



Universidad Nacional de Rosario

Facultad de Humanidades y Artes

Escuela de Música

Elementos progresivos en la música de

Pablo el enterrador

Analizando Sentido de lucha

Luna, Ernesto Gabriel

Prof. Tit. Corrado, Omar

Cátedra Seminario de la investigación

2014

Introducción

La banda de rock Pablo el enterrador nació en el año 1971 en la ciudad de Rosario, Santa Fe. Su formación inicial la conformaron Rubén Goldín, Jorge “turco” Antún y “Coqui” Antón Brandolini. Entre sus integrantes destacados encontramos otro referente de la trova rosarina: Lalo De los Santos.

Considerados a sí mismos como una banda de rock progresivo-sinfónico, los músicos registraron su primer vinilo llamado *Pablo el enterrador* en 1983. Su singular propuesta estética dentro y fuera de los escenarios los ayudó a tomar renombre en el *under* rosarino y, desde la aparición de su 1º primera grabación en estudio, en el ámbito internacional. El afán de vigencia y el cambio hacia una mentalidad empresarial los llevó a actualizar su música con la intención de llegar a un público masivo. Es así como nació *Sentido de Lucha* en 1992, con claras influencias del *pop rock* de Génesis de los 80's.

Iniciados en el rock progresivo de Yes, Emerson Lake and Palmer (de aquí en adelante ELP), King Crimson, Jethro Tull, Génesis, Pink Floyd (los “6 grandes”), las diferencias musicales entre ambos discos son notorias. Sin embargo, lo que comprobaremos aquí es la vigencia de sus raíces, por lo tanto, la presencia de elementos de la música progresiva que conserva *Sentido de Lucha*.

Entonces, nuestra propuesta tiene como finalidad dar respuesta a:

Sentido de lucha ¿es un disco de rock progresivo?, ¿cuáles son los elementos estructurales en el disco de Pablo el enterrador que los identifican con las bandas cumbres del género? ¿Existe alguna característica progresiva destacable?

Tabla de Contenidos

Introducción	2
Estado de la cuestión	4
I. Rock Progresivo	6
II. Pablo el enterrador - Biografía	15
III. Analizando Sentido de lucha	20
<i>Conclusiones generales</i>	68
IV. Bibliografía.....	72
I. Rock Progresivo	72
II. Biografía y Prensa	73
III. Análisis de "Sentido de Lucha" y Otros Recursos	74
V. Apéndice A.....	75
<i>Transcripciones de entrevistas: Marcelo Sali (2013)</i>	75
<i>Conversación telefónica con Marcelo Sali (30-07-2013)</i>	76
<i>Segunda conversación telefónica con Marcelo Sali (15-09-2013)</i>	80
VI. Apéndice B	82
<i>Título: "Nariguetas"</i>	83
<i>Título: "La ciudad eterna"</i>	99
<i>Título: "Emigrante"</i>	110
<i>Título: "Sentido de Lucha"</i>	128
<i>Título: "Mitad por mitad"</i>	140
<i>Título: "Accionista"</i>	151
<i>Título: "Fotografía"</i>	158

Estado de la cuestión

Pareciera no existir una separación tajante en los conceptos que utilizan académicos y no académicos sobre las características más importantes del rock progresivo. La información no académica que circula en páginas web sobre el género nos brinda, a grandes rasgos, algunas de las características evidentes y notables del progresivo, además de material documental, crítica de discos y opiniones personales siendo la mayoría de éstas escritas desde el fanatismo. A la hora de profundizar aspectos conceptuales, los autores académicos más importantes son: J. Covach, J. Cortner, A. F. Moore, E. Macan, K. Holm-Hudson, B. Martin, P. Stump, J. Palmer. En algunos casos, la disponibilidad de sus trabajos más relevantes nos fue de importante dificultad. No obstante, son citados constantemente por la nueva generación de analistas (M.P. Koss, G.R. McCandless, W.B. van Dijk, B. Clement), quienes se ocupan de las “bandas cumbres” y, además, del sub-género actual que mayor difusión tiene en la música progresiva: el *progressive metal*.

Por otro lado, consideramos que el material que poseemos sobre folclore argentino es más que suficiente a los fines de este trabajo. Vale aclarar que somos concientes de la cantidad y disponibilidad de fuentes y bibliografía que hay sobre el tema.

Marco teórico. Metodología. Teniendo en cuenta la finalidad que es descubrir el porqué Pablo el enterrador es una banda de rock progresivo, partimos desde el análisis de los parámetros que conforman la estructura musical: formal, rítmica-métrica, armónico-melódico y textural. Además, existe un parámetro de suma importancia en el desarrollo de nuestro trabajo, y es el de la sonoridad-instrumentación. La elección del mismo está justificada por la bibliografía sobre el rock progresivo.

La utilización de los *softwares Transcribe! Application for Transcribing Music* y *Sibelius 4* para la transcripción, y los resultados del análisis tema por tema en el Apéndice

(Ver V. Apéndice), se evidencian en la descripción general y las Conclusiones generales (ver III. Analizando Sentido de lucha).

De esta manera, abordamos el análisis desde el conocimiento académico, la bibliografía disponible y las fuentes orales. Vale decir que gracias a la utilización de las conversaciones telefónicas con Marcelo Sali - baterista de Pablo el enterrador - no sólo poseemos una referencia histórica de la banda, también contamos con conceptos desde los cuáles son útiles a la hora de analizar *Sentido de Lucha*.

En los resultados de los análisis tema por tema (adjuntos en el apéndice) vale aclarar que consideramos los de autoría y dejamos de lado, por el momento, los *covers*: “San Vicente” de Milton Nascimento y “Sólo Viento” de Jorge Fandermole.

Con respecto a la búsqueda bibliográfica, la utilización de referencia cruzada nos fue de gran ayuda: la constante clasificación de las características importantes del rock y el rock progresivo por parte de analistas contemporáneos se realiza considerando a los autores académicos importantes, seguramente porque en análisis de música popular y, sobre todo en el rock progresivo, está todo por construir. El porqué no hemos elegido material analítico de autores nacionales, se debe a nuestro interés por la utilización del conocimiento aprendido en esta Casa de Estudios que, no obstante, no se corresponde en su totalidad con el de los análisis encontrados sobre rock progresivo. Por último, el encuentro con material biográfico disperso y confuso - contradicción en fechas, nombres y lugares - nos lleva a entrevistar a integrantes de Pablo el enterrador, y ser parte del cimiento de información que conducirá hacia una futura - y deseada - biografía oficial de la banda.

I. Rock Progresivo

El uso de los términos rock progresivo y rock sinfónico refiere al auge que tuvo el rock en los 70's. El musicólogo García Salueña nos comenta que “la primera refleja, en muchos sentidos, más una actitud por parte de los músicos que un estilo concreto en cuanto parámetros formales se refiere...” (2010: 191), demostrando un afán investigador y experimental.

En cuanto al término sinfónico, enmarcado dentro del progresivo, “enfatisa la presencia de elementos propios de la producción académica, lo que no necesariamente se ha de relacionar con la sinfonía en exclusividad” (García Salueña, 2010: 191).

Se destaca sobre los demás géneros del rock el desarrollo de sus parámetros armónicos, melódicos, rítmicos-métricos, formales y texturales; los mismos se encuentran fuertemente influenciados por la música académica, el jazz, la *folk music* y la música étnica.

Los exponentes británicos mas conocidos en el rock progresivo sinfónico fueron Yes, Génesis, Emerson, Lake and Palmer (de aquí en adelante ELP), Pink Floyd, King Crimson, Jethro Tull, (los “6 grandes”), Gentle Giant, Premiata Forneria Marconi, Banco del Mutuo Soccorso, Le Orme, Locanda delle Fate, Quella Vecchia Locanda, Van der Graaf Generator.

Para establecer a priori una relación con los representantes del género, afirmamos que *Sentido de Lucha* se encuentra influenciado por la música de Génesis en la época de su mayor éxito comercial (1978-1991). Es por esto que el rock progresivo-sinfónico manifiesto en su primer disco *Pablo el enterrador* gira dramáticamente en *Sentido de lucha*, y conforma una estética original como resultado de la incorporación del *pop rock* en sus composiciones. Realizaremos una definición del rock progresivo y sus características musicales que, sin ser exclusivas del género, lo definen.

Elementos esenciales

Composición/Interpretación

Virtuosismo: El rock progresivo es un vehículo de virtuosismo musical, entendido como la ejecución de pasajes difíciles con habilidad. El talento de sus músicos no sólo se restringe a la esfera de la sección del Solo; muchas veces se encuentra en todas las secciones de sus temas. Este es un aspecto a diferenciar de la mayoría de las bandas dentro del *mainstream* masivo, donde los músicos de rock progresivo enfatizan sus proezas en la duración de los temas y en la ejecución de pasajes virtuosísticos.

Oposición entre música escrita/improvisación: dentro de las secciones se encuentran presentes pautas para interpretar lo escrito y momentos para la improvisación.

Los procedimientos compositivos escritos que utilizan son el contrapunto melódico, la politonalidad, la polirritmia. Para abordar la escritura académica y procedimientos derivados de ella con propiedad, en los 70's varios músicos progresivos realizaron estudios académicos (Rick Wakeman de Yes, Kerry Minear de Gentle Giant, Keith Emerson de ELP y Tony Banks de Génesis).

El lugar de la improvisación: la repetición de una serie de acordes como base para la improvisación del solista suelen anunciar el final de una canción de larga duración, siendo este largo segmento de improvisación A-A1-A, y sus variantes. Aquí se manifiesta la influencia del blues en el progresivo. "Comfortably Numb" de Pink Floyd es un claro ejemplo de lo dicho.

Aspecto formal-temporal

Duración de los temas

Una de las características estrechamente ligada a la forma es la - larga - duración de sus temas. Una canción de rock progresivo es de mayor duración que una canción de *pop rock*: “Close to the Edge” (18:38 min.) de Yes, “Supper’s Ready” (22:54 min.) de Génesis, “The Endless Enigma” (10:36) de ELP son algunos ejemplos.

John Covach (2005) atribuye la larga duración de los temas a la experimentación de formas expandidas, utilizando formas estándares de rock: Twelve - bar blues, AABA, forma verso-coro, formas combinadas, y expandiendo las secciones introductorias (Introducción), secciones del medio (Puente, Interludio, Interverso, Transición) y de cierre (Coda/s). (pp.66-74).

Según Michael Paul Koss (2011), “the progressive rock song [...] lasts as long as is needed. It contains all necessary sections, improvisations, and developments as the group sees fit.” [La canción de rock progresivo dura todo lo que sea necesario. Contiene todas las secciones necesarias, improvisaciones y desarrollos que el grupo crea conveniente]. (p. 52. La traducción nos pertenece.)

Como veremos, la duración de los temas en *Sentido de Lucha* refleja que Pablo el enterrador agrega secciones instrumentales de larga duración a estructuras características del rock.

Estructura formal - Formas expandidas

De las derivadas del rock, la forma más utilizada en el progresivo es la estructura convencional de AABA. Por otro lado, existe una fuerte influencia de formas binarias (ABACA) y ternarias (ABA) y Tema y Variación (AA1A2A3). Según analistas, dichas formas surgen de la influencia de la música académica sobre el rock progresivo.

La profusión de zonas contrastantes rompe con las secciones y sus divisiones internas, expandiendo y añadiendo otras. Podemos afirmar que a utilización de terminologías formales académicas y populares se encuentran aquí, a manera de *crossroad*.

Secciones no proporcionales

La utilización de secciones no proporcionales que superan los 8 compases y no son divisibles por 4, se encuentran presentes bajo el condicionamiento del fraseo vocal o la destreza instrumental/compositiva.

Secciones de la canción

Los autores que nos ofrecen descripciones sobre las secciones en la canción de rock son Koss, M.P. (2011: 66-87) y Johansson, K.G. (1999: 2).

Secciones vocales

Verso (V): parte formal que se repite varias veces, con la misma armonía y melodía pero con diferentes líricas cada vez.

Precoro (Pre): puede contener muchas frases y cadencias, ser similar en su duración al Verso y Coro. Sin embargo es una sección independiente que contiene su propia armonía, melodía y estructura rítmica. Como lo dice su nombre precede al Coro.

Coro (C): parte formal que se repite varias veces con la misma armonía y melodía, con idéntica o diferente lírica cada vez. Habitualmente difiere del Verso por sus letras, también por sus melodías y armonías. Es la sección que más queda en la memoria al momento de la escucha.

Interverso (N): sección encontrada habitualmente en el medio de la canción, es la única de las secciones vocales que cumple el mismo rol que el Puente y el Interludio.

Secciones instrumentales

Introducción (I): introducción de la canción. Puede contener material del Coro como anticipar la sección del Verso. En el *pop rock* es habitual que tenga una duración de 8

compases mientras que en el rock progresivo se presente como una sección de larga duración que puede ser dividida a su vez en otras divisiones formales.

Puente (P): sección que contrasta con el Verso y el Coro, contiene nueva armonía, melodía y elementos rítmicos, generalmente centrados en una zona armónica de Dominante. En el rock progresivo es una zona de desarrollo y de demostración virtuosística, por lo que puede ser dividida a su vez en otras divisiones formales, al igual que la introducción.

Solo e Interludio (S/x, INT): Al igual que el puente, contrasta con las demás secciones estructurales, y es solamente instrumental. El Solo puede ser tocado sobre otra sección formal (Solo sobre el Verso), también puede utilizar nuevo material armónico. A diferencia del Solo, el Interludio es una sección donde no se destaca el instrumento solista.

Transición (T): contiene las mismas características que la sección anterior. Sin embargo, la Transición se caracteriza por ser una sección de modulación. Es una conexión de dos secciones muy diferentes que, de no existir esta sección, no tendrían ninguna relación entre sí.

Enlace (E): Semejante al Puente. Es un pasaje instrumental que contrasta con las demás secciones. Posee menor desarrollo armónico-melódico y duración.

Coda: Final de la canción. En el *pop rock* habitualmente se repite el Coro hasta caer en un *fade out*. En el progresivo puede incluir material nuevo no presentado anteriormente en toda la canción o variaciones sobre los elementos ya citados.

Aspecto armónico

La relación que se establece entre la música clásica y el rock valida a los teóricos a utilizar herramientas analíticas similares a las que se utiliza en un análisis sobre la música de la era del Romanticismo, o cualquier era musical perteneciente a la música clásica occidental (Koss, 2011: 55).

La numeración por números romanos, indica la relación existente con la funcionalidad armónica tradicional, y nos revela la tendencia que existe en el rock a encontrar nuevas funcionalidades a los acordes. (Covach, 2006)

Intercambio modal

Acordes funcionales, pertenecientes a una misma letra (C o Cm). Utilización de acordes pertenecientes a la tonalidad mayor en una canción con armonía menor y viceversa. Este intercambio modal se encuentra presente en el ámbito académico (armonía funcional) y en el rock (escalas pentatónicas de blues mayor y menor). Si una canción se encuentra en mayor es habitual que la Dominante sea la tríada de bVII antes que el V, o que la canción utilice I-IV-V junto con bIII, bVI, bVII.

Ambigüedad

Un pasaje puede contener acordes funcionales a varias armaduras de claves. Los acordes pertenecientes a las relativas en relación de terceras (ej: Fm-Ab) son un ejemplo de ambigüedad.

Modulación

Sección que comienza en una tonalidad y termina en otra. Ocurre habitualmente en el pasaje entre dos secciones formales importantes. Es posible encontrar varios centros tonales en cada sección siendo una canción tonal, pero no monotonal. (Koss, 2011: 58). Las relaciones frecuentes entre los centros tonales que, por lo general, se realizan en las secciones del medio (Puentes, Interludios) varían entre las relativas M/m y las relaciones entre 3ras. Es frecuente la realización de modulaciones entre armaduras claves distantes.

Tipos de cadencias: Cadencia auténtica V-I, bVII-I

Cadencia auténtica modal bVII-IVm(IIIm,IIImb5)-I

Modulación por acorde común.

Modulación por acorde alterado.

Modulación por acorde prestado del modo paralelo.

Tonalidad seccional

Sección que comienza y finaliza en la misma tonalidad, siendo la sección antecedente/precedente la que da comienzo y finalización a otra tonalidad. Podemos encontrar secciones enteramente tonales, modales y mixtas (mixtura modal/tonal) dentro de la canción. La aparición de centros seccionales se visualiza mejor en el desarrollo de la armonía a gran escala (plan tonal/armónico).

Pedal

Habitualmente ejecutado por el sintetizador y/o el bajo puede ser una nota, tríada o acorde de 4 sonidos.

Como procedimiento técnico el uso de notas pedales para la modulación es habitual sobre la tónica y/o los acordes Dominantes: bVII, V, VII°.

Aspecto rítmico y métrica

El rock progresivo es escrito e interpretado en compases inusuales para el *pop rock* (5/4, 7/8, 11/8, 13/16) y utilizando métricas dispares, cambiantes y complejas; también se incluyen acentos inusuales en compases regulares. Estas características rítmicas se han vuelto críticas en la música del rock progresivo, ya que podemos encontrar una mixtura de compases dentro de una misma canción (Verso en 3/4 y Coro en 4/4), en oposición a una métrica simple y repetitiva, elemento constante en la canción *pop rock*. Sin embargo, está presente la utilización de síncopas y ostinatos en el rock progresivo bajo la utilización de un *pattern* [modelo susceptible de repetición] percusivo y el *riff* (combinación rítmica-armónica y melódica con predominio en la reiteración de los elementos del ritmo y la armonía). Estos elementos se presentan condicionados por el compás y la métrica.

Compases inusuales (no 4/4), amalgama de compases

En toda la canción. En cada sección.

Acentos métricos dispares en compases regulares: el oyente percibe la sensación de “estar en el aire”. Dicha sensación es fundamentalmente rítmica, sin una figuración de base habitual que sustente el pulso constante.

