionada con la composición musical y el conocimiento de nuevas temáticas.

### Trabajos citados

- ABC of Songs. (30 de julio de 2015). Acentuación de las palabras. [video]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=5lS1dTjT0dw>
- Abromont, C., & Montalembert, E. (2005). *Teoría de la música*. Fondo de Cultura Económica.
- Acentuación (Música). (s.f). *Wikipedia*. Recuperado el 21 de abril de 2017, de [https://es.wikipedia.org/wiki/Acentuaci%C3%B3n\\_\(m%C3%BAsica\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Acentuaci%C3%B3n_(m%C3%BAsica))
- Álbum conceptual. (s.f). *Wikipedia*. Obtenido de [https://es.wikipedia.org/wiki/%C3%81lbum\\_conceptual](https://es.wikipedia.org/wiki/%C3%81lbum_conceptual)
- Arte. (s.f). *Wikipedia*. Recuperado el 2017 de Mayo de 25, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Arte>
- Auserón , S., & Auserón , L. (1990). Veneno en la piel [Grabado por Radio Futura]. De *Veneno en la piel*. Estudios Eurosonic: BMG/Ariola.
- Auserón, S., Auserón , L., & Sierra , E. (1987). A cara o cruz [Grabado por Radio Futura]. De *La Canción de Juan Perro*.
- Ayari, M., Bardez, J.-M., & Hasche, X. (2012). *Modal Function in rock and heavy metal music*. (N. Biamonte, Trad.) Universidad de Strasbourg.
- Bautista García, V. E. (2013). Un concepto revisado de música clásica. *Música oral del Sur*, 207-217.
- Bellas artes. (s.f). *Wikipedia*. Recuperado el 2017 de Mayo de 24, de [https://es.wikipedia.org/wiki/Bellas\\_artes](https://es.wikipedia.org/wiki/Bellas_artes)
- Bellon, M. (2009). *Manuel. El ABC del Rock: Todo lo que hay que saber*. Bogotá DC: Taurus Pensamiento, Editorial Santillana.

- Benavides, I. (21 de abril de 2015). La música colombiana: entre la tradición y la innovación. *Subgerencia Cultural del Banco de la República*. Obtenido de <http://www.banrepcultural.org/blog/sala-de-conciertos-biblioteca-luis-ngel-arango/la-musica-colombiana-entre-la-tradicion-y-la-innovacion>
- Benward, B., & Saker, M. (2003). *Music in Theory and Practice* (Vol. 1). McGraw-Hill.
- Bustos Sánchez, I. (s.f.). *Reeducación de la voz*. Madrid: CEPE,S.A.
- Cano, N. (1989). La fuerza del destino [Grabado por Mecano]. De *Descanso dominical*. B.M.G. Ariola Eurodisc.
- Cano, J. (1987). Hijo de la Luna [Grabado por Mecano]. De *Entre el cielo y el suelo*. B.M.G. Ariola Eurodisc.
- Cano, J. (1988). Mujer contra mujer [Grabado por Mecano]. B.M.G. Ariola Eurodisc.
- Cano, J. (1992). Una Rosa es una Rosa [Grabado por Mecano]. De *Aidalai*. B.M.G. Ariola Eurodisc.
- Castillo, G. (s.f.). *Apuntes de métrica*. Santiago de Chile.
- Castro Mejía, T. (2007). El Piano en la Sección Rítmica. Proyecto de Grado, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá - Colombia.
- Cavour, E. (2003). *El ABC del charango. Método práctico y fácil para aprender charango*. La Paz – Bolivia: Ediciones Tatu.
- Cerati, G. (2006). Crimen [Grabado por Gustavo Cerati]. De *Ahí vamos*. Sony BMG.
- Clayton, P., & Gammond, P. (1990). *Jazz A-Z*. Madrid: Ediciones Tauro.
- Compases de amalgama. (s.f.). *Wikipedia*. Recuperado el 2017 de abril de 30, de s.f: [https://es.wikipedia.org/wiki/Comp%C3%A1s\\_de\\_amalgama](https://es.wikipedia.org/wiki/Comp%C3%A1s_de_amalgama)
- Copland, A. (2011). *What to Listen for in Music*. Penguin.

- Corriendo y Grabando Studio & Films. (7 de abril de 2013). La Historia del Audio: La Industria de la Grabación [archivo de video]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=ZrGodHd3Qn0>
- Elliott, B. (9 de junio de 2003). *In the pocket*. Obtenido de Drummer Café: <http://www.drummercafe.com/education/articles/in-the-pocket.html>
- Enarmonía. (s.f). *Wikipedia*. Obtenido de <https://es.wikipedia.org/wiki/Enarmon%C3%ADa>
- Estrofa. (s.f). *Wikipedia*. Recuperado el 4 de mayo de 2017, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Estrofa>
- Flores Rodrigo, S. (2007). Música Popular. *En Música y Adolescencia: La música popular actual como herramienta de la educación*. (Tesis doctoral), UNED, Universidad Nacional de Educación a Distancia, España.
- Folclore. (2009). Encarta. Redmond, WA Microsoft Corporation.
- Friedland. (2004). *Bass Grooves*. Backbeat Books.
- Fubini, E. (1994). Lenguaje y semanticidad de la música. En E. FUBINI, *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza Editorial.
- Fubini, E. (1994). Semanticidad y formalismo (a proposito de un reciente ensayo sobre Bach). En E. FUBINI, *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza Editorial.
- García , C. (1978). Seminaré [Grabado por Serú Girán]. De *Serú Girán*. Estudios El Dorado (San Pablo) y ABC Recording Studios (los Ángeles): M. Hall.
- García Brunelli, O. (2015). La cuestión del fraseo en el tango. *Zama*, 161-170.
- Género Musical. (s.f). *Wikipedia*. Obtenido de [https://es.wikipedia.org/wiki/G%C3%A9nero\\_musical#cite\\_note-1](https://es.wikipedia.org/wiki/G%C3%A9nero_musical#cite_note-1)