Utilización de un *pattern* percusivo

riff: reiteración rítmica-armónica-melódica

Aspecto textural

El rock progresivo rompe con la funcionalidad (*function, layers*) que cada instrumento poseía a finales de los 60's dentro del género (Moore, 1998: 2-3), que consistía habitualmente en el siguiente espectro textural:

1. set de percusión y/o batería (rítmica, llevar el *groove*)
2. bajo eléctrico (frecuencias bajas, funcionalidad de base armónica)
3. teclado líder, guitarra líder (frecuencias agudas, predominio melódico de las voces y/o instrumentos, Solos...)
4. teclados, guitarra rítmica, vientos (frecuencias medias, funcionalidad de relleno armónico, presencia del *riff*)

Aspecto de sonoridad-instrumentos

Debido a la curiosidad experimental que poseen, para los músicos progresivos es importante la construcción de la sonoridad a partir de la tecnología que se encuentra a su alcance, ya sea acústica, digital, eléctrica. La introducción del órgano Hammond, el Mellotron y el sintetizador Moog, son los instrumentos más característicos del sonido particular del rock progresivo y la aparición de la figura del tecladista como líder definió al género como tal. Las posibilidades consisten en la creación de nuevos sonidos y/o la utilización de bancos de sonidos (*oboe, bassoon, Strings, electric piano sounds, harp, choral ensemble*) que imitan a instrumentos orquestales. Los teclados que más representan al género fueron, en un comienzo, monofónicos: Hammond, Mellotron y Moog. Con el desarrollo del

mainstream musical, aparecieron teclados polifónicos como ARP y Oberheim en sus varios modelos, teclados Korg, Fairlight CMI, mini-Moog, Pedales Taurus, Rhodes, Vocoder, Yamaha CS-80. (Macan, 1997: 32-36)

Progresión desde/contraste acústico-eléctrico

Contraste entre secciones de rock con amplificación (guitarras y teclados como protagonistas principales) y secciones acústicas con influencias de la música académica y la *folk music* (utilización de guitarras acústicas, instrumentos de vientos y de cuerda frotada). Siguiendo esta idea nos encontramos también con la dicotomía vocal-instrumental presente en una misma canción y/o dentro de un disco (en este caso, una o mas canciones con secciones netamente instrumentales). Los músicos progresivos eligen qué instrumentos utilizar y qué funcionalidad darles en la textura musical, elección sometida al virtuosismo compositivo/interpretativo que cada banda posee.

Disco conceptual, piezas divididas en movimientos, letras, versiones

La continua expansión de las canciones más allá de los 03:30 minutos (como se denomina a la canción *pop rock*) deja la posibilidad para que se integren entre sí como un todo, dividido en movimientos. El concepto detrás del disco es tanto lírico como musical: un tema de interés por parte de los músicos recorre a manera de historia todo el álbum, a su vez existen “guiños musicales” que van uniendo dicha historia¹. La lírica que contiene la música progresiva generalmente gira en torno a experiencias semi-místicas o de pensamiento, la exploración del amor con otros seres humanos o en relación a nuestro planeta y sus criaturas.

¹ Inspirado en la novela *Siddharta* de Herman Hesse, el disco *Close to the Edge* de Yes es un ejemplo.

II. Pablo el enterrador - Biografía

Desde tan lejanos días, Pablo el enterrador instaló una leyenda que excedió lo musical y se afirmó como el grupo más raro de Rosario, además de contar con una de las historias más extrañas dentro del ancho ámbito del rock argentino.

(Sergio Arboleya, 1991:21)

Pablo el enterrador es una banda de rock progresivo del *underground* rosarino. Creada en los 70's, sus recitales no superaban la concurrencia de 500 personas y las ediciones de sus discos fueron comercializadas en los 80's y 90's a nivel internacional (Brasil, Japón) sin la masiva distribución que conocemos hoy, generada por Internet. Personas que presenciaron los escasos conciertos de su larga trayectoria (1971 - actualidad) reconocen sus puestas en escenas con candelabros y escudos. Así lo asegura Lalo de los Santos, confirmando que los Pablo "queríamos hacer de cada Show una cosa perfecta e inolvidable vinculada al rock sinfónico de Génesis, nos resultaba muy difícil concretar los conciertos" (Arboleya, 1998: 17).

El uso de vestimentas estrafalarias fue parte importante de la estética del grupo. El "turco" Antún cuenta como anécdota que "andábamos descalzos por la calle, con sobretodo, pelo muy largo y vinchas". (Taffoni, 1998: 5). Además, era habitual que los músicos utilizaran a los cementerios El Salvador y Los Disidentes como salas de ensayo.

De los tantos rumores que circulan sobre Pablo el enterrador nos encontramos con sus apariciones "como teloneros de los mismísimos King Crimson" (Taffoni, 1998: 5).

Nace la leyenda

Como toda banda de rock la importancia del nombre es fundamental, el de los rosarinos estuvo basado en dos versiones diferentes sobre su origen. La primera versión relacionada con el lugar donde los músicos concurrían asiduamente. Así confirma el cantante y guitarrista J.M. Blanc que "el nombre surgió porque los pibes de la primera etapa iban a

zapar con la guitarra, a tomar mates al Cementerio de Disidentes; de ahí que al principio tenía una onda de cementerio.” (Imhof, 1994:20). En una segunda versión, el nombre se atribuyó a un compañero de secundaria de R. Goldín que “como era muy callado, lo bautizamos Pablo el enterrador” por su carácter taciturno. (Arboleya, 1998: 17). Integramos ambas versiones en la idea de que surgió de un sobrenombre, se afianzó con la estética que proponían y, en el transcurso de su carrera, los músicos lo resignificaron según el contexto: “después le dimos un matiz más político y era en la época de la dictadura: queríamos enterrar todas las cosas malas como las persecuciones, represiones (...)”. (J.M.Blanc en Imhof, 1994: 20).

En relación a los ensayos en el Cementerio de Disidentes y luego en El Salvador, existen versiones encontradas. Según Antún “tocábamos violines, pintábamos y prendíamos inciensos” (Taffoni, 1998: 5) mientras que Goldín afirmaba que “aunque Coqui vivía a media cuadra del Cementerio de Disidentes e íbamos regularmente todos los atardeceres, era mentira que, por ejemplo ensayáramos allí”. (Arboleya, 1998: 17).

Disidencia entre sus músicos y su singular propuesta estética dentro y fuera de los escenarios ayudó a que la banda tomara renombre en el *under* rosarino y, desde la aparición de su primer vinilo, en un ámbito internacional. Su baterista Marcelo Sali afirma que²

Considerar a la banda a nivel nacional sería demasiado pretencioso, si se lo mide en términos de popularidad; pero la banda transitaba por circuitos más *under* con alcances impensados para nosotros, a nivel internacional más que al nacional. (Marcelo Sali, 2013: 3)

Cronología

En sus comienzos la creación de AMAdER (Ateneo de Músicos y Amigos de Rosario) en 1973 les brindó la posibilidad de debutar (en formato de trío) en las aulas del Colegio San

² Conversación telefónica con Marcelo Sali (30-07-2013). El detalle de las fuentes orales figura en V.

José el 18 de marzo de ese mismo año. Por este ateneo de amigos se vieron circular representantes de la futura trova rosarina: Jorge Fandermole, Adrián Abonizio y Lalo De los Santos, quien ingresó como bajista de Pablo el enterrador en 1974.

En marzo 1975 surgió un cambio de integrantes, hecho que va ser una constante en Pablo: se alejó de la banda Coqui, quien fue su motor creativo principal. De los Santos atestigua que fue allí cuando “se reveló un tándem creativo alucinante conformado por Jorge Antún y Carlos [Sabia]”. (Arboleya, 1998, p. 18).

Las influencias directas del rock progresivo sinfónico se hacen evidentes en la nueva sociedad Antún-Sabia: las bandas Pink Floyd, Jethro Tull, Génesis, Yes y la versión de “Cuadros de una exposición” de ELP se convirtieron en modelos a imitar. El aspecto tecnológico sonoro-instrumental fue además un factor a tener en cuenta a la hora de abordar el nuevo desafío compositivo de Pablo:

Hasta no tener una formación como la de Génesis con un órgano Hammond, el bajo Rickenbacker, la guitarra Gibson Les Paul, un equipo Acoustic o Marshall, y todos los sintetizadores, no se debía tocar (Lalo de los Santos en Arboleya, 1998:18)

En 1978 el ingreso de Jose Maria Blanc en las voces y Felipe Muraca en los teclados - quien poseía un Hammond - les dió la posibilidad de contactarse con Loid Vitale, productor de los Bárbaros, y viajar a EEUU para grabar su primer disco. Sin ponerse de acuerdo, Pablo el enterrador rechazó la oferta y la banda realizó su último recital - hasta el momento - en 1979 en el teatro Fundación Astengo junto a Fito Páez, y que convocó a 500 personas. La reunión volvió de la mano de su asistente de escenario, el tecladista Omar López en ese mismo año.

El debut y despedida de la TV de Pablo el enterrador - bajo el nombre de Atlántida, por pedido de Loid Vitale - ocurrió el 19 de octubre de 1980, tocando en el programa *Domingos para la juventud* los temas “Turn it On again” de Génesis y “Mundo de Hoy” de Super Max. Sus integrantes Goldín y De los Santos se fueron a probar suerte a Buenos Aires,

y comenzaron lo que mas adelante sería la llegada de la Trova Rosarina a la capital Porteña. (Arboleya, 1998: 20).

Los `70 se manifestaron como una época altamente productiva para los Pablo, una época de mítica y de taller musical, enmarcada en el género progresivo sinfónico como manifestaban en sus influencias e intenciones: sus temas tenían una duración aproximada de 25 minutos, de los cuáles los utilizaron como si fuese un almacén de música para la creación de sus discos. (Taffoni, 1998: 5). Debido a la prolífica producción de las bandas de rock progresivo es curioso destacar la escasa productividad discográfica realizada por los músicos.

El debilitamiento de la última dictadura militar argentina (24/03/1976 – 30/10/1983) fue una posibilidad para que Pablo el enterrador se nutriera de la música argentina que circulaba con fuerza por los ambientes de la clase media artística de Rosario:

Yo vi a Jethro Tull en vivo y me partió la cabeza. Pero a los veinte días ví a Mercedes Sosa en el estadio de Central y el grupo de la Negra sonaba igual que ellos. (Antún en Taffoni, 1998:5).

La influencia del folclore argentino será plasmada en su segundo disco *Sentido de Lucha*.

Pablo el enterrador (1983)

Para mayo del año 1983, el nuevo grupo se integró por Jose Maria Blanc, Omar Lopez, Jorge “turco” Antún, Marcelo Sali. La producción y grabación del vinilo *Pablo el enterrador*, realizada en Buenos Aires, estuvo a cargo de RCA (ahora BMG). La empresa no les brindó la suficiente promoción apostando por un dúo que, en términos comerciales, les redituó con creces: Los Pimpinela. Sin embargo, una difusión discográfica inusual -el “boca en boca”, típico recurso publicitario de las bandas *underground*- los llevó hasta la aparición en disquerías de México y Japón. El “Pájaro” Gómez -cantante de Vilma Palma e Vampiros- los escuchó en una Fm en Chile, Lito Vitale los vió en algún lugar de Europa y Lito Nebbia encontró uno por algún lugar de Sudamérica. (Bazán, 1994, p. 7).

Los discos se encontraron con uno de sus destinatarios en Japón: un productor discográfico brasilero y fanático de Crucis compró uno de los ejemplares con el nombre de Pablo el enterrador escrito en japonés (idioma que el productor no conocía). Sin embargo, volvió a San Pablo y se encontró con un amigo (argentino) fanático de la banda rosarina. Realizados los contactos pertinentes, la banda reeditó su disco y comenzó una serie de recitales en Brasil. Jorge Antún recuerda:

En Río de Janeiro nos encontramos con un público que cantaba nuestros temas en portugués. Eso fue un golpazo impresionante. (Antún en Bazán, 1994:7).

Fue también una época de recitales en Rosario hasta 1985, año en el que realizaron su -¿última?- presentación el Teatro Olimpo de Corrientes y Córdoba. A partir de allí, el afán de vigencia y el cambio hacia una mentalidad empresarial, los llevó a actualizar su música, con la intención de llegar a un público masivo. Es así como nació *Sentido de Lucha* en 1992, con claras influencias del *pop rock* de Génesis de los 80's.

Sentido de Lucha (1992)

De producción independiente, la grabación de *Sentido de Lucha* se inició en 1992 en el Camote Records, en la ciudad de Rosario. Fue presentado por primera vez el 21 de octubre de 1994 en la Sala Lavardén, junto a sus ex-integrantes Rubén Goldín y Lalo De los Santos como invitados. La primera edición del disco incluyó los temas “Nariguetas”, “La ciudad eterna”, “Emigrante”, “Sentido de lucha”, “San Vicente”, “Sólo Viento”, “Mitad por mitad”, “Accionista”, “Fotografía”. A excepción de “San Vicente” (Milton Nascimento) y “Sólo Viento” (Jorge Fandermole), todos los temas de Pablo el enterrador son de su autoría.

La creación de las letras de *Sentido de Lucha* fue directamente influenciada por la vida cotidiana de sus integrantes, esta vez sin matices políticos evidentes.

Realizaron asiduas presentaciones en la ciudad de Rosario promocionando el disco. Sin embargo, una mala noticia les opacaría la trayectoria: su tecladista, líder y único miembro

original de la banda, Jorge “turco” Antún, fallece el 02/11/2005 motivo por el cual la banda se separa y abandona su siguiente proyecto discográfico: *Trifónico*.

III. Analizando Sentido de lucha

En música popular el lugar del analista es el registro grabado. Las transcripciones realizadas son un soporte que sintetiza la música de Pablo el enterrador, pero no la reemplaza. Se considera de importancia la escucha del disco, a manera de comprobar lo aquí expuesto.

En *Sentido de lucha* la banda utiliza elementos que alteran la estructura típica del rock, los mismos se encuentran enmarcados en la música del rock progresivo. Formas expandidas, expansión armónica, complejidad rítmica y sonoridad instrumental evocativa son el resultado del análisis que a continuación se detallan. Además, se presentan evidencias sobre elementos de la música *pop rock* y el folclore argentino. El orden de los ítems presentados en I. Rock progresivo ha sido alterado, siguiendo la lógica de avanzar desde las características generales del disco hacia las más específicas.

Disco conceptual, piezas divididas en movimientos, letras, versiones

Sentido de lucha no es un disco conceptual. Es un disco de canciones o temas, denominadas así en este trabajo. Algunas de ellas semejantes al estilo *pop rock* de Génesis; Otras caracterizadas en su estructura musical, por elementos del progresivo y el folclore argentino.

Textura

El soporte de la música de Pablo el enterrador es armónico/textural. El baterista Marcelo Sali expresa la funcionalidad de los instrumentos.

Las influencias [...] mas fuertes son aquellas que te muestran la diversidad de imágenes que una melodía apoyada en acordes y arreglos te proporciona constantemente en cada título. (Marcelo Sali, 2013: 1)

Entonces, la textura de la banda rosarina está compuesta por “una melodía” (frecuencias agudas, predominio melódico de las voces y/o instrumentos melódicos); “apoyada en acordes” (frecuencias bajas, funcionalidad de base armónica + frecuencias medias, funcionalidad de relleno armónico, presencia del *riff*); “y arreglos” (frecuencias medias, melodías en un segundo plano sonoro). Siguiendo con esta idea, los planos resultantes que se generarán en *Sentido de Lucha* (melodía-acompañamiento-arreglos) estarán subordinados a una melodía principal en todo momento.

Sonoridad- instrumentación

La descripción realizada sobre los instrumentos utilizados y sus recursos tecnológicos se encuentra fuertemente influenciada por los análisis de Richard Middleton (2002), realizados sobre 4 bandas de la contracultura inglesa: Cream, Pink Floyd, The Beatles y Procol Harum. (pp.27-32). La intención de crear una sonoridad que evoque a las bandas del género se encuentra presente en todo *Sentido de Lucha*. Cuando Los Pablo se autodenominan como banda de rock sinfónico, lo realizan basándose principalmente en la construcción de sonoridades evocadas, a través de la adquisición de instrumentos específicos³. Los mismos les ofrecen posibilidades tímbricas para la composición, orquestación y arreglos, procedimientos realizados en conjunto⁴.

Teclados: La construcción de la sonoridad sinfónica está dada por los registros de los teclados y la combinación de los bancos de sonido. Cabe destacar el papel protagónico que el tecladista Jorge “turco” Antún tuvo en la creación sonora de la banda y en la grabación de *Sentido de Lucha*.

³ Ver *Supra*, II, Pablo el enterrador-Biografía, Cronología.

⁴ “Nadie estudio orquestación, nos inspiraban los sonidos, los registros de los teclados, las fusiones de los mismos...José aportaba lo suyo desde la guitarra y yo apoyaba rítmicamente.” (Marcelo Sali, 2013:1).

Los teclados poseen bancos de sonidos (*presets*) que pueden ser modificados, agregando, mezclando o quitando procesadores de efectos y efectos de modulación de sonido. A su vez, cada uno de estos parámetros sonoros puede ser modificado a través de ecualizaciones individuales (variaciones sobre las frecuencias graves, medias y agudas). La ecualización también se encuentra presente en la modificación general de cada preset. Sin embargo, en la grabación de *Sentido de Lucha* se utilizaron los bancos originales sin ningún tipo de modificación sobre los mismos, y los Pablo apelaron al ingenio y la creatividad de los tecladistas Antún y López en cuanto a la selección y combinación de los bancos de sonidos ya preseteados. Los teclados utilizados fueron: Piano Yamaha cp 70 Electric Grand Piano, teclados Oberheim, Kurzweil y ARP solista Monofónico.⁵ (Marcelo Sali, 2013a:1).

Voz: José María Blanc posee un registro vocal de tenor, una técnica vocal por momentos “abierta”, por momentos un poco lírica. Utiliza onomatopeyas en las secciones instrumentales muchas veces con falsetes de garganta y agrega recursos tecnológicos como *reverb*, *delay*⁶ a su voz.

Del primer acercamiento al disco, Pablo el enterrador sugiere que la sonoridad sinfónica a la cual refieren es el resultado de la instrumentación. La suma de instrumentos del rock (batería, guitarra eléctrica, bajo eléctrico) y la utilización de los diferentes *presets* de los teclados evocan la tímbrica pretendida. Vale aclarar que los bancos de sonido son nombrados en la manera más conveniente a la tímbrica que evocan, lo más efectivamente posible (ver Apéndice, Análisis de los temas).

Progresión desde lo/contraste acústico-eléctrico

Esta polaridad se hará presente en *Sentido de Lucha*, y afectará a lo formal, debido a la importancia que conservan las secciones instrumentales en el disco.

⁵ Segunda conversación telefónica con Marcelo Sali (15-09-2013).

⁶ Es el caso de la sección vocal Verso (03:16 – 04:00 min.) del tema “Emigrante”.

Presencia-ausencia de instrumentos

En ocasiones, la propulsión de sus temas no estará dada por la secuencia de acordes sino por la progresión acumulativa y/o retroacumulativa de los instrumentos. La presencia/ausencia de los instrumentos aparecerá, en ocasiones, junto con “ir levantando”.

Ir levantando

Procedimiento que afecta a la dinámica y las técnicas de ejecución. El mismo es presentado por la banda:

Para nosotros no está puesta la guinda si no aparece la parte sinfónica. [...] repetir o ir levantando una melodía hasta que provoque algo que no puede provocar el pop. (Jorge Antún en Taffoni, 1998: 5).

Entonces, “ir levantando” se relaciona directamente con la ejecución de los instrumentos, la intención de afectar la dinámica sonora (ascendente-descendente). Como resultado, el tema “se va levantando” en la medida que los instrumentos varían las técnicas de ejecución. Para agregar, el uso de los bancos de sonido ayuda a crear la sensación de afectar al rango dinámico. Por lo tanto, este procedimiento engloba la dinámica y la manipulación tímbrica (cambios de instrumentos, variaciones en la ejecución o uso de los bancos de sonidos).

La utilización de los procedimientos presencia-ausencia de instrumentos e “ir levantando” es una influencia del progresivo: “ir levantando” la melodía se incluye en la progresión desde lo “acústico” a lo “eléctrico”, sea por afectar a la dinámica como a la instrumentación. Los siguientes ejemplos lo confirman⁷:

Ir Levantando

⁷ Para detalles sobre el desarrollo de los parámetros de sonoridad-instrumentación y demás ver V. Apéndice, Análisis de los temas.

Si bien no es un parámetro que se encuentre exclusivamente, el ejemplo de la sección Coda-1(N)-(04:16-05:31 min.) de “Mitad por mitad” resulta práctico para apreciar al principal instrumento que ejecuta este cambio de dinámica: la batería.

A1	O – 1 (N) (24c)	04:16 – 05:37	I (6c)	04:16 – 04:36	Db	Mat. Armónico de Na. Elisión de la sección anterior. 7/4.
			Ia (8c)	04:36 - 05:02		Batería: “Ir levantando”
			Ib (10c)	05:03 – 05:37		Voz (onomatopeya) +Bajo+Sinte2 Batería golpe de redo “lleno”, +Sinte1 línea melódica (Hammond) Voz+Sinte1(trumpet). Melodía(onomatopeya a) (05:18)Cambio de ejecución en Bat. Bat. Alternancia e/redo y bombo en figuración de corcheas 05:31. Sinte1 (trumpet). 2c de Material melódico de I (00:42).

Los golpes de redoblante en el aro y “lleno”; la alternancia entre golpes de redoblante y bombo por pulso y luego en figuración de corcheas (05:18 min.) inciden en la escucha a considerarlos como cambios de ejecución (de técnica) que afectan directamente a la dinámica, y no sólo la gama de golpes fuertes o suaves que puede ejecutar de Marcelo Sali, lo cual nunca sucede en forma totalmente aislada en *Sentido de Lucha* sino que el “ir levantando” resulta de la combinación de cambios de técnica y uso de dinámica (golpes fuertes o suaves).

Presencia-ausencia

El Puente de “Nariguetas” se encuentra entre los más importantes para comprobar el procedimiento presencia-ausencia. Divide las secciones la presencia de los instrumentos:

A	P (28c)	01:41–02:59	I (4c)	01:41 – 01:52	“presencia-ausencia” Pno+GuitAc.+Bat. Bajo + Guit.El. + Sinte2 + base bat. + Voz + Guit.El.
			II (4c)	01:52 – 02:03	
			III (4c)	02:03 – 02:15	
			IV (4c)	02:15 – 02:26	
			V (4c)	02:26 – 02:37	
			VI (8c)	02:37 – 02:59	

En la macrosección B se repite el procedimiento, esta vez con el material motivico de

A-P-VI.

Presencia-ausencia + Ir Levantado, Ir levantando regresivo

En la Coda de “La Ciudad Eterna” A2 – O (03:25 – 05:33 min.) todas las divisiones formales son generadas por la instrumentación:

Coda	”ir levantando” la melodía.
I (16c)	(03:25) “ya nadie tenia pretextos...” + Piano (03:35) + Bat. “ir levantando” y acento en 2da corchea (03:44) Sinte1. Bat. Acento en 2da corchea
I1(16c)	(03:49) Bat. Lleva el pulso (03:54) + Guit. el. Línea melódica adicional (04:03) Guit. el. Distorsión
I2(16c)	(04:21) “ya nadie tenia pretextos...” (Guit. EL Distorsión)
I3(16c)	(04:40) voz + guit el. distorsión
I4(24c)	(04:49) voz + guit el. distorsión acomp solo batería (05:03) + Sinte1 y 2 (05:08) “ya nadie tenia pretextos...”
I5(17c)	(05:16) Guit el. +cierre.voz+guit.el.

El caso de “Emigrante” la combinación de presencia-ausencia + ir levantado será gradual, comenzará en la I agregando instrumentos, V (01:27 min.) al comienzo de “Dirás, dirás que no estás solo...” la batería cambia la ejecución pasando a tocar el redoblante con golpe “lleno”, dando la sensación de aumentar el grado dinámico y luego se genera ir levantando en las sección de 4 compases (de aquí en adelante: 4c) del Enlace: como resultado

el punto máximo de la dinámica de la macrosección A será la sección de Solo/ Verso (02:31 min.). Al finalizar, dicha sección presenta un movimiento de dinámica descendente: Ir Levantando regresivo (03:16 min.)

Formal – Formas expandidas

Característica destacada ya en I. Rock progresivo, los músicos progresivos utilizan las formas instrumentales con la finalidad de demostrar su virtuosismo. En *Sentido de Lucha* son importantes todas las secciones instrumentales de introducción, de finalización e intermedias; a tal punto, que presentan material armónico-melódico diferente en cada una de las secciones. Los materiales generan contraste, principalmente con las secciones vocales.

La duración de los temas del disco no es un dato menor: “Accionista” (03:43 min.) y “Fotografía” (05:02 min.) se encuentran enmarcados en el *pop rock* de Génesis, no sólo por su duración (03:30 a 05:00 min) sino por las características formales, armónicas y rítmicas que poseen.

En contraposición, “Nariguetas” (07:52 min.), “Emigrante” (08:27 min.) y “Mitad por mitad” (06:51 min.) se acercan más a la música que los Pablo profesan pertenecer; “Sentido de Lucha” (05:34 min.) y “La Ciudad Eterna” (05:33 min.) se encuentran a mitad de camino entre estos extremos.

Las características macroformales delatan que Pablo el enterrador agrega secciones instrumentales de larga duración a las estructuras características del rock. La forma estándar A – B es la más utilizada: “Nariguetas”, “Emigrante”, “Sentido de Lucha”, “Mitad por mitad” y “Fotografía”; donde B es siempre Instrumental, mientras que las secciones A son -en su totalidad o en su mayoría- vocales. Por lo tanto, el resultado de este contraste estará dado por la importancia que tienen las secciones instrumentales en el disco. A excepción de lo dicho, la división macroformal de “Nariguetas” estará dada por el Plan Armónico: en el caso de la

sección A las progresiones y secuencias modales son generadas en D mixolidio y G mayor, mientras que en la sección B el predominio de la tónica de G mayor es evidente.

En “La Ciudad Eterna” la forma A-A1-B-A2 - semejante a un AABA típico del rock de los años 50’s - es generada principalmente por el contraste tonalidad mayor (C mayor en A, A1, A2) y menor (B).

Por último, “Accionista” posee una forma A - A1 - A - A2 donde A1 y A2 son secciones instrumentales ejecutadas en otras tonalidades, cercanas al *riff* principal del tema; y, a su vez, sus secciones internas (Introducción [*riff*]-Verso-Coro [*riff*]) confirman la cercanía con el *pop rock* de los 80’s.

Introducciones

Todos los temas de *Sentido de lucha* poseen Introducciones. Ninguna de ellas tiene una duración máxima de 1 minuto. El resultado es la generación de secciones con poca cantidad de divisiones y materiales temáticos de relevancia, de los cuáles muchos son utilizados en el transcurso del tema. La importancia de las Introducciones (de aquí en adelante I) consiste en, por un lado, la recurrencia del mismo material temático en los Versos, Precoros y Coros (de aquí en adelante V, Pre, y C, respectivamente); frases binarias de 8 compases de duración (2 frases de 4 compases = 2x4) y, por el otro, la cantidad de compases inusuales no divisibles por 4 (secciones no proporcionales). Las primeras características se encuentran dentro del género *pop rock*; las segundas pertenecen al rock progresivo (Koss, 2011: 102).

“La Ciudad Eterna”, con una duración de 8 compases y 10 segundos, es el tema que más se acerca a las características de una introducción típica del *pop rock*. Además, posee una división binaria en las frases - también divisibles por 4 - y el material temático presentado en la I se repite en los V de la canción.

Por su parte, “Nariguetas” presenta características similares: con una duración 12 compases - divisibles por 4 - y 23 segundos; material temático omnipresente en la sección A, y con un “recordatorio” en B; y división binaria de frase. Este tema es el primero con una división en la sección de I: por un lado, el material propio de la I (8 compases, 2x4) y, por el otro, la introducción a los V precedentes (4 compases) donde el Piano anticipa la línea melódica de la voz.

E.F	Secciones	Tiempo Min:seg	Divisiones	Tiempo	Descripción
A	I (12c)	00:00–00:23	I (8c) I-verso (4c)	00:00 – 00:11 00:11 – 00:23	Piano(sintet) luego Piano + Guitarra Eléctrica Pno + Guit.El
	V (16c)	00:23–01:07	-	-	“Todo existe en esa calle en que naciste...” Por cada verso: <i>presencia</i> – <i>ausencia</i>

El tema que da nombre al disco - “Sentido de lucha” - posee un número de compases inusuales (14 compases y 20 segundos) no divisibles por 4. En este sentido, la división de la frase – ejecutada por el Piano – es de 1x6 (4c + 2c) más 2x4. El resultado es una Introducción no proporcional a 4. Sin embargo, anticipa la línea melódica que será cantada en los Versos precedentes. La característica sobresaliente en la I es la presentación de progresiones tonales y enlaces modales provenientes del folclore argentino.

Las introducciones en “Fotografía”, “Mitad por mitad” y “Accionista” se encuentran condicionados por la presencia del *riff* (material temático) y, en el caso de “Fotografías” y “Accionista”, dicho material temático se ejecuta sobre un compás de 4/4 y la base de batería típica del rock:



El *riff* característico en cada uno de estos temas se incluye en los V (“Fotografías”, “Mitad por mitad”) y el C (“Accionista”).

No obstante, el detalle progresivo que presentan Los Pablo es la duración inusual de los compases y en sus divisiones. La I de “Fotografías” dura 14 compases y 42 segundos, “Accionista” 15 compases y 28 segundos, ambas sin divisiones internas. “Mitad por mitad” con 25 compases y 48 segundos tiene dos divisiones internas (V 22c + C 3c).

Por último, la I de “Emigrante” contiene la mayor cantidad de compases divisibles por cuatro: 24c. Además, las tres divisiones (I1-I2-I3) hacen de esta sección la más cercana al progresivo.

Codas

Como es característico en el *pop rock* las secciones finales repiten el Coro, finalizan en un *fade out* no mayor a 1 minuto y cadencian en la tónica principal del tema. (Koss, 2011: 108).

En el progresivo sus secciones suelen presentar material temático nuevo (pueden ser también secciones improvisatorias) o con características seccionales (con 2 o mas divisiones). Como resultado de estos procedimientos, las secciones expanden su duración lo necesario para desarrollar lo que los músicos progresivos crean conveniente.

Todas las secciones de finalización del disco poseen la característica común de ser instrumentales. Todas las Codas (de aquí en adelante O) superan el minuto, salvo “Accionista” con 02:59 – 03:43 minutos.

El tema que abre el disco -“Nariguetas” - posee una O con características cercanas al *pop rock*, esto es, repetición del material temático del C, en el mismo compás irregular de 7/8 y cadencia modal en G mayor:



G: I – II^m – IV – VII/VI – VI - V – IV – II^m – [I]

Cadencia auténtica modal

Sin embargo, la duración de sus 22c, que superan el minuto, acercan a las características de “Nariguetas” hacia los elementos progresivos.

“Fotografía” tiene una O de 35c, no divisible por 4, la cual supera por muy poco el minuto: 03:46 – 05:02 min. Además, no hay divisiones pero si 2 materiales armónicos-melódicos nuevos que son exclusivos de la sección. La métrica y la armonía dividen estos materiales: Bbm dórico en un compás de 4/4 – Db en un compás de 7/4. El *riff* característico de Bbm dórico se presenta con superposición de métricas implícitas. El *riff* propiamente dicho es ejecutado por Sinte1, Sinte2, Guit. El., Bajo en 3/4 mientras que acompañamiento típico de base de rock de batería es realizado en 4/4, visto ya en el gráfico de Introducciones.

Por su parte, el material de la tonalidad de Db es melódico y armónico, y es la primera vez que aparece en todo el tema la nota C, indicando con certeza – ya que el tema por la presencia constante de una armónica cuartal hace difícil aseverar una tonalidad – la progresión tonal:

Db – Ab/C – Eb/Bb – Db/Ab – Ab

Sin embargo, la tonalidad de Db no es la principal de “Fotografías” y es el único tema de *Sentido de Lucha* que finaliza en un *fade out* (desde 04:49 hasta 05:02 min.).

El caso de “Accionista” es singular ya que es el que mas se asemeja al estilo de Génesis - Era Phil Collins - en *Sentido de Lucha*. No obstante, su O sorprende al poseer características progresivas dentro de una duración menor a 1 minuto de la sección (02:59 – 03:43 min). 18 compases no divisibles por 4; utilización de la tonalidad seccional abordada

por una modulación por acorde alterado (B/E) hacia la Dominante (E mayor) del tema (A mayor):

Además, no comparte material armónico-melódico con el resto de las secciones; posee dos divisiones generadas por 1 compás irregular de 6/4 e intercambio modal (Am/C) en la 2º división y el final concluye en una cadencia tonal completa perfecta sobre E mayor (A – B7 - E)

En “La Ciudad Eterna” la O utiliza material temático del C (“Ya nadie tenía pretextos...”) con la característica de una duración extensa de 105c y varias divisiones internas, generadas por el contraste vocal/instrumental e “ir levantando” - ambos característicos del progresivo - y un final en la tónica principal del tema (C mayor).

A2 – O (03:25 – 05:33). Todas las divisiones formales son generadas por la instrumentación. La O de “Mitad por mitad” posee una duración de 48c y en sus tres divisiones (1-2-3) utiliza variaciones melódicas sobre material armónico-melódico ya presentando. Cada una de estas divisiones es segmentada, a su vez, por varias secciones. En el caso de la división 1:

A1 - O1 (N) 04:16 – 05:31 “Ir levantando”

I (6c)	04:16 – 04:36	Elisión de la sección anterior. 7/4. Batería: “Ir levantando”. Voz (onomatopeya)
Ia (8c)	04:36 - 05:02	Batería golpe de redo “lleno”, Sintel línea melódica (Hammond) Voz+ Sintel (trumpet). Melodía (onomatopeya)
Ib(8c)	05:03 – 05:31	Cambio de ejecución en Bat. Golpe de redo por pulso. 05:18. Bat. Alternancia e/redo y bombo x pulso

Al no poseer C, el material armónico-melódico de esta división es original de la sección de Interverso-a (de aquí en adelante Na):

7/4 Db: Db/Ab - Db/Bb – Db/F - Db/Gb.

La división 2 también utiliza material ya presentado, el *riff* (Sinte + Guit El.) pertenece a la sección de I del minuto 02:42. El acompañamiento armónico (Ebm7sus4 – Bbm7) es patrimonio de la primer I (00:00 minutos). La división 3 es, a su vez, un compendio de las divisiones anteriores. Cumple la función de O con éxito: variaciones del *riff* (O2) con igual banco de sonido (*trumpet*) + armonía de sección Na (Interverso a), o de O1 (Coda 1).

La cadencia final, rasgo importante en todas las O, finaliza en un acorde ambiguo:

Acorde final: Db + Gb = **¿Dbadd6-4-9?**

Se evidencian cada vez más los rasgos progresivos del disco. La O de “Emigrante” posee una duración de 28c divisibles por 4. Sin embargo utiliza material del Puente (instrumental) con sus 2 divisiones respectivas y finaliza en una cadencia con modulación hacia una tonalidad lejana (C# o Db) de las que se presentan en el plan armónico general del tema (Dm – Gm – C – B mixolidio).

Se observa que al igual que las I, las características de O de Pablo el enterrador transitan entre el *pop rock* de Génesis y el rock progresivo-sinfónico. La composición “Sentido de Lucha” -dentro del género de la vidala argentina- afecta a varios parámetros musicales del tema. En este sentido, la O será considerada como “resumen” del mismo tema.

Secciones intermedias

Las secciones intermedias de *Sentido de Lucha* poseen características similares a las I y O: todos los Puentes (de aquí en adelante P), Interludios (de aquí en adelante INT), secciones de Solos (S/x), Transición (T), Enlace (E) son instrumentales, con materiales armónicos- melódicos tomados de otras secciones o exclusivos, divisiones internas y cambios

de métrica. Los Interversos (de aquí en adelante N) son las únicas secciones vocales que se encuentran cumpliendo una función semejante, la diferencia radica en la presencia de las letras. Las secciones intermedias poseen además secciones moduladoras, que se generan a través de diferentes procedimientos. Como veremos, *Sentido de Lucha* contiene una riqueza de secciones intermedias inusual para un disco de *pop rock*.