- Gioia, T. (2002). *La Prehistoria del Jazz*. (P. Silles, Trad.) Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Gómes Vignes, M. (s.f.). *Curso de formas musicales*.
- Gómez, C. J. (2009). Las letras de canciones de pop-rock español como textos poéticos: un modelo alternativo de educación literaria para E.S.O. y bachillerato. *Revista electrónica de estudios filológicos*. Obtenido de <https://www.um.es/tonosdigital/znum17/secciones/estudios-8.htm>
- González Rodríguez, J. P. (1986). Hacia el Estudio Musicológico de la Música Popular Latinoamericana. *Revista musical chilena*.
- Grabner, H. (2001). *Teoría general de la música*. Akal.
- Guestrin, N. (s.f). *La Guitarra en la Música Latinoamericana*. Obtenido de <http://www.geocities.ws/nestorguestrin/sudamer/guitsuda.pdf>
- Gurú de la Guitarra. (28 de enero de 2014). Modos Griegos - Enfoque Derivativo. [video]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=ik64v-WW5to&list=PLD0kkFN46L6cQkrxp-spTylkdtpvod3O8&index=2>
- Gurú de la Guitarra. (27 de enero de 2014). Sistema Modal. [ 16 videos]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=oZFeqBoJXX0&list=PLD0kkFN46L6cQkrxp-spTylkdtpvod3O8>
- Hernández, L. (2013). *The Beatles y el Intercambio Modal*. Obtenido de AulaActual: <http://www.aulaactual.com/especiales/beatles-intercambio-modal/>
- Invisible. (1975). *Durazno Sangrando*. En Durazno Sangrando (album), CBS (Reedición de Columbia/Sony Music). Obtenido de <https://youtu.be/h0ZYaHh5P1Q>

King, B., Leiber, J., & Stoller, M. (1961). Stand by Me [Grabado por Ben E King]. De *Don't Play That Song!* Atco Records.

La expresión musical. Agógica, dinámica y otras indicaciones. (s.f). *Oposinet*. Obtenido de .  
<https://oposinet.cvexpres.com/temario-de-musica-secundaria/temario-1-musica-secundaria/tema-24-la-expresin-musical-aggica-dinmica-y-otras-indicaciones/> la expresión musical

Lebón, D. (1992). Nos veremos otra vez [Grabado por Serú Girán]. De *Serú '92*. Estudios Del Cielito: Sony Music - Columbia.

Lenguaje. (s.f). *Wikipedia*. Obtenido de <https://es.wikipedia.org/wiki/Lenguaje>

Lennon/McCartney (1966). Yellow Submarine [Grabado por The Beatles]. De *Revolver*. Parlophone (GBR).

Lennon—McCartney (1965). Michelle [Grabado por The Beatles]. De *Rubber Soul*. EMI Studios, Londres: Parlophone.

Lennon-McCartney (1970). Across the Universe [Grabado por The Beatles]. De *Let it be*. MI Studios, Londres: Apple Records.

Lenon/McCartney (1969). Come Together [Grabado por The Beatles]. EMI Studios, Londrés: Apple Records.

Lerdhal, F., & Jackendoff, R. (1983). *Teoría Generativa de la Música Tonal*. (J. González , & C. Martinez , Trads.) Akal Música.

Lloyd, P. (1952). Lawdy Miss Clawdy. New Orleans, Louisiana: J&M Recording Studio.

LoremaryluGT. (17 de diciembre de 2014). Sweep Picking (PARTE 1) forma muy simple. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=u4odEUgjDJ8>