Puentes

En el disco, son las secciones de mayor expansión y con mayores divisiones internas. Tres de sus temas poseen un Puente. La diferencia con las demás secciones se da en que el P contiene material armónico-melódico relevante para el tema, o para la sección misma.

El P de “Accionista” de 20c de duración (divisible por 4), posee 3 divisiones generadas por la tímbrica, el cambio de instrumento (que ejecuta el *riff2*, exclusivo de la sección) y la aparición de un cambio acentuación (A1-P-Ia: acentuación ternaria del *riff2* en compás de 4/4) y de métrica (de 4/4 a 6/4). Además, posee un enlace modal que se repite (F#m - C#m) en el modo de F#m dórico. ¿Por qué no es un INT? Por las características *pop rock* del tema: tanto el P como la O se diferencian generando un cambio en el centro armónico de A (F#m dórico en P; E en O) y de materiales armónicos-melódicos que, si bien son semejantes en la rítmica, difieren en intervalos y secuencias armónicas.

En “La Ciudad Eterna” el P es la única sección donde se utiliza una mayor variedad tímbrica (utilización de los bancos de sonidos) por parte de los Sinte1 y Sinte2. Además la alternancia de compases regulares (4/8, 6/8) e irregulares (5/8) y los procedimientos de “presencia/ausencia” e “ir levantando” diferencian el P de las secciones cantadas:

B	P (22c)	01:35 – 02:18	I (6c) I 1(16c) (01:50)	Am	“presencia-ausencia” en la melodía guit. el.(sin distorsión) + sinte1 (01:40) + sinte2 (01:45) 5/8 + 4/8 (x2) (02:00) 5/8+5/8+6/8+6/8 (x2) “ir levantando” +Sinte2 +Batería golpe de aro “lleno”.
---	------------	---------------	-----------------------------------	----	--

Como vemos, la duración de los compases del P es de 22 y no divisibles por 4, salvo la 2ª división (I1), con 16 compases. Ambas divisiones se encuentran en Am (relativa menor de la tonalidad principal: C mayor)

En “Emigrante” la sección instrumental de B, II, comienza con una modulación que se desarrollará a lo largo de 4 secciones: P, T, E, O (P). El P, de 31c de duración y dos divisiones, es parte de un proceso de desarrollo motivico mas grande que finaliza en la O, con material tomado del P mismo. Entonces, no dejar de ser una sección importante inserta en otra de mayor importancia

La armonía, dirige este proceso moduladorio: en el P la divisiones serán generadas por los centros armónicos (C en div. I; B mixolidio en div. II +O) y métricos (div. I: 4/4; div. II: 4/4+5/4).

Por último, en “Nariguetas” (28c, divisible por 4), la característica principal del P es la presencia de la Guitarra Acústica y el procedimiento de “presencia-ausencia” de instrumentos. Dicho procedimiento divide la sección en 6 partes, la cual la última de ellas cobra importancia al reutilizarse el material armónico-melódico en el C de la sección B.

Procedimiento curioso ya que se invierte la importancia de las secciones (vocal sobre lo instrumental).

Interludios

Los INT de “Fotografía” (16c) y “Sentido de Lucha” (12c y 16c) comparten la única característica de ser secciones instrumentales divisibles por 4. La versatilidad de esta sección, en los temas de Pablo el Enterrador, se debe a que no poseen material armónico- melódico de importancia para el tema.

Si bien contiene material melódico exclusivo de la sección y es realizado sobre el material armónico de la I, el INT de “Fotografía” no se puede considerar Solo debido a que todas las secciones de Solos son realizadas por la guitarra eléctrica.

En el caso de “Sentido de Lucha” el INT contiene una progresión tonal y se manifiesta la rítmica de interna de la vidala, ejecutada por el piano. La escritura de la melodía, siempre en compás ternario contrasta en la mano izquierda del piano en dichos compases (yuxtaposición rítmica), a diferencia de los c. 1 y 2, ejecutado todo en 6/8.

Progresión tonal

Ebm: IVm – V7 – IIm7 (b5)/V – VII°/V – V7 - Im

Rítmica implícita de vidala (Martínez y Mardones; 2011: 27)



La voz en esta sección tiene el clímax melódico de la sección vocal A:

Solos

Curiosamente, el disco posee únicamente 2 secciones de Solo. Ambas ejecutadas por la guitarra eléctrica, instrumento típico para esta sección en el ámbito del rock; no así en el progresivo donde los líderes de estas secciones suelen compartir podio con los demás instrumentos (ver Capítulo 1 – Rock progresivo, Composición/Interpretación y Aspecto de sonoridad-instrumentos). En el progresivo, no sólo el guitarrista debe ser un hábil ejecutante. Otra característica en los solos de Pablo el enterrador es que no contienen material armónico, rítmico y métrico nuevo, acercándose a los Solos de guitarra del *pop rock*.

Anticipada ya la existencia de una sección de Solo de guitarra en “Fotografía”, la misma es de 8c de duración, y alterna escala dórica y escala pentatónica menor. La armonía ya fue presentada en el Coro del tema.

En “Emigrante” el Solo de 24c es ejecutado sobre la armonía de los V y una métrica con amalgama de compases regulares e irregulares:

4/4 4/4 4/4 3/4

4/4 4/4 4/4 4/4

4/4 4/4 4/4 3/4

4/4 4/4 4/4 4/4

Además, la presencia del procedimiento “ir levantando” regresivo, genera un movimiento en la dinámica textural (descendente) al final de la sección de Solo.

Transiciones

Las transiciones se caracterizan por ser secciones de modulación y de conexión entre dos secciones diferentes. Pueden formar parte de un proceso moduladorio mas grande, como es el caso de “Emigrante” T (II).

“Emigrante” contiene dos transiciones (T) de las cuáles la primera (B – I (vocal) – T) está a cargo del Piano (Sinte1), instrumento que ejecuta el Material de enlace (04:13 min.) y será la unión de la estructura general A-B. Posee una duración de 20c, divisible por 4; 2 divisiones, ambas en un compás de 4/4; y una modulación desde Gm hacia C, a través de un a progresión tonal, ciclo armónico de 5tas ascendentes que conducen el Material de enlace entre las secciones. Sin embargo, contiene un acorde alterado (A) que conecta las divisiones internas (I y II) y genera una cadencia totalmente inusual en relación a la progresión tonal precedente de A – Cm.

La importancia de esta sección es tal que sin la existencia de la misma las secciones A y B podrían considerarse dos temas diferentes.

Dentro del mismo tema, la sección B – II repite (en otro centro armónico) el proceso moduladorio y el motivo de la división II. La transición T (II) modula desde Cm hacia G. Al igual que el P presentado anteriormente, es parte de un proceso de desarrollo motivico mas grande que finaliza en la O.

La T (03:40 – 03:46 min.) de “Fotografía”, con sólo 3c ejecutada en 4/4, es una sección moduladoria de modo a modo. Ebm dórico a Bbm dórico, a través de una modulación por acorde alterado:

Bbm7 – Eb7(9)/Bb – C/G – Bbm7add4

¿Abmaj7 aum sin tónica? - Bbm

Dentro de la secuencia armónica del tema y el centro armónico donde se desarrolla (Ebm dórico) la T contiene mucha información armónica, a pesar de sus corta duración de 3c y 6 segundos: la inusual cadencia IVm- II – Im más los acentos que ejecutan la guitarra eléctrica, los sintetizadores (Sinte1 y Sinte2) y el bajo en el 4 tiempo del 1er compás y 2da

corchea del 3 tiempo del 2do compás (en contraste con la batería ejecutando una base de rock sobre 4/4) resaltan sus características de sección inestable.

Enlaces

Los temas de mayor duración en el disco poseen enlaces. Todos poseen una duración de 4c y frases binarias. Las funciones que ocupan son tanto seccionales como modulatorias. Los Enlaces (E) en “Nariguetas” contienen ambas características: 1ro y 3ro de ellos contienen una cadencia con modulación, apelando a procedimientos de ambigüedad e intercambio modal:

Secuencia de acordes Dmaj7-Bb6(maj7)-A-Gmaj7 como

D: I - bVI6(maj7) - V - IVmaj7

G:V - bIII6(maj7) - II - Imaj7

2do E, en cambio, mantiene el centro armónico abordado con anterioridad, siguiendo una progresión semejante a la anterior pero finalizando en tónica de G:

(Trasposición 4ta asc. de secuencia de acordes del 1er E)

Gmaj7/D - Eb6(maj7) - D - C6

G: I - bVI6(maj7) - V - IV6

El 4to E es característico por poseer 2 divisiones, ambas de 2c cada una y frases binarias. Característicos también son sus movimientos que resumen el vaivén modal-tonal utilizado en todo el tema: Secuencia modal de G - C9 - G en la div. 1 (E2) y el “recordatorio”

del material motivico de la I (en D mayor), finalizando en la sección siguiente (B - O) con una cadencia tonal de V- I (D - G).

En “Emigrante” la sección de E une las secciones de T y O. El material melódico y el procedimiento armónico del Pedal sobre la nota C no volverán a repetirse en todo el tema. Al igual que las secciones nombradas, es parte de un desarrollo modulador más grande (B - II) que finaliza en la O del tema.

Intervsos

En *Sentido de Lucha* las secciones de intervsos (N) poseen un carácter transitivo pero no sólo se encuentran en la mitad del tema. Además, cumplen la función de ser un pasaje entre una sección vocal y otra instrumental. Los 2c del primer y segundo N de “Mitad por mitad” contienen estas características, a la vez que reemplazan al C en la lírica (“pálidas notas, existencia, depresión...”), sin llegar a ser tan importante como el último. En cambio, el último N (Na) del tema contiene la armonía que será utilizada en las O 1 y 3 y presenta la tonalidad en la cual concluirá “Mitad por mitad”. Hemos etiquetado a la sección como Na, debido a las características similares con los N anteriores (métrica en 7/4, armonía sobre Db) pero con la diferencia del doble de duración (4c) y la presentación de la progresión Db/Ab - Db/Bb – Db/F - Db/Gb, que será reutilizada al final.

Las 2 primeras secciones de N de “Emigrante” poseen la característica en común de no ser divisibles por 4. El primer N (7c) está junto a un E (4c), sobre una progresión en la subdominante menor del tema (Gm). La sección N+E logra una alternancia vocal (N: “Rompiendo al piel...”) e instrumental (E). El segundo N (7c) tiene las mismas características, esta vez sin la sección de E.

Al igual que la sección B de la Estructura General, el último N (8c) es completamente diferente a los anteriores, salvo la métrica (en 4/4). La lírica “Te enseñaron a limpiar su

vidriera...” conduce la progresión F - G - F - G que cadencia en el acorde de C en el Verso siguiente.

Versos

El V (02:03 min.) de “Mitad por mitad” contiene el único procedimiento de adición de compás, min. 02:30. El total de compases de este V es de 15c. mientras que el anterior (00:49) es de 14c. La compensación aparece luego en la sección A1 – I, donde se realiza el procedimiento de elisión de compás (04:16 min.).

Conclusión

Hemos visto la expansión de las secciones de I, O, P, T, INT y la importante funcionalidad de las demás (E, N) en los temas. Además, las secciones vocales también se ven afectadas por “lo progresivo”. Las divisiones internas, generadas por procedimientos armónicos, melódicos y métricos, comprueban de qué manera los elementos progresivos expanden o alteran las estructuras típicas del rock.

Expansión Armónica

En términos generales, los procedimientos aplicados a *Sentido de Lucha* se realizan sobre un contexto armónico modal-tonal. Los Pablo consideran que el soporte de su música es armónico y que, a partir de allí, se generan las melodías y los arreglos.

Los procedimientos citados a continuación confirmarán la riqueza y complejidad armónica que posee *Sentido de Lucha*, en contradicción con el afán de vigencia y la intención de llegar a un público masivo. Si bien se ha comprobado las influencias del *pop rock* en algunos de sus temas, en ocasiones la armonía se conducirá por un carril ajeno.

Tipos de cadencias: Cadencia auténtica V-I, bVII-I

Cadencia auténtica modal bVII-IVm(IIIm,IIImb5)-I

Intercambio modal

En el rock progresivo, es frecuente encontrar utilización de acordes prestados del modo paralelo. El disco contiene una profusión de dichos acordes puestos en enlaces modales y tonales. “Emigrante” es el tema por excelencia que más se acerca a las características progresivas de la música de Pablo el enterrador.

El uso de dichos acordes no es la excepción: Las divisiones I y II pertenecientes a la T en la macrosección B, utilizan una progresión tonal, ciclo armónico de 5tas ascendentes que conducen en motivo melódico principal de B - II:

The image shows a piano score for the piece "Emigrante". It consists of two systems of music. The first system, labeled "Piano", has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The notes in the treble clef are G4, A4, Bb4, C5, D5, Eb5, F5, G5. Above the notes are the chords: Gm, Cm/Eb, C/E, F, and D/F#. The second system, labeled "Pno.", has a treble clef and a key signature of one flat. The notes in the treble clef are G4, A4, Bb4, C5, D5, Eb5, F5, G5. Above the notes are the chords: D/F#, G, E/G#, and A. A blue bracket labeled "I" spans the last two measures of the second system, with the time signature "4:13 - 4:33" written below it.

Gm – Cm/Eb - C/E – F – D/F# - G – E/G# - A – [Cm]

Gm a Cm: [IV] – Im – IVm – V/bVII – bVII – V – I – V/II – VI/IV – [IVm]

La cadencia armónica A – Cm (Cm: VI – Im), utiliza una modulación por acorde alterado y se genera por la lógica motívica – armónica predominante.

The image shows a piano score for the piece "Accionista". It consists of two systems of music. The first system, labeled "Pno.", has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The notes in the treble clef are C4, D4, Eb4, F4, G4, Ab4, Bb4, C5. Above the notes are the chords: Cm, Fm/Ab, F/A, Gm/Bb, and G/B. The second system, labeled "Pno.", has a treble clef and a key signature of one flat. The notes in the treble clef are C4, D4, Eb4, F4, G4, Ab4, Bb4, C5. Above the notes are the chords: C, C#/A, and G. A blue bracket labeled "II" spans the last two measures of the second system, with the time signature "4:33 - 4:52" written below it.

Cm - Fm/Ab – F/A - Gm/Bb – G/B – C – A/C# - G – [C]

Cm a C: Im - IVm - IV - Vm - V - I - VI - V - I

En “Accionista” la O nos revela que, abordada la nueva tonalidad de E mayor existen acordes del modo de menor de E:

A	O	II	03:18 – 03:43	E	E – F#m7 add6 – E/G# – Am (<i>intercambio modal</i>) – B7add6 – Am/C (<i>intercambio modal</i>) – A – B7 – E (Cadencia Tonal completa perfecta)
2	(18c)	(8c)			

El E de “Nariguetas” (01:07) revela el acorde de Bb6(maj7) funcionando como bVI de D.

En tercer lugar, “La Ciudad Eterna” al final de las secciones de Versos (en C mayor) se agrega la progresión en 4 compases de:

Ab (1c) – Fm (1c) – G (2c)

Por último, “Sentido de Lucha” utiliza - sobre la macrosección de A - al acorde de Bb como parte de la progresión tonal y como Dominante de Ebm; y Bbm como parte de la cadencia Vm- Im presente también en el folclore del noroeste argentino. Ambos acordes (Bb - Bbm) pertenecen al mismo modo pero diferentes escalas: menor antigua y menor melódica.

The image shows a musical score for Piano and Pno. The Piano part is in 3/4 time and features a melodic line with chords: E^bm, D^b, A^b/C, C^b, E^bm/B, and B^b7. The Pno. part is in 3/4 time and features a melodic line with chords: E^bm7, E^bm, E^bm7, and B^bm.

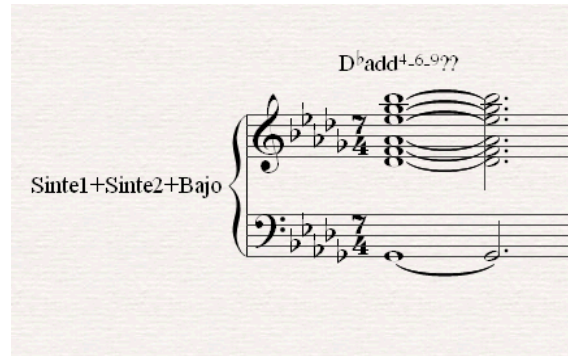
Ebm -Db -Ab/C - Cb – **Bb - Bb7/D** – Ebm - **Bbm7**

Ebm -Db - Ab/C - Cb - **Bb - Bb7/D** - Ebm7sus4

Al igual que la introducción, existe una línea melódica importante en el bajo del piano (Eb – Db – C – Cb – Bb – D – Eb escala melódica).

Ambigüedad

Este procedimiento es realizado de dos maneras, primero como acorde final ambiguo de una cadencia (“Mitad por mitad”- O3 N+I):



Acorde final: Db + Gb = ¿Dbadd6-4-9?

Sinte 1: Gb6

Sinte2: Db

Bajo: nota Gb

Aplicado sobre una progresión de acordes que compartan tonalidades cercanas, como es el caso de “Nariguetas” E (01:07 min.), da la sensación de ser ambigua:

Dmaj7-Bb6(maj7)-A-Gmaj7 -[A]

D: I - bVI6(maj7) - V - IVmaj7 - [V]

G:V - bIII6(maj7) - II - Imaj7 - [II]

Los Versos siguientes comienzan en A – Gmaj7 – Bm7 y se realiza una cadencia en la esfera de D pero luego aparece una modulación dentro de la misma sección que terminará en el G de la sección siguiente.

Modulación

El disco *Sentido de Lucha* posee una gama variable de procedimientos de modulación perteneciente al rock progresivo. Las secciones intermedias y de finalización contienen dichos procedimientos y no se circunscribe sólo a la esfera de los temas de mayor duración: “Fotografía” y “Accionista” poseen modulaciones con acordes alterados. “Emigrante” - el tema con mayor desarrollo armónico - demuestra con sus 4 secciones finales que el proceso de modulación dura todo lo necesario para que los músicos expongan el virtuosismo en la composición e interpretación (ver I. Rock progresivo, Composición/Interpretación y Aspecto

Formal-Temporal, Duración de los temas). El caso de “Nariguetas” es el único que contiene una modulación por 5tas descendentes. Comparten varios acordes en común D y G pero la funcionalidad que se le da, principalmente al acorde de A, cambia. En la sección de Versos (01:19) continúa la progresión comenzada en el E anterior hasta caer en Bm7. Lo que hace que el enlace de acordes de E y V sea efectivo en D sea el acorde de A, que luego cambia de funcionalidad al agregarse el VIIIdism (G#m7b5) dentro de una progresión de 5tas descendentes hasta confirmar la modulación hacia G:

A – Gmaj7 - Bm7 – Gmaj9/B - Gmaj7 – G#m7b5 – A - D/F# - Gmaj7 – D

D: V – IV - VIIm – IV – IV – VII/V – V – V/IV - IV - V -
[IV]

G: IIIIm7 - I – I – VII/II – V/V - V - I - V - [I]

Modulación por acorde común

La división E, perteneciente a la sección N+E (02:11 min.) de “Emigrante”, contiene el acorde de Bb con la siguiente funcionalidad:

Enlace
II Gm Gm/A B^b C

Desde E hacia el S/V: Bb-C-[Dm]

Gm: bIII – VII/Vm – [Vm]

Dm: bVI – bVII – [Im]

En “Nariguetas” podríamos considerar que, al encontrarse en tonalidades cercanas la progresión armónica, los acordes pertenecientes a E (01:17) y Versos (01:19) se encuentran dentro de la modulación por acorde común:

Enlace (01:17 min.)

Dmaj7-Bb6(maj7)-A-Gmaj7 como:

D: I - bVI6(maj7) - V - IVmaj7

G:V - bIII6(maj7) - II - Imaj7

Versos (01:19 min.)

A - Gmaj7 - Bm7 - Gmaj9/B - Gmaj7 - G#m7b5 - A - D/F# - Gmaj7 - D

Modulación por acorde alterado

Los acordes alterados de *Sentido de Lucha* se encuentran, por lo general, dentro de un enlace armónico poco usual, entre el sistema tonal y el uso de los modos. Por lo tanto, la modulación a través de este procedimiento se da dentro de un contexto igualmente inusual. El acorde de la sección de T (03:40 – 03:46) en “Fotografía” podemos interpretarlo, visto desde la progresión tonal, como un VII sin tónica. Lo llamativo es que es una modulación de modo (Ebm dórico) a modo (Bbm dórico).

T (03:40 – 03:46 min.)

Bbm7 – Eb7(9)/Bb – C/G – Bbm7add4

Ebm dor: Vm - V/IV - II/V - Vm

Bbm dor: Im - IV - II - Im

C

A^bmaj⁷ aum-sin-tonica??

Arm

En “Accionista” la funcionalidad del acorde B/E es doble: primero como IV – I (B - F#), y segundo como V – [I] (B/E - E):

A – Coro (I)

B/E – [F#m cuando va a un Verso]

Cuando va hacia A2 – Coda

B/E – E

B/E contiene las siguientes notas alteradas, no pertenecientes a A mayor: **d#**

“Emigrante” posee aquí también secciones con características armónicas inusuales: la cadencia armónica A – Cm (Cm: VI – Im) en B- T (04:13), utilizando una modulación por acorde alterado - es más que singular - y que se genera por la lógica motivica–armónica predominante. Además, la sección instrumental de B-II comienza con una modulación que se desarrollará a lo largo de 4 secciones: P (C- B mixolidio), T(Cm - G), E (C), O (I – C, II – B mix, Cadencia – C# o Db). La armonía dirige este proceso moduladorio y es el más importante del disco:

B – II (instrumental) - P – (05:49 - 06:47) - 1 – (05:49 - 06:16)



C: IV – bVII – VII° - I. Cadencia tonal

2 + Coda (06:16 – 06:47)

La característica principal de esta división es la importancia del fraseo melódico (ejecutado por la guit. el., sint1 y 2) que altera el 4/4 convencional

Esta división II tiene como característica principal el fraseo melódico de los compases irregulares. Por cuestiones de legibilidad en la lectura utilizamos 5/4 + 4/4, la suma de compases (regulares e irregulares):

The image shows a musical score for guitar and arm, consisting of four systems. The first system is in G minor (Gm) and features chords Gm, F/A, G/B, and Em. The second system starts at measure 5 with D#dim and Ddim, followed by a modulation to B Mixolydian with chords B, E, A, B, B, E, A, B. The third system starts at measure 11 with Edim and Em, and ends with Edim. The fourth system starts at measure 14 with Em and ends with a 'Transición' (Transition) section.

Modulación

Gm hacia B Mixolidio. B Mixo hacia Cm.

Gm – F/A – G/B – Em – D#dism – B

G: Im - bVII – I - VIIm – Valt - III

Bmixo: IVm – VII/VI- I

Compás.11: Bm – Edis - Bm – Edis - [Cm]

Cm: VIIIm – IIIIdis – VIIIm – IIIIdis – [Im]

Modo seccional

B Mixolidio: (I-IV-bVII)

Cadencia modal

VIIIm – [Im]

Bm – [Cm]

T [II] (06:47 – 07:04)



Se repite la secuencia de acordes de T I (II fraseo).

E (07:05 – 07:12)



Secuencia de acordes, ritmo armónico de blancas:

C - G/C - F/C - G/C

C - G/C - F/C - G/C

O (P) (07:12 – 08:01) Se repiten los procedimientos señalados en Puente. Div. I y II

Entonces la modulación se realiza desde Cm a G y con cadencia final en la sección de Enlace en C mayor. El establecimiento de la nueva tónica – sección donde se utiliza el pedal armónico de C y tríadas desplegadas - tiene poca duración. En la O se repetirán los procedimientos modulatorios.

Modulación por acorde prestado del modo paralelo

Una vez más, las secciones instrumentales de “Emigrante” se destacan por su riqueza armónica. Volvemos citar la macrosección B – II, esta vez la cadencia Final:

08:01 -08:27 min. (Cadencia)

Modulación por acorde prestado del modo paralelo (bVII- Vm con función de Subdominante en C#m)

B7 – G#m – Am(b5) -C#

B Mixo: I -bVIIm – V/II - II

C#: bVII - Vm – V/A (b9)- I

G#/b9

Db: bVII - Vm – V/Bbb(b9)- I

Cb - Abm - Ab/b9

Tonalidad Seccional

Siguiendo con el tema que contiene mas elementos progresivos, las macrosecciones A y B de “Emigrante” se dividen en A – tonalidad menor y B – tonalidad mayor. En A la tonalidad de Dm abarca las secciones de I – V –Solo.

En la macrosección B se encuentran sobre la tonalidad principal de C mayor las secciones I - V- N – E.

Las secciones de N -dentro de la macrosección A- contienen las progresiones bVI – bVII – Im (Gm), logrando una regionalización seccional sobre la subdominante menor de Dm (Gm).

En “Sentido de Lucha” la presentación de nuevos materiales armónicos melódicos sobre Gb en B – O – I (03:26 – 03:53 min.) ejercen contraste con las demás secciones que se encuentran en modo menor (Ebm - Abm).

The image shows a musical score for Piano, consisting of three systems of music. Each system has a treble and bass clef staff. The key signature is three flats (B-flat major/C minor). The time signature is 6/8. The first system starts with a G^b chord and includes notes G^b, B^b, and D^b. The second system starts with a G^b/B^b chord and includes notes G^b, B^b, and D^b. The third system starts with a G^b chord and includes notes G^b, B^b, and D^b. The score is written in a style typical of a piano accompaniment for a song.

Se aborda hacia el relativo mayor sin modulación previa (A: E \flat m - B: G \flat). Tanto en el aspecto melódico (notas diatónicas) como armónico (progresión tonal) se encuentran ambos en la tonalidad mayor de G \flat

En el caso de “Accionista”, la O posee la tonalidad seccional más importante del tema (E mayor). Dentro de la misma progresión encontramos acordes de intercambio modal (Am/C) ya nombrados y compases inusuales en la división I (03:06 min.) compás 6/4 x2. A diferencia de las secciones anteriores la progresión sobre E mayor es tonal y mayormente por grados diatónicos, con excepción del acorde del Am/C:

E – F \sharp m7 add6 – E/G \sharp – Am (intercambio modal) – B7add6 – Am/C (intercambio modal) – A – B7 – E.

En “Nariguetas”, las secciones de E (01:30 min.), INT (01:41 min.) y E (04:34min.) anticipan la tonalidad de G dentro del predominio de D mayor mixolidio (macrosección A).

Además, en la división VI (02:37 min.) de INT se encuentra el germen motivico con el que se construirán las secciones de C -y sus divisiones- y O (macrosección B):

(02:37 - 02:59 min.)

The image shows a musical score for a vocal and electric guitar part. The top staff is labeled 'Voz + Guit eléc.' and the bottom staff is labeled 'Armonía'. Both are in 4/4 time and G major. The melody consists of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The harmony consists of four chords: Gmaj7, C°, Gmaj7, and Am.

“Mitad por mitad” nos presenta la particularidad de la alternancia de sus secciones entre lo modal (Ebmsus4 dórico) y lo tonal (Db). A1-O-1(04:16) y O-3 (05:59 min.) se encuentran en esta última tonalidad.

El P (01:35) de “La Ciudad eterna” es en Am. El efecto que se genera en el enlace de acordes es el contraste con las demás secciones (todas en C mayor). El uso de la instrumentación –cambios de bancos de sonido en Sinte1 y Sinte2- y la mixtura de métricas divisibles por 4 y métricas inusuales, ayudan a la finalidad propuesta.

Pedal

El Bajo de “Accionista” que hace de soporte armónico al *riff1*, mantiene un ostinato de características idénticas a un pedal ya que el enlace armónico que realizan los Sintet y la guitarra dista de ser diatónico.

En “Emigrante” E (07:05 – 07:12 min.), la función del Pedal de los teclados es mas convencional, haciendo de soporte a la progresión de C-G/C-C/F-G/C x2, ritmo armónico de blancas.

Por último, la sección A1 – C (00:58 min.) de “La Ciudad Eterna” contiene un pedal con armonía claramente diatónica, sobre la tónica:

The image shows a musical score for piano in 8/8 time. The first system consists of two staves. The upper staff is the treble clef with a melodic line of eighth notes. The lower staff is the bass clef with a bass line of eighth notes. Chords are indicated above the treble staff: F/C, C, F/C, and C. The second system also consists of two staves. The upper staff has a melodic line starting with a measure rest (5) followed by eighth notes. The lower staff has a bass line of eighth notes. Chords are indicated above the treble staff: F, C/E, Dm7, G, Am, and G/B.

Conclusión

Se ha comprobado que la armonía en *Sentido de Lucha* dista de tener enlaces típicos del rock. Por otro lado, la idea de un plan armónico (P.A.) a gran escala no deja de corresponderse a la esfera del 1er círculo de quintas en la mayoría de sus temas (a excepción de “Emigrante”).

Complejidad Rítmica - métrica

Compases inusuales (no 4/4)

La primera diferencia que establece el rock progresivo sobre otros géneros es el uso de métricas no convencionales. En *Sentido de Lucha*, el uso de compases irregulares más los parámetros armónicos- sonoridad, definen las divisiones formales de los temas. A excepción

de “Sentido de Lucha” todos los temas del disco contienen métricas irregulares, establecidas en una sección o división específica o en amalgama con métricas regulares.

En toda la canción

En “Nariguetas” la división de secciones se encuentra fuertemente marcada por la alternancia armónica (D mixolidio, G mayor) y de compases regulares e irregulares:

Sección A: 4/4

Sección B: 7/8

Min:seg	Secciones	Compás	Pulso
00:00 - 04:45	I – P	4/4	85 aprox
04:45 – 06:12	C – C	7/8	170 aprox
06:12 – 06:33	C	4/4	85 aprox
06:33 – 06:38	E2	7/8	170 aprox
06:38 – 06:43	I	4/4	85 aprox
06:43 – 07:21	O I – II	7/8	170 aprox
07:21 – 07:52	III	4/4	85 aprox. Comienza una disminución del pulso constante desde el comienzo de la sección hasta el final. No hay <i>Fade out</i>

“Mitad por mitad” presenta la característica de contener en todo el tema una alternancia de métricas irregulares, y una variación en la velocidad del pulso:

Min:seg	Secciones	Compás	Pulso
00:00 – 00:38	I – V	7/8	248
00:38 – 00:48	I – N	7/4	124
00:49 -01:21	V	6c 7/8 + 1c	248
		7/4	124
01:21 – 01:27	N	7/4	124
01:27 - 01:51	I – V	7/8	248
01:51 – 02:02	I – N	7/4	124
02:03 –02: 34	V	6c 7/8 + 1c	248
		7/4. (x2) +	124

		1c. 7/4	
02:34 – 02:42	N	7/4	124
02:42 – 03:03	I	7/8	248
03:03 – 03:16	Na	7/4	124
03:16 - 03:51	A1 – I	14c 7/8 +	248
		3c 7/4.	124
03:51 – 04:16		14c 7/8.	248

En cada sección (divisiones)

Vimos ya que la O de “Fotografía” contiene un modo (Bbm dórico) y un centro tonal (Db).

La aparición de dicho centro tonal está destaca por el uso del 7/4.

B	O (35c)	03:46 - 05:02	Bbm dorico	(03:46) 4/4 (6c) Bat. mantiene la regularidad en 4/4 gracias al <i>pattern</i> base de rock. Los demás instrumentos realizan el fraseo del <i>Riff</i> en 2/4.
			Db	(03:58) 7/4 (2c)
			Bbm dorico	04:05 4/4. (3c)
			Db	04:11 7/4. (2c)
			Bbm dorico	04:18 4/4. (22c hasta el <i>fade out</i>)

Amalgama de compases (regulares e irregulares)

La amalgama de compases se produce cuando, en un misma fraseo melódico, se combinan compases regulares e irregulares.

La división I de la O (02:59) de “Accionista” posee la única amalgama de compases en todo el tema, en consonancia con la modulación hacia la Dominante del tema (E). En el minuto 03:06 nos encontramos con 4c de 4/4 más el uso de 1c extra de 6/4, que se repite.

“Emigrante” no podría quedar afuera de esta característica progresiva. Las secciones de I, V, Solo/V (A), P, O (B) contienen dichas características:

E.F.	Secciones	Min:seg	Descripción
A	I (24c)	00:00 - 00:43	4/4 + 3/4 Armonía de V
	V (24c)	00:43 - 01:27	4/4 + 3/4 “El se va...” “Dirás. Dirás que...”
	V(24c)	01:27 – 02:11	4/4 + 3/4 “Sin embargo yo sé...” “Dirás, dirás que ...”
	Solo (24c)	02:31 - 03:16	Guit. elec. Armonía de V
	V (24c)	03:16 - 04:00	“El se va...” 4/4 + 3/4 “Dirás, dirás que...”
B - II (instr)	P (31c)	05:49 - 06:47	Guit.el. 4/4. Amalgama: 4/4+5/4
	O (P) (28c + corte final)	07:12 – 08:27	Guit.el. 4/4. Amalgama: 4/4+5/4

Por último, todas las macrosecciones (A, A1, B, A2) de “La ciudad Eterna” contienen alguna característica rítmica relacionada con el progresivo. En el caso de A y B los Pablo

realizan el procedimiento de amalgama de compases. El fraseo llevado por el Piano y los Sintetizadores es acompañado por la alternancia de métricas de la siguiente manera:

Sección Vocal. A – I, V. **7/8 y 5/8**, intercalado con 6/8.

Sección instrumental. B- Puente - I (01:45) **5/8 + 4/8 (x2)**

Sección instrumental. B- Puente – I 1 (02:00) **5/8+5/8+6/8+6/8 (x2)**

Acentos métricos dispares en compases regulares

Las secciones V (01:19 min.) de A y V (04:22 min.) de B de “Nariguetas” poseen acentos métricos dispares sobre un compás de 4/4. Sinte1 (Piano), Sinte2 (Teclado2, funcionalidad de bajo) y batería mantienen en común con la voz, guitarra y teclados la figuración de semicorcheas pero la acentuación (tónica en piano y bajo; redoblante en la batería) cada 6 semicorcheas, rompe con la constancia rítmica en el pulso.

01:19 - 01:24 (Comienzo de “Pero un día...”)

y

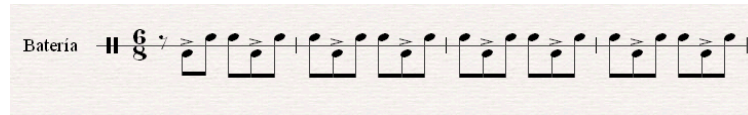
04:22 - 04:27 (“Sangre fresca...”)

Musical score for the first section (01:19 - 01:24). The score is in 4/4 time and consists of three staves: Piano, Bajo, and Batería. The Piano part has two measures with chords A and Gmaj7. The Bajo part has two measures with chords Em7 and Gmaj7/B. The Batería part has a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

Musical score for the second section (04:22 - 04:27). The score is in 4/4 time and consists of three staves: Pno., Bajo, and Batería. The Pno. part has five measures with chords Gmaj7, G#m7, A, D/F#maj7, and A. The Bajo part has five measures with chords Gmaj7, G#m7, A, D/F#maj7, and A. The Batería part has a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

En sección A1, la única que no posee métrica irregular en “La Ciudad Eterna”, se destaca los acentos dispares de la batería sobre la métrica de 6/8. Además, al realizarlo la batería y ser repetitivo, se considera como un pattern percusivo.