- LoremaryluGT. (4 de Junio de 2017). El Vibrato. [video]. Obtenido de  
<https://www.youtube.com/watch?v=BJQpL9mGAnc>
- Mattanó, L. (18 de mayo de 2013). *¿Rock, pop o rock y pop?* Obtenido de mdz:  
<http://www.mdzol.com/opinion/465609-rock-pop-o-rock-y-pop/>
- Mattanó, L. (20 de julio de 2013). *El origen del rock y su evolución.* Obtenido de mdz:  
<http://www.mdzol.com/opinion/478313-el-origen-del-rock-y-su-evolucion/>
- Métrica (Música). (s.f). *Wikipedia*. Recuperado el 2017 de Abril de 30, de  
[https://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9trica\\_\(m%C3%BAsica\)](https://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9trica_(m%C3%BAsica))
- Montero , A., & San Martín , X. (2006). Noche [Grabado por La Oreja de Van Gogh]. De *Guapa*. Sony BMG.
- Montero, A., & San Martín, X. (2003). Perdóname [Grabado por La Oreja de Van Gogh]. De *Lo que te conté mientras te hacías la dormida*. Estudios Du Manoir (Francia): Sony BMG.
- Morton, J. (1990). *You Can Teach Yourself Drums*. Mel Bay.
- Música Folk. (s.f). *Wikipedia*. Recuperado el 2017 de Mayo de 28, de  
[https://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica\\_folk](https://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_folk)
- Música Folklórica. (s.f). *Ecured*. Obtenido de [https://www.ecured.cu/Música\\_folclórica#Fuentes](https://www.ecured.cu/Música_folclórica#Fuentes)
- Música Popular. (s.f). *Wikipedia*. Recuperado el 12 de Junio de 2016
- Música Tradicional. (s.f.). *Wikipedia*. Recuperado el 14 de Mayo de 2017, de  
[https://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica\\_tradicional](https://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_tradicional)
- Nagaoka, N. (s.f). *Sweeping*. Obtenido de 55 NAGAOKA, Neal. [en línea] Disponible en:  
<http://www.nealnagaoka.com/Sweeping.pdf>
- Nattiez, J.-J. (1990). *Music and Discourse*. Princeton University Press.
- Oreja de Van Gogh (1998). Dile al sol. De *Dile al sol*. S. M. Entertainment.

- Páez, F. (1992). Tumbas de la Gloria [Grabado por Fito Páez]. De *El amor después del amor*. Warner Music.
- Páez, F. (1985). Once y Seis [Grabado por Fito Páez]. De *Giros*. Grabado en vivo en el estudio Alberto Olmedo de Telefe: Warner Music.
- Páez, F. (1999). Al lado del camino [Grabado por Fito Páez]. De *Abre*. Circo Beat Studios (Bs. As.): Warner Music.
- Pérez, L. (Septiembre de 1997). Coincidencia de los acentos musicales y gramaticales en las canciones. *Vetas*, 13. Obtenido de Euloart's: <https://euloarts.com/2012/10/coincidencia-de-los-acentos-musicales-y-gramaticales-en-las-canciones/>
- Pop. (s.f). *Wikipedia*. Obtenido de <https://es.wikipedia.org/wiki/Pop>
- Randel, D. M. (2009). *Diccionario Harvard de música*. (L. Gago, Trad.) Madrid: Alianza Editorial.
- Rodríguez Fiffe, G. (1988). La negra Tomasa [Grabado por Caifanes]. De *Caifanes*. RCA Victor, RCA Ariola.
- Rothman, A. (2015). *¿Cómo escribir canciones y componer música?* Argentina: Rothman A.M. [www.escribircanciones.com.ar](http://www.escribircanciones.com.ar). Recuperado el 25 de mayo de 2017, de [https://books.google.com.co/books?id=RoE1CgAAQBAJ&printsec=frontcover&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.co/books?id=RoE1CgAAQBAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)
- Rousseau, J.-J. (2007). *Diccionario de Música*. (J. L. Charfolé, Ed., & J. L. Charfolé, Trad.) Madrid: Akal.
- Schroedl, S. (2001). *Play Drums Today!* : Hal Leonard.
- Serrat, J. (1981). Una de piratas. De *En tránsito*. Ariola.

- Shoenberg, A. (2004). *Fundamentos de la composición musical*. (T. p. Santos, Trad.) Editorial Real Musical.
- Souriau, É. (1998 ). *Diccionario Akal de Estética* . Akal.
- Spinetta, L. (1991). Seguir viviendo sin tu amor [Grabado por Spinetta]. P. o. milk.
- Subdominante. (s.f). *Wikipedia* . Obtenido de <https://es.wikipedia.org/wiki/Subdominante>
- Subgerencia del Banco de la República. (2015). *La Radio en Colombia*. Obtenido de [http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/ayudadetareas/comunicacion/la\\_radio\\_en\\_colombia](http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/ayudadetareas/comunicacion/la_radio_en_colombia)
- Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Editorial TECNOS (Grupo anaya S.A).
- Textura (música). (s.f). *Wikipedia*. Obtenido de [https://es.wikipedia.org/wiki/Textura\\_\(m%C3%BAsica\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Textura_(m%C3%BAsica))
- Val Ripollés, F. (2010). La centralidad del concepto de autenticidad en la consolidación del rock como campo cultural. *Ponencia en el X Congreso de la FES*. Pamplona, 20 de julio.
- Val Ripolles, F. (2014). *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)*. (Tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid. Facultad de ciencias políticas y sociología. Departamento de Sociología, Madrid, España.
- Violadores del Verso (2006). *Asómate. De Vivir para contarlo*.
- York, T. (1997). Paranoid Android [Grabado por Radio Head]. De *OK Computer*. Parlophone.

# Anexos