Los mismos vuelven a repetirse en A2 – O:



Acentuación ternaria sobre el 2º t grave (1º y 3º t agudos)

Por último, en la sección V (03:24) de “Emigrante” son el Piano (Sinte1) + la batería los que realizan un cambio de fraseo y acentuación. El Piano realiza una variación melódica con predominio en el aspecto rítmico (Ver V. Apéndice, Análisis de los Temas, “Emigrante”) y la batería ejecuta un golpe de redoblante sobre el 3er pulso del compás de 3/4, y en el siguiente compás omite este golpe en el 1er tiempo:



Se produce entonces una sensación de desplazamiento, utilizando acentos métricos dispares en compases regulares, sobre 4/4 + 3/4.

riff: reiteración rítmica-armónica

La presencia del *riff* en la música progresiva no es exclusiva de este género sino que establece puentes con el rock tradicional. En el “Fotografía” A– I (00:00), el *riff* característico es sostenido por la base armónica (Bajo) y utiliza como base un *pattern* de 3 notas (Bajo):

Musical score for "Mitad por mitad" showing bass and rhythm accompaniment. The score is in 4/4 time and E-flat major. The first system includes chords $E^b m^7$, $E^b m^{7(9)}$, and $E^b m^{7(9)}$. The second system includes $E^b m^{7(9)}$, $E^b m^{add4}$, and "Etc.". The bass line consists of a steady eighth-note pattern, and the right hand features chords and melodic fragments.

En cambio el *rff* de “Mitad por mitad” no sólo se establece sobre una secuencia modal de 2 acordes, sino que además, es material de acompañamiento textural para las diferentes melodías que se irán presentando en las secciones posteriores:

Musical score for the riff of "Mitad por mitad". It is in 4/4 time and E-flat major. The chords are $E^b m^{7sus4}$ and $B^b m^7$. The riff consists of a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

Eb dórico. Armonía cuartal [Ebmsus4 – Bbm7]

Por último, en contradicción con la simplicidad que debe tener el *rff* para ser característico, en “Accionista” se presentan varias notas alteradas. Lo que mantiene la simplicidad en la estructura del *riff* es justamente el ostinato del Bajo y la repetición de 3 figuraciones rítmicas en los teclados:

Musical score showing rhythmic figures for the "Accionista" riff. The title is "Figuras rítmicas que se repiten en el Riff + ostinato del bajo". It is in 4/4 time and E-flat major. The bass line is a steady eighth-note ostinato. The right hand shows three distinct rhythmic patterns: 1) a quarter note followed by two eighth notes, 2) a quarter note followed by a quarter rest, and 3) a quarter note followed by a quarter rest.

riff de “Accionista”

Riff+Bajo

5

Riff+Bajo

8

Riff+Bajo

Conclusiones

El uso de ostinato percusivo, métrica irregular y secciones desproporcionales en el disco perpetúa la tradicional falta de sustento de un pulso constante (la falta de *groove*), esa irregularidad rítmica de los músicos progresivos de antaño.

Influencias del folclore argentino en *Sentido de Lucha*

Por último, es evidente que al escuchar el disco de Pablo el enterrador nos encontramos con la evocación del folclore argentino en “Sentido de lucha”. Desde la perspectiva de la música progresiva, es una característica que afecta a los parámetros estructurales. Por consiguiente, proponemos algunas de los parámetros de nuestra música que influyen sobre dichos temas⁸.

Textura

Utilización de la birrítmia binaria-ternaria en la melodía y el acompañamiento, con la particularidad que en la melodía aparecen presentes ambos compases. Sin embargo, existe un predominio del 6/8. En el acompañamiento el predominio es del 3/4 y, en efecto, existe una birrítmia rítmica-armónica con el 6/8 de la melodía.

Formal

Los géneros que integran nuestro folclore se dividen principalmente por su característica formal. Los géneros coreográficos son bailados y se reconocen así por la estricta forma que poseen. Si no respetan este aspecto formal se llama “aire de... (chacarera, zamba, etc.)”. En cambio, los géneros líricos son independientes de las coreografías, de la danza, por lo que pueden contener repeticiones y variaciones en el aspecto formal.

Rítmica-métrica

En todo el folclore argentino encontramos acentuaciones inamovibles (relacionadas con los golpes agudo y grave) que lo caracterizan por esta presencia constante de ambos compases. En el compás de 3/4 el timbre y la acentuación se definen en el acompañamiento a

⁸ Las características presentadas a continuación pertenecen a Martínez, X. (comp.), Mardones, M. (coord.). (2011). *Cajita de Música Argentina*. Este material multimedial fue elaborado por el guitarrista Juan Falú en el cual se incluyen el texto en formato de libro digital y un DVD. Las referencias al material audiovisual serán dadas bajo el nombre del Autor del proyecto: Falú, Juan, 2011.

través de golpes graves en los tiempos 2 (de aquí en adelante t2) y 3 (de aquí en adelante t3). Los mismos necesitan de espacio para la resonancia, y el tiempo que mayor predominio tiene es el último -t3- y característico de los ritmos lentos. En el compás de 6/8 el golpe característico e inamovible es agudo se produce en el t2 (2da negra con puntillo). Además, es característico de los ritmos rápidos.

Entonces, podemos afirmar que “las figuras comunes a todos los patrones son:

- el golpe agudo coincidente con el segundo tiempo del 6/8, [es] siempre agudo;
- el golpe grave coincidente con el tercer tiempo del 3/4, [es] siempre grave.”(Martínez y Mardones, 2011: 27)

El t1 es débil y ambiguo: puede estar, no estar o acentuarse pero el t3 es el que afirma.

Por convención estética e interpretativa no está sobrecargado.

El siguiente cuadro nos muestra cómo los patrones rítmicos de cada género se distribuyen, haciendo referencia a los golpes graves y agudos.

$\frac{6}{8}$	♩ [•]	♩ [•]	♩ [•]	♩ [•]	
	♩ [•]	♩ [•]	♩ [•]	♩ [•]	Vidala
	♩ [•]	♩ [•]	♩ [•]	♩ [•]	Chacarera
	♩ [•]	♩ [•]	♩ [•]	♩ [•]	Zamba
	♩ [•]	♩ [•]	♩ [•]	♩ [•]	Cueca
	♩ [•]	♩ [•]	♩ [•]	♩ [•]	Chaya
	♩ [•]	♩ [•]	♩ [•]	♩ [•]	Tonada
	♩ [•]	♩ [•]	♩ [•]	♩ [•]	Canción
$\frac{3}{4}$	♩	♩	♩		

Aspecto melódico

Otro recurso a utilizar en la interpretación folclórica es la síncopa. En la misma, la resolución de la melodía puede anticiparse en la última corchea del t3. Su finalidad es la de

no sobrecargar el t1, que es el débil. Si la melodía va al t1 del compás el acompañamiento puede retirarse (silencio) y darse el caso contrario también. (Falú, 2011).

No olvidemos que estos recursos interpretativos, relacionados al concepto de la variación interpretativa, sirven para ir alternando el acento en el compás. Si el t1 es débil no quiere decir que en ningún momento no pueda acentuarse sino que los t2 y t3, al ser más importantes, son los que deben predominar en la ejecución estética de cada género. (Falú, 2011).

“Sentido de lucha”⁹

Vidala

En la publicación *Cajita de Música Argentina*, la vidala argentina es descrita de la siguiente manera:

Su emparentamiento con la baguala puede visualizarse en la rítmica de tres tiempos y en el carácter. La vidala posiblemente signifique algo así como “¡Ah! Vida”, una forma exclamativa de referirse a la vida misma. De carácter existencial, la vidala es el género adecuado para expresar cantando emociones y situaciones tales como el amor, el olvido, la distancia, la soledad, la muerte o la vida misma. Definida por Atahualpa Yupanqui como “una oración que se canta”, la vidala tiene en efecto un carácter místico que la coloca en un plano singular y respetable, dentro del mosaico de las músicas tradicionales argentinas. Su emparentamiento con las formas más arcaicas del canto regional, le confieren un carácter antiguo y un fuerte atractivo, aún en sus variantes más modernas de proyección. (Martínez y Mardones, 2011: 36)

⁹ Para detalles sobre el desarrollo de los elementos de “Sentido de Lucha” ver V. Apéndice, Análisis de los temas, Sentido de Lucha.

Formal, Armónico-melódico

De las varias formas que pueden crearse en la vidala la más común es: Introducción y A en número indefinido. Es factible el intercalado de un recitado entre las secciones cantadas. Los períodos pueden tener diferentes medidas de frases y compases. “Sentido de lucha” está compuesto por dos macrosecciones como es, por un lado, A (vocal) con Introducción, Versos (A) e Interludios instrumentales (INT) entre V y V; y por el otro, B (instrumental) con una Coda y 3 divisiones.

Los aspectos generales de la armonía y la melodía de la sección vocal de A son la combinación de progresiones tonales y modales, típicos del folclore argentino; la utilización de modos antiguo, melódico (I+V 00:00 – 01:15 min.) y armónico (INT 01:26-01:39 min.); y el acorde suspendido de Ebm7sus4 como cadencia hacia Abm (cambio de sección V hacia INT).

La macrosección A es la vidala. Ambos versos tienen de idéntica cantidad de compases (28c), la variación se produce en los INT (12c y 16c). Considerada a B como la sección progresiva (acentuada por el hecho de que es una extensa O que contiene varias divisiones) el pasaje que se produce desde lo acústico a lo eléctrico desde una macrosección hacia la otra es una característica de progresivo.

En la macrosección B, cada una de las divisiones de la O (B-O-I, II, III) contienen importantes características progresivas. En la primer división (I, 03:26 – 03:53 min.) la utilización de material nuevo semejante al original pero en tonalidad mayor relativa (Gb) y sin modulación previa, y con cambios de compás (de 3/4 a 6/8) abre caminos para la creación de una sección nueva. Sin embargo, la instrumentación tan característica – el Piano - de la macrosección anterior (A) se mantiene. Lo tímbrico y lo armónico-métrico influyen para ser considerada una sección transitiva. En el caso de la división II, el cambio textural hacia una homofonía (unión textural-tímbrica entre las secciones A y B) y la presencia instrumental del

Sintetizador con el acompañamiento del bombo legüero resulta en una sección de carácter transitivo, desde lo acústico a lo eléctrico anticipándose a la división precedente. En la división III, la repetición de una progresión armónica con cadencia tonal IVm-V-Im y una melodía utilizando el modo pentatónico de Em (perteneciente tanto al rock como a la música del noroeste argentino), con una duración mayor de 1 minuto generan la subordinación de todos los instrumentos a un acompañamiento armónico-rítmico homogéneo. Al ser una sección abierta a la improvisación, el instrumento que ejecuta la melodía puede ir variándola hasta llegar a la improvisación o presentar material melódico nuevo totalmente improvisado. En la división III este procediendo se da solamente en el acompañamiento, tanto la voz como la guitarra eléctrica ejecutan a través de la repetición la melodía hasta el final de la canción. Fragmentada a su vez en dos secciones pequeñas, la división III confirma lo que Pablo el enterrador concreta: “algo que no puede provocar el pop.”(Jorge Antún en Taffoni, 1998: 5).

Rítmica - métrica

La rítmica implícita, con sus característicos golpes graves y agudos, es un aspecto rítmico-textural de capital importancia para afirmar que “Sentido de Lucha” es una vidala:



El aspecto interpretativo, tan cercano a la distribución de estos golpes y la velocidad de la ejecución nos muestran otra característica importante que va de la mano de la lírica de “Sentido de Lucha”. El marcado compás de 3/4, lento y de sonoridad predominante grave (recuérdese que los sonidos graves necesitan de ritmos lentos para poder resonar) favorece la presencia de una lírica de carácter existencial que expresa los dramas de la región del noroeste argentino. (Falú, 2011). “Sentido de Lucha” respeta la rítmica implícita de la vidala.

Sonoridad-instrumentos

El rock progresivo expande las posibilidades tímbricas añadiendo nuevos instrumentos acústicos (tomados de la música clásica¹⁰ y la *folk music*) e instrumentos no occidentales.

Arraigados a su sonoridad sinfónica, la presencia de lo folclórico en el tema “Sentido de Lucha” estará dada por el **bombo legüero** (ver V. Apéndice, Sentido de Lucha, Sección B-O-II)

Como nuestro aprendizaje se da a partir de una época sinfónica es muy difícil que nos salga un tema con una criolla, del principio hasta el final (Jorge Antún en Taffoni, 1998: 5).

...el que etiqueta sabe por qué lo dice. Pero también hay que tener en cuenta que en el último disco hacemos una vidala (Sentido de Lucha), que es puro folclore (Jorge Antún en Taffoni, 1998: 5).

...lo que pasa es que al final le metimos un arreglo sinfónico (J. M. Blanc en Taffoni, 1998: 5).

Sin embargo, el bombo no es el único instrumento de acompañamiento para el género lírico en el que se encuentra enmarcado “Sentido de lucha”. La vidala es habitualmente acompañada por la guitarra. (Falú, 2011). No obstante, el uso de los teclados en “Sentido de Lucha” brinda la posibilidad de ejecutar su vidala en una tonalidad atípica para los guitarristas de folclore: Ebm. Los protagonistas de “Sentido de Lucha” son, al igual que en todo el disco, los teclados. La sección B – O – II (03:53 – 04:15 min.) caracteriza todo el tema: la homofonía producida entre el Sinte1 y el bombo legüero sintetiza la unión rítmica de la vidala y la tímbrica de la sonoridad evocada. Además, este cambio desde la

¹⁰En la canción “Eleanor Rigby” de The Beatles encontramos la presencia de un doble cuarteto de cuerdas, disco *Revolver*(1966).

instrumentación nos refiere a la alegoría de lo acústico y lo eléctrico. (Pasaje desde lo acústico hacia lo eléctrico).

En concordancia con los parámetros musicales, la lírica de “Sentido...” no es ajena al carácter existencial de la vidala (Martínez, 2011: 36), haciendo hincapié en la intención heroica y épica del tema. Al igual que la sonoridad grave, un discurso con gravedad necesita de tiempo para ser asimilado. (Falú, Juan, 2011). Además, la letra coincide con la lírica de la música progresiva (en este caso se refiere al reconocimiento de una ética personal).

SENTIDO DE LUCHA

Versos (a)

Ebm Db Ab/C Cb Bb Bb7/D Ebm Bbm7

Ya soplarán nuevos vientos que limpiarán los cielos

Ebm - Db - Ab/C - Cb - Bb - Bb7/D - Ebm7sus4

se caerán las caretas, calmarán los sedientos

Abm/Eb - Abm7/ Gb - Abm7 Abm7 - Abm7/ Gb - Abm

el enemigo vencido, me dormiré tranquilo

Ebm - Dd7- Gb - Gb(9b)/G - Abm-Abm(maj7)/G- Abm7/Gb

me olvidaré del tiempo, trabajaré contento

Db7 - Eb m - Db/F - Gb - Gb - Db/F - Ebm - Bb7 - Ebm - Ebm - Bbm7 - Ebm7

las luchas se acabaran, cambiarán tu mente y tu cuerpo

(INT)

Abm/Eb - Abm/G- Bb7- Fm7(b5)- A° - Bb7- Ebm7

Bbm7- Ebm - Bbm7- Ebm

Versos(a)

Tus hijos verán contigo tu amanecer, amigo

Tu casa de será de todos, y miran de ¿...?

Tu vida es como los grandes, lo hecho caerá al olvido

Porque todos los que mueren seguro morirán contigo

La lucha habrá terminado, tu vida tendrá sentido.

Conclusiones

Los elementos estructurales que componen el tema “Sentido de Lucha” son propios del folclore argentino. Es evidente que el punto de partida de la composición es la vidala y luego la utilización de elementos progresivos, principalmente tímbricos. La sección B-O-II es única por la presencia del Sintetizador y del bombo legüero. El instrumento acústico citado explicita la rítmica interna de la vidala, si bien con variaciones cercanas al ritmo de chacarera. No obstante, el tempo lento posibilita la relación directa con la vidala. Como sabemos, ésta es un género lírico – ver Influencias del folclore argentino en *Sentido de lucha*, Formal - lo cual pueden presentarse repeticiones *ad libitum* de las secciones cantadas e instrumentales. La banda rosarina no se toma estas libertades en el tema: los V (equivalentes a las secciones a sugeridas en *Cajita de Música Argentina*) son ambos de 28 compases de duración separados por un INT de 12 compases. En cambio, las secciones instrumentales juegan un papel fundamental por la variada duración (ver V. Apéndice, Sentido de Lucha, Estructura Formal) y por la cantidad de secciones diferentes presentes (I, INT, O-I, O-II, O-III), característica netamente extraída de la música progresiva.

Conclusiones generales

Como la banda rosarina lo afirma, se hace factible el hecho de que Pablo el enterrador utiliza elementos del rock progresivo. De hecho, la presencia de los mismos se manifiesta en el caso de la rítmica-métrica y tímbrica instrumental; en cambio fue necesaria la transcripción y el análisis profundo en los elementos que afectan a la forma y la armonía. El tema que mayor características contiene es “Emigrante”. Por otro lado, se advierte la presencia de la música de Génesis – era Phil Collins – en las canciones “Fotografía” y “Accionista”, las cuáles son las que muestran con menor evidencia los elementos progresivos.

Si de elementos progresivos se trata, el aspecto formal es el de mayor implicancia en este disco. El desarrollo de melodías instrumentales (como es el caso de la sección B- II de “Emigrante”), el uso de progresiones y enlaces armónicos y la presencia de métricas irregulares y mixtas, afectan a la duración de los temas. Sobre una estructura formal simple (E. F.) tomada del rock (A-B, A-A1-A2-B) y secciones de la canción (I, V, C, P, etc.) la banda rosarina impone su estética progresiva. Sin lugar a dudas, el recurso principal es la creación y desarrollo de las varias secciones instrumentales que poseen los temas de *Sentido de Lucha*. De esta manera, se evidencia la importancia que conllevan las secciones instrumentales.

El aspecto armónico es el que deja en claro cuál es la veta rockera que continúa Pablo el enterrador. Sumidos en la idealización del estilo progresivo, las aspiraciones comerciales de sus integrantes tienen su límite aquí, en el complejo juego de enlaces armónicos propuesto para el disco. Es evidente, entonces, que la armonía en *Sentido de Lucha* dista de tener enlaces típicos del rock. Sin embargo, en sus estructuras complejas y su libertad en la utilización de cadencias por demás de atípicas - por ejemplo para la modulación (A -Cm) - la idea de un plan armónico (P. A.) a gran escala no deja de corresponderse a la esfera del 1er

círculo de quintas salvo, claro está, “Emigrante” que parte desde Dm para finalizar en C# - Db mayor.

El tratamiento de rítmicas complejas es el más característico de la música progresiva, heredada del rock psicodélico. Las métricas irregulares (“Mitad por mitad”), mixtas (“Nariguetas” 4/4 + 7/8, “Fotografía” 7/4 + 4/4, “La Ciudad Eterna” B-P-II 5/8+5/8+6/8+6/8) y los acentos métricos dispares en compases regulares (“Nariguetas” V 01:19 - 01:30 min., “La Ciudad Eterna” A1: Batería, “Emigrante” V 03:24 min.) se combinan dentro de las secciones vocales y los Pablo insertan la música progresiva en de las secciones clásicas de la canción.

En *Sentido de Lucha* los ejemplos citados sobre los procedimientos de sonoridad-instrumentación (“Ir levantado” y presencia/ausencia) son terminologías creadas por el autor para el presente trabajo, inspiradas en conversaciones con integrantes de la banda y la bibliografía consultada. Ambas terminologías son de tal importancia que se encuentran en 6 de los 7 temas analizados e influyen sobre el parámetro formal, favoreciendo el establecimiento de secciones y divisiones internas.

La funcionalidad¹¹ que cumplen cada uno de los instrumentos en el disco no se limita la esfera del rock. Ya se ha dicho sobre la importancia de los teclados en *Sentido de Lucha* (líderes en el tema de mayor riqueza armónica del disco: B-II P+T+O en “Emigrante”). En las secciones vocales, muchas veces el liderazgo de Savia y Antún se comparte con la voz de Blanc, en ocasiones doblando la línea melódica (V en “Nariguetas”), en otras ejecutando *riff* junto a la guitarra eléctrica (B - O en “Fotografía”) o en diferentes líneas melódicas armonizadas (Coro min. 06:12 en “Nariguetas” Sinte1+Sinte2+Guitarra eléctrica; B-P-I min.01:35 y II min. 01:50 en “La Ciudad Eterna” Sinte1+Sinte2+Guitarra eléctrica).

¹¹ ver I. Rock progresivo, elementos esenciales, Aspecto Textural.

La guitarra eléctrica - conocido instrumento líder en las secciones instrumentales del rock, ya sea ejecutando *riff* o líneas melódicas de importancia – ocupa el rango de frecuencias medias a excepción de las escasas secciones de Solo que posee el disco (min. 02:31 en “Emigrante” y min. 03:24 en “Fotografía”). El guitarrista J. M. Blanc ejecuta líneas melódicas exclusivas fuera de estas secciones (V –min. 01:50- en “Accionista”, alternando *riff* -03:46 min.-, líneas melódicas características -03:58 min.- y solos -04:18 min.- en “Fotografía”) pero es habitual escucharlo realizar unísonos con la voz (A2-O min. 04:49 en “La Ciudad Eterna” Voz onomatopeya + Guitarra eléctrica; B-III min. 04:15 en “Sentido de Lucha”) y líneas melódicas armonizadas con los teclados.

La voz y el bajo (presente sólo en los temas “Nariguetas”, “Mitad por mitad”, “Accionista” y “Fotografía”) son los únicos instrumentos que se mantienen dentro la funcionalidad clásica del rock. La primera, canta la lírica en las secciones vocales y realiza onomatopeyas en las secciones instrumentales; a veces como única melodía principal (A1-O1 min. 04:16 a 05:03 en “Mitad por mitad”), otras utilizando como soporte la guitarra eléctrica o los teclados (B-O min. 06:43 en “Nariguetas”; min. 03:08 en “Fotografía”). El segundo instrumento, cumple la función designada en el rock clásico: el sustento base de la armonía.

Por el contrario, la batería de Marcelo Sali es el instrumento que mayor desplazamiento de funcionalidad realiza. Encargado de llevar el *groove* rítmico, la base de rock de “Accionista”¹² respeta dicha funcionalidad. Pero además rompe constantemente con esta funcionalidad de sustento rítmico, y son los casos de los acentos dispares (V -01:19 min.- de A y V -04:22 min.- de B de “Nariguetas”; A1 y A2 – O en “La Ciudad Eterna”; V -03:34 min.- de “Emigrante”). Por lo tanto, M. Sali traslada su instrumento desde el sustento rítmico de rock caracterizado por una base en 4/4 hacia una funcionalidad de “arreglo” que, a

¹² ver *Supra*, III. Analizando Sentido de Lucha, Formal - Formas expandidas, Introducciones.

diferencia de los instrumentos armónicos que realizan arreglos en las frecuencias medias, es únicamente rítmico debido a la naturaleza del instrumento.

La conclusión de que Pablo el enterrador es una banda de rock progresivo que mantiene sus raíces progresivas vigentes ha sido comprobado a través del análisis de lo que son considerados elementos típicos de la música del rock progresivo. Como característica destacable encontramos a “Sentido de Lucha”, tema construido desde características folclóricas rítmicas y formales (implícitas en el tema), y puestas en contexto junto con los elementos progresivos sonoro-instrumental y armónico.

Quedará, quizás para un futuro trabajo, el análisis de *Pablo el enterrador* y *Trifónico* para la comparación entre discos con respecto a los parámetros utilizados.

IV. Bibliografía

I. Rock Progresivo

Covach, J. (2005). Form in rock music. En D. J. Stein (Ed.), *Engaging Music* (pp. 65-76). Oxford University Press.

<http://www.personal.kent.edu/~sbirch/Theory/21341%20CMT/Form%20in%20Rock%20Music.pdf>

Covach, J. (1997). Progressive Rock: “Close to the Edge” and the Boundaries of Style. En J. Covach & G. M. Boone (Eds.), *Understanding Rock: Essays in Musical Analysis* (pp. 3-31). Oxford University Press.

García Salueña, E. (2010, 25 de octubre). Rock progresivo español de los 70: análisis e interpretación de sus parámetros musicales. En Universidad de Oviedo (Coord.), *Música española de la posguerra a la posmodernidad: poder, identidades y diálogos con Hispanoamérica* (pp. 187-207). Universidad de Oviedo.

Johansson, K. G. (1999). *The harmonic language of The Beatles*. Luleå University of Technology. http://www.musik.uu.se/ssm/stmonline/vol_2_1/Johansson.html

Karr, T. (s.f.). *The Essential Elements of Symphonic Progressive Rock*. Progressive World. <http://www.progressiveworld.net>

Koss, M. P. (2011). *Progressive rock elements in the pop-rock music of Genesis, 1978-1991* [Tesis de doctorado, University of Arizona]. Arizona Open Repository. http://arizona.openrepository.com/arizona/bitstream/10150/145489/1/azu_etd_11579_sip1_m.pdf

Macan, E. (1997). *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. Oxford University Press.

McCandless, G. R. (2009). *Rhythm and Meter in the Music of Dream Theater* [Tesis de doctorado, Florida State University]. Diginole. <http://diginole.lib.fsu.edu/etd>

Middleton, R. (2002). *Studying Popular Music*. Open University Press.

Moore, A. (1998). *Analysing Rock: Means and ends*.

<http://www.allanfmoore.org.uk/analyrock.pdf>

Palmer, J. R. (2001). Yes "Awaken" and the progressive rock style. *Popular Music*, 20(2), 243-261. <http://links.jstor.org/sici?sici=0261-1430%28200105%2920%3A2%3C243%3AY%27ATPR%3E2.0.CO%3B2-F>

Tapia-Carretero, A. (s.f.). *Escuela Manticornio - III. Subgéneros principales*.

Manticornio. <http://www.manticornio.com/escuela/desarrollo/1.html>

Van Dijk, W. B. (2013). *Progressive traits in the music of Dream Theater* [Tesina de licenciatura, Universidad de Utrecht]. Base Search. <http://www.base-search.net>

II. Biografía y Prensa

Arboleya, S. (1998). *La Trova Rosarina*. Homo Sapiens Ediciones.

Bazán, O. (1994, 21 de octubre). Tócala de nuevo: el regreso de Pablo el enterrador. *Rosario 12*, 7.

El descubrimiento: escalera al cielo. (2007, 15 de agosto). *La Capital* (Supl. La rosa trovarina 25 años), 5, 15.

Ielpi, R. O. (1999). El sueño de la trova propia. *Vida Cotidiana Rosario 1960-2000*, (3), 33-47.

Imhof, M. (1994, noviembre). Pablo el enterrador, la función continúa. *Revista el vecino*, 11(79), 20-21.

Taffoni, C. (1998, 14 de noviembre). No tiene ningún sentido resistirse al pasado. *El Ciudadano* (Supl. Espectáculos y cultura), 5.

III. Análisis de "Sentido de Lucha" y Otros Recursos

Covach, J. (2006). *What's that sound* [Video]. W. W. Norton & Company.

<http://www.wwnorton.com/college/music/rockhistory/podcasts/index.htm>

Falú, J. (2011). *Cajita de Música Argentina* [DVD]. Ministerio de Educación de la Nación.

Martínez, X. (Comp.) y Mardones, M. (Coord.). (2011). *Cajita de Música Argentina*. Ministerio de Educación de la Nación.

Pablo el Enterrador. (1992). *Sentido de lucha* [Álbum]. Producción independiente.

Software:

- **McLean, S.** (2005). *Transcribe!* (Versión 7.10) [Software de computación]. Seventh String Software.
- **Avid Technology.** (2005). *Sibelius 4* [Software de computación].

IV. Fuentes Orales (Comunicaciones Personales)

Luna, E. (2013, 30 de julio). *Conversación telefónica con Marcelo Sali*. [Archivo privado / Copia en apéndice].

V. Apéndice A

Transcripciones de entrevistas: Marcelo Sali (2013)

En este apéndice se incluyen las transcripciones de las comunicaciones personales mantenidas con el músico Marcelo Sali, baterista de *Pablo el Enterrador*, las cuales sirven de sustento para el análisis biográfico y técnico desarrollado en la presente investigación.

Entrevista 1

Informante: Marcelo Sali.

Entrevistador: Ernesto Luna.

Fecha: 30 de julio de 2013.

Medio: Conversación telefónica.

Duración/Extensión: 3 páginas de transcripción.

Entrevista 2

Informante: Marcelo Sali.

Entrevistador: Ernesto Luna.

Fecha: 15 de septiembre de 2013.

Medio: Segunda conversación telefónica.

Duración/Extensión: 2 páginas de transcripción.

Conversación telefónica con Marcelo Sali (30-07-2013)

Ernesto Luna: - Hola Marcelo. Te conté que iba a realizar un análisis sobre el disco Sentido de Lucha. Encontré en páginas y artículos de internet y también libros sobre la trova (El Vecino, diarios como El ciudadano y La Capital) diferencias en cuanto a apellidos de los integrantes y fechas sobre la edición de los discos "Pablo el enterrador" y "Sentido de lucha", ¿me podrías decir cuáles son las fechas de edición de cada disco?

Marcelo Sali: - *Hola Ernesto. Gracias por tus consideraciones e inquietudes, que ya paso a responder.*

El primer disco de Pablo salió en mayo de 1983. El segundo en el 92 pero se hicieron varias re ediciones acá y en Brasil.

E.L.: - ¿Cuál es el nombre de Coqui?, y su apellido, ¿es Andón, Antún (como el de Jorge), o Antón?

M.S: - *El apellido de Coqui. es ANTON*

E.L.: - El apellido de Carlos ¿es Sabia o Savia?.

M.S: - *El de Carlos es SABIA*

Preguntas sobre la composición:

E.L.: - **¿Existió alguna influencia por parte de músicos académicos en la composición de sus discos “Pablo el enterrador” y “Sentido de lucha”?**

M.S: - *Las influencias son innegables y vienen de todos lados, las mas fuertes son aquellas que te muestran la diversidad de imágenes que una melodía apoyada en acordes y arreglos te proporcionan constantemente en cada título. Esas cosas nos influenciaban, y eso procurábamos.*

E.L.: - **¿De dónde provienen las influencias en las letras de sus discos?**

M.S: - *Las letras eran basadas en las vivencias de cada momento que te movilizaban de diferentes maneras y estados de ánimo.*

E.L.: - **La composición de los temas (música y letras) de "Sentido...", ¿fue individual o grupal?**

M.S: - *Las composiciones eran totalmente en grupo, arrancaba con algún fragmento que tocábamos y retocábamos hasta lograrlo de la mejor manera y así seguíamos hasta sentir alguna coherencia que desarrollábamos hasta lograr lo que buscábamos.*

E.L.: - **La orquestación en ambos discos, ¿esta pensada académicamente?, ¿existe algún tipo de registro gráfico (partitura, tablatura,etc)?**

M.S: - *No hay registros gráficos de todo el material sólo trabajábamos memorizando. Nadie estudio orquestación, nos inspiraban los sonidos, los registros de los teclados, las fusiones de los mismos...José aportaba lo suyo desde la guitarra y yo apoyaba rítmicamente.*

E.L.: - **Hace unos días encontré una entrevista a Jorge, en la cual dice que, durante la época de los 70 los temas tenían una duración aprox. entre 23 a 30 min. (esto es una características que ayuda a definir al género como tal) sin embargo, en su primer disco grabado en los años '80 ninguno de los temas tiene esta duración ¿a que se debe?**

M.S: - *La duración de los temas tienen un sentido práctico ya que se fueron adecuando a una maduración natural en el concepto musical de ese momento, algo que gusta ... gusta, más allá de su duración.*

Preguntas sobre la estética del grupo:

E.L.: - **El subgénero en el que se han enmarcado es dentro del progresivo-sinfónico, ¿consideran sus discos dentro de este sub-género?**

M.S: - *Es difícil definir acabadamente el estilo de la banda. Cada tema tiene una forma y rítmica diferente sin pre-conceptos. Los rótulos son relativos. Si algo que salía en el*

momento. nos sonaba bueno lo trabajábamos. ¿Si era tanguero o rockero?: No nos importaba.

E.L.: - Personas que los vieron desde sus comienzos me mencionaron varias veces la original puesta en escena que lograban en sus conciertos. Entre estos comentarios, llamaba atención la aparición de un *escudo (o logo)* con el que se presentaban, **¿cual es el origen del mismo?**

M.S.: - *El logo de los monos, que vos referís lo dibujó Coqui hace casi cuarenta años*

E.L.: - **¿Podrías contarme algo más sobre estas presentaciones? relacionado con la vestimenta, los candelabros, etc**

[Responde en la siguiente pregunta]

E.L.: - Me gustaría agregar un comentario hecho por Jorge Antún: “Andábamos descalzos por la calle, con sobretodo, pelo muy largo y vinchas. Nosotros hicimos un circo con esa onda de los cementerios.” (el ciudadano, 14/12/1998), si también incluimos el mito que se fue generando alrededor de la banda, **¿considerás todo esto parte de una estética?**

M.S.: - *La estética de la banda fue cambiando con el tiempo: en los comienzos era un grupo de jóvenes que se expresaban puertas adentro con la música, todo lo demás no existía. Después, y a partir de diferentes situaciones la banda se abrió para los escenarios, las notas, las grabaciones, etc. Pero “PABLO”, fue siempre un taller de música, un lugar de encuentro para componer, para tocar .sin más pretensiones que eso. Todo lo demás era secundario.*

Preguntas sobre la relación con la Trova, Rosario y Buenos Aires:

E.L.: - La relación que mantuvieron con los músicos de la trova rosarina, **¿se manifestó en su música/ letras? Si es así, ¿de qué manera?**

M.S.: - *La relación con la trova fue por momentos muy buena pero la banda quedo en ocasiones excluida de ciertas presentaciones porque técnicamente no era posible montar*

en esos tiempos lo que la banda proponía. Eso llevó a un distanciamiento que se fue acentuando con en el tiempo.

E.L.: - ¿Existió algún movimiento de rock progresivo en Rosario?

M.S: - No me atrevo a definirlo como tal. Sí aparecieron muchas bandas nuevas, a partir del cambio en lo político, que ya todos conocemos. Pero no eran realmente del palo.

E.L.: - ¿Se sintieron parte en algún momento del contexto progresivo que se gestaba en Buenos Aires? me refiero a bandas como La máquina de hacer pájaros, Crucis, etc.

*M.S: - Considerar a la banda a nivel nacional sería demasiado pretencioso, si se lo mide en términos de popularidad; pero la banda transitaba por circuitos mas **under** con alcances impensados para nosotros, a nivel internacional más que al nacional (el resaltado le pertenece al entrevistado).*

Segunda conversación telefónica con Marcelo Sali (15-09-2013)

Ernesto Luna: - ¿Cuáles fueron los teclados utilizados en la grabación de Sentido de Lucha?

Marcelo Sali: - *Los teclados utilizados fueron: Piano Yamaha cp 70. Canales: Chorus, Piano (sin Chorus), Overheim, Curse weil, Air Pro solista (Monofónico)*

E.L.: - *Los presets, ¿fueron modificados de los originales?, ¿qué clase de modificaciones realizaron sobre los parámetros de los mismos?*

M.S.: - *Se utilizaron los bancos originales, apostamos a la creatividad del “Turco” en cuanto a la elección de los mismos.*

E.L.: - *Encontramos en Sentido de Lucha la presencia de un bajo pero observamos que no es permanente en todo el disco...*

M.S.: - *Sí, Nariguetas y Fotografía son los tracks que tienen grabado los bajos, los grabó Omar López.*

E.L.: - *¿Podés contarme un poco mas acerca de los procedimientos que utilizan para componer?*

M.S.: - *La creación de los temas es conjunta, cada uno de nosotros se inspira en la propuesta [rítmica, melódica, armónica, sonora] del otro. Generalmente, la primera propuesta que se presenta es armónica, desde allí salen las melodías y luego se van acomodando ambas.*

E.L.: - *Con respecto a los temas Sólo Viento (Fandermole) y San Vicente (M. Nacimiento), ¿cómo surgió la idea de hacerlos?*

M.S.: - *El tema de Fandermole es un bonus track que no estaba incluido en la primer edición. San Vicente sí, simplemente porque nos gustó el tema.*

E.L.: - *Actualmente, ¿se encuentran en actividad?*

M.S: - *Ultimamente salió Pablo II con temas en vivo de nuestro primer disco.*

Estuvimos trabajando con Trifónico pero no lo terminamos y la banda se disolvió, debido al fallecimiento del "Turco"

VI. Apéndice B

Material de Análisis Musical y Discografía de Apoyo

Este apartado contiene las transcripciones propias de fragmentos seleccionados del álbum *Sentido de Lucha* (1992) de la banda **Pablo el Enterrador**, así como la referencia a los archivos de audio analizados.

1. Transcripciones de Partituras Las siguientes figuras corresponden a la desgrabación y transcripción realizada mediante el software *Sibelius 4* y *Transcribe!*:

2. Listado de Fuentes Audiovisuales Adjuntas Se adjunta una carpeta digital con los archivos en formato MP3 (320 kbps) utilizados para el análisis de parámetros musicales (timbre, dinámica y planos sonoros):

1. *Nariguetas* (04:15)
2. *La ciudad eterna* (05:20)
3. *Emigrante* (03:50)
4. *Sentido de Lucha* (06:10)
5. *Mitad por mitad* (04:45)
6. *Accionista* (03:55)
7. *Fotografía* (04:30)

Título: “Nariguetas”

Duración: 07:52 min.

Aspecto Formal-temporal

Referencias

E.F.: Estructura formal

P.A.: Plan Armónico

V: Verso

Pre: Precoro

C. Coro

N: Interverso

I: Introducción

P: Puente

S/x: Solo sobre x.

E: Enlace

O: Coda

Guit El: Guitarra eléctrica

Pno: Piano

Bat: Batería

Sint1: Sintetizador 1 = teclado2

Sint2: Sintetizador 2 = tecl

E.F.	Secciones	Tiempo	Divisiones	Tiempo	P. A.	Descripción
A	I (12c)	00:00–00:23	I (8c) I-verso (4c)	00:00 – 00:11 00:11 – 00:23	D	Pno(sinte1) luego Pno + Guit.El Pno + Guit.El
	V (16c)	00:23–01:07	-	-		“Todo existe en esa calle en que naciste...” Por cada verso “presencia - ausencia” instrumental Voz + Pno (Sinte1) Voz + Pno + Bat + Bajo Voz + Pno + Bat + Bajo Voz + Pno + Bat + Bajo + Guit. El
	E (4c)	01:07–01:19	-	-	D-G	Guit.El
	V(4c)	01:19–01:30	-	-	D–G	“Pero un día después de tanta mierda...” Bat + Bajo: acento métrico dispar.
	E (4c)			01:30 – 01:41	G	Guit.El
	P (28c)	01:41–02:59	I (4c) II (4c) III (4c) IV (4c) V (4c) VI (8c)	01:41 – 01:52 01:52 – 02:03 02:03 – 02:15 02:15 – 02:26 02:26 – 02:37	G	“presencia-ausencia” Pno+ GuitAc. +Bat. Bajo + Guit.El. + Sinte2 + base bat. + Voz + Guit.El.

				02:37 – 02:59		
	I (9c)	02:59–03:27	I (5c) I-Verso (4c)	03:16 – 03:27	D	Pno + Guit.El. Pno
	V(16c)	03:27–04:11				“Cada tanto... “
	E (4c)	04:11–04:22	-	-	D-G	Guit.El
	V (4c)	04:22–04: 34	-	-	D-G	“Sangre fresca...”
	E (4c)	04:34–04:45	-	-	G	Guit.El.
B	C (24c)	04:45–06:33	Ia Ib Ic Id	04:45 - 05:03 05:03 – 05:23 05:23 – 05:42 05:42 – 05:52 05:52 - 06:12 06:12 – 06:33	G	“Vamos hermanos...” presencia- ausencia Voz + Pno +bat + bajo + sinte2 “Ir levantando” Voz+Pno+bat + bajo +sinte2 Guit.El. + Sint1 + Sint2 + bat + bajo
	E (4c)	06:33-06:43	E2 (2c) I (2c)	06:33 – 06:38 06:38 – 06:43		Guit.El + Sint1 +Sint2 Guit.El + Sint1 +Sint2
	O (22c)	06:43–07:52	-	06:43 – 07:52	G	

Experimentación de formas expandidas

A – INT

B – O

Secciones no proporcionales.

I 9c

Coda 22c

Forma

Nariguetas tiene una estructura formal de A-B;

A - *introducciones + versos + enlaces + interludio* (00:00 - 04:45)

B - *coro + enlace + coda* (04:45 - 07:52)

Esta división se encuentra fuertemente marcada debido a la alternancia de compases y pulso

Sección A: 4/4

Sección B: 7/8

Min:seg	Secciones	Compás	Pulso
00:00 - 04:45	I – P	4/4	85 aprox
04:45 – 06:12	C – C	7/8	170 aprox
06:12 – 06:33	C	4/4	85 aprox
06:33 – 06:38	E2	7/8	170 aprox
06:38 – 06:43	I	4/4	85 aprox
06:43 – 07:21	O I – II	7/8	170 aprox
07:21 – 07:52	III	4/4	85 aprox. Comienza una disminución del “pulso constante” desde el comienzo de la sección hasta el final. No hay <i>Fade out</i>

Aspectos Armónico – melódico

Pedal

I

Ambigüedad, Intercambio modal

E 01:07 - 01:19

Ambigüedad y modulación

V 01:19 - 01:24 (Comienzo de “Pero un día...”)

V 04:22 - 04:27 (“Sangre fresca...”)

Tonalidad seccional

D mixolidio y G

A

Secuencia modal- tonal: acorde de D, se presenta como I en el modo dórico (esto es, sin 7), luego es utilizado como Dominante (con y sin 7) de Gmaj7.

B

Progresión Tona-modal: Cadencias Dominante-Tónica y auténtica modal en la sección B; dándole además al acorde de D, varias funciones.

Aspecto Rítmico-métrica

Acentos métricos dispares en compases regulares

Secciones Versos 03:27–04:11 y 04:22–04: 34

Compases inusuales 7/8

Aspecto Sonoridad-instrumentos

Instrumentación

Batería

Bajo

Sintetizador2

Guitarra eléctrica

Guitarra Acústica - cuerdas de acero

Sintetizador1: instrumento líder.

Voz

presencia-ausencia

P 01:41 – 02:59

C 04:45–05:42

“ir levantando”

E 01:07 - 01:19

C 05:42 – 06:33

Cambio tímbrico- instrumental evocando la progresión desde lo acústico a lo eléctrico

P 01:41 – 02:59. (Guit. Ac)

I

00:00 – 00:23

I

00:00 - 00:11

Piano

Piano

The image shows a musical score for two piano parts in 4/4 time. The top staff features a melodic line with eighth notes and triplet eighth notes. The bottom staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and triplet eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

Armonía

Teclado2

D Cmaj7 D Cmaj7

The image shows a musical score for a second keyboard part in 4/4 time. It consists of four measures, each containing a single chord: D, Cmaj7, D, and Cmaj7. The key signature has one sharp (F#).

Guitarra eléctrica

The image shows a musical score for an electric guitar in 4/4 time. It consists of four measures, each containing a melodic line with eighth notes and triplet eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

Aspecto Armónico – melódico

Modo de D Mixolidio (C becuadro).

Pedal

Sobre D con cambio de acorde I-bVIIImaj7

Secuencia modal

00:05 - 00:11 bVIIImaj7-I, sinte2.

I - V

00:11 - 00:23



Guit. Eléct (armónicos)

Teclado2

Musical notation for Guit. Eléct (armónicos) and Teclado2 in 4/4 time, showing harmonic accompaniment.

Armónico-melódico

El material melódico que presenta el piano será ejecutado por la voz en los posteriores *versos* cantados.

c. 2, 3 utilización del cromatismo sobre la escala de E (f#-g-g#),

Guit. eléct, Sinte2 (teclado2)

Secuencia Em7-D- C9

D. IIm7-I-bVII9 – [I]

Cadencia auténtica de rock: C9 – [D]

V

00:23 - 01:07

Armónico

D : I-VIm7 – VIm6 – V – IVmaj7. Secuencia con cadencia auténtica modal.

Armonía

D Em⁷ Em⁶ A Gmaj⁷

Sonoridad-instrumentos

Utilización de *presencia-ausencia* de los instrumentos:

Min:seg	Sección	Instrumentos
00:11 – 00:23	Intro-Verso	Piano + Guitarra eléctrica + teclado2
00:23 – 00:33	Verso	Voz + Piano
00:33 – 00:44	Verso	Voz + Piano + Teclado2 + Bateria
00:44 – 00:56	Verso	Voz + Piano + Teclado2 + Bateria +guit elec
00:56 – 01:07	Verso	Voz + Piano + Teclado2 + Bateria +guit elec

E

01:07 - 01:19

Armónico-melódico

Guit. Eléct

Armonía

Dmaj⁷ B^{b6} (maj⁷) A Gmaj⁷

Ambigüedad e Intercambio modal Guit. eléct. Escala de D armónico.

Secuencia de acordes Dmaj7-Bb6(maj7)-A-Gmaj7 como:

D: I - bVI6(maj7) - V - IVmaj7

G:V - bIII6(maj7) - II - Imaj7

Sonoridad-instrumentos *“ir levantando”*

La batería ejecuta la base que consiste en golpes alternados de bombo y redoblante (siempre en el compás de 4/4), de la siguiente manera:

1T golpe de bombo - 2T golpe de redoblante - 3T golpe de bombo - 4T golpe de redoblante

V

01:19 - 01:30

Rítmica - métrica *Acentos métricos dispares en compases regulares*

Sinte1(Piano), Sinte2 (Teclado2, funcionalidad de bajo) y batería mantienen en común con la voz, guitarra y teclados la figuración de semicorcheas, pero la acentuación (tónica en piano y bajo; redoblante en la batería) cada 6 semicorcheas, rompe con la constancia rítmica en el pulso.

01:19 - 01:24 (Comienzo de “Pero un día...”)

y

04:22 - 04:27 (“Sangre fresca...”)

Piano

Bajo

Bateria

Pno.

3

A Gmaj7

Bm7 Gmaj9/B

Pno.

5

Gmaj7 G#ø A D/F#Gmaj7 A

Armónico – melódico

Voz: Escala de D mayor. *Modulación por 5tas descendentes*

A – Gmaj7 - Bm7 – Gmaj9/B - Gmaj7 – G#m7b5 – A - D/F# - Gmaj7 – D

D: V – IV - VIIm – IV – IV – VII/V – V – V/IV - IV – V - [IV]

G: I – I – VII/II – II – V – I – V - [I]

E

01:30 - 01:41

Armónico-melódico

Guit. Eléct

Armonía

Gmaj7 E^b6 (maj7) D C6

Intercambio modal Guit. eléct. Escala de G.

Traposición 4ta asc. de Secuencia de acordes Gmaj7/D - Eb6(maj7) - D – C6 como:

G: I - bVI6(maj7) - V - IV6

P

I-II-III-IV-V

01:41 - 02:37

Armónico-melódico

Característico por su nota repetida (G) estará presente en las divisiones I-II-III-IV-V, dentro de la sección Interludio, al igual que la armonía que conlleva

Gmaj7-C9

G: Imaj7 - IV9

Sonoridad-instrumentos

presencia-ausencia

Ref: Guit Ac: Guitarra Acústica

01:41-02:59 I al VI	<u>Presencia-ausencia</u>
I (4c) 01:41 – 01:52	Pno+GuitAc.+Bat.
II(4c) 01:52 – 02:03	Bajo + Guit.El.
III (4c) 02:03 – 02:15	+ Sinte2
IV (4c) 02:15 – 02:26	Ídem
V (4c) 02:26 – 02:37	+ base bat.
VI (8c) 02:37 – 02:59	+ Voz + Guit.El.

Evocación a la *progresión desde lo/contraste acústico a lo eléctrico*

Presencia tímbrica de la **guitarra acústica** desde el comienzo de la sección hasta la división

V.

Puente VI 02:37 - 02:59

Voz + Guit eléc.

Armonía

Gmaj7 C⁹ Gmaj7 Am

Armónico-melódico

La voz y la guitarra eléctrica presentan el material que será generador de la secciones Coro, Enlace y Coda (en este caso en 4/4). Consideramos que en la elección de dicho procedimiento se intenta conseguir una unidad en el tema presentando en la sección de los *versos* (sección A) el material principal de los *coros* (sección B). La armonía se mantiene casi idéntica, con reemplazo del acorde de C9 por Am (compás 4).

G: Imaj7 – IV9 – Imaj7 - IIm

I

02:59 - 03:16

Armónico

Piano

Armonía

D C Em C D

Secuencia D - C - Em - C - D como:

D: I - bVII - IIm - bVII - I Cadencia completa.

I - v + V + E + V + E

03:16 - 04:45

Se repiten los aspectos y procedimientos ya descritos.

Coro

04:45 - 05:42

Rítmico-métrica *Compases inusuales*

7/8

The image shows a musical score for a piece in 7/8 time. It consists of three staves: 'Voz' (Vocal), 'Piano', and 'Armonía' (Harmony). The key signature is one sharp (F#). The vocal line is written in a treble clef and consists of eighth and quarter notes. The piano accompaniment is also in a treble clef and features a steady eighth-note pattern. The harmony line is in a bass clef and shows chords: Gmaj7, C9, Gmaj7, Am7, and D.

Armónico-melódico

Progresión tonal Progresión de acorde Mayor con función de dominante sin 7 : D - Gmaj7

G: Imaj7 - IV - Imaj7 - Iim7 - V

Sonoridad-instrumentos *Presencia-ausencia e “ir levantando”*

04:45–05:42	Ia	04:45 - 05:03	“presencia-ausencia” Voz + Pno +bat + bajo
	Ib	05:03 – 05:23	+ sinte2
		05:23 – 05:42	“Ir levantando”
	Ic	05:42 – 05:52	Voz+Pno+bat + bajo +sinte2
		05:52 - 06:12	Guit.El. + Sint1 + Sint2 + bat. Base en 7/8 + bajo
	Id	06:12 – 06:33	+ Bat. Base en 4/4.

Coro 05:52 - 06:12

Rítmico-métrica

Base en 7/8: batería, intercalando golpes de bombo y redoblante considerado como típico acompañamiento de base de rock en 4/4, esta vez en el compás característico del segmento de los Coros:



Coro 06:12 - 06:33



Armónico-melódico Sobre compás de 4/4 melodía original de A – P - VI.

Progresión tonal Acorde de Dominante con 7. (D7) - Tónica

G: Imaj7 – VIm – IIm – V7 – [I]

E + I

06:33 - 06:43

Rítmica - métrica 4/4

Armónico G: V – IV9, (coda) [siguiente sección - Imaj7]. Cadencia modal

Introducción Dominante de G (D)

O

06:43 – 07:52

Rítmica - métrica 7/8 - 85 bpm aprox. Comienza una disminución del “pulso constante” desde el comienzo de la sección hasta el final.

Armónico-melódico

Reutilización del material melódico sobre las bases propuestas en el comienzo de la sección

B.

G: I – IIm – IV – VII/VI – VI - V – IV – IIm – [I]

Cadencia auténtica modal

Título: “La ciudad eterna”

Duración: 05:33 min.

Referencias:

E.F.: Estructura formal

P.A.: Plan Armónico

V: Verso

C. Coro

I: Introducción

P: Puente

O: Coda

Guit El: Guitarra eléctrica

Pno: Piano

Bat: Batería

Sint1: Sintetizador 1

Sint2: Sintetizador 2

Aspecto Formal-temporal

E.F.	Secciones	Min:seg	Divisiones	P.A.	Descripción
A (48c)	I (8c) V (20c) V (20c)	00:00 – 00:10 00:10 – 00:34 00:34 – 00:57		C	6/8 7/8+6/8+5/8+6/8 Piano “Voló sobre la ciudad eterna...” “la sangre sobre la tierra...”
A1 (32c)	C (16c) C (16c)	00:58 – 01:16 01:16 – 01:35			6/8. “Comenzó a empequeñecer...” Sinte1 (flute). Bat. Pattern dispar acento en 2da corchea
B	P (22c)	01:35 – 02:18	I (6c) I 1(16c) (01:50)	Am	“presencia-ausencia” en la melodía guit. el.(sin distorsión) + sinte1 (01:40) + sinte2 (01:45) 5/8 + 4/8 (x2) (02:00) 5/8+5/8+6/8+6/8 (x2) “ir levantando” +Sinte2 +Batería golpe de aro “lleno”.
A (56c)	I (16c) V (20c) V (20c)	02:18 – 02:37 02:37 – 03:01 03:01- 03:24		C	6/8. Sinte1y2. 7/8+6/8+5/8+6/8 Piano (02. 28) acomp. + bajo “Toco las notas, llegadas...” “la gente se puso loca...”
A2	O	03:25 – 05:33		C	”ir levantando” la melodía.

	(105c)		I (16c)	<p>(03:25) “ya nadie tenia pretextos...”</p> <p>(03:35) Bat. “ir levantando” y acento en 2da corchea</p>
			I1(16c)	<p>(03:44) Sintel. Bat. Acento en 2da corchea</p> <p>(03:49) Bat. Lleva el pulso</p> <p>(03:54) + Guit. el. Línea melódica adicional</p>
			I2(16c)	<p>(04:03) Guit. el. Distorsión</p>
			I3(16c)	<p>(04:21) “ya nadie tenia pretextos...”</p>
			I4(24c)	<p>(04:40) voz + guit</p> <p>(04:49) acomp solo batería</p> <p>(05:03) + Sintel y 2</p>
			I5(17c)	<p>(05:08) “ya nadie tenia pretextos...”</p> <p>(05:16) Guit el.</p> <p>+cierre.voz+guit.el.</p>

Estructura Formal ternaria A-A1- B-A2. Estándar de rock.

Esta división se encuentra fuertemente marcada por la alternancia de compases y pulso:

Secciones A, A1, A2 - O: 6/8

Sección B: 4/8, 5/8.

Experimentación de formas expandidas

Sección instrumental. B- Puente - I – II (01:35 – 02:18)

Sección vocal-instrumental. A2 – Coda – I – II - I2 - I3 - I4 - I5 (03:25-05:33)

Secciones no proporcionales

Sección instrumental. B- Puente. 22c.

Sección vocal-instrumental. A2 – Coda. 105c.

Aspecto armónico

Intercambio modal

A - V (a) 00:10 –00:57

Tonalidad seccional

B- Puente (01:35 – 05:33)

Pedal

A1 - C (00:58 – 01:16)

Ritmica y métrica

Compases inusuales

Sección Vocal. A – I , V. **7/8 y 5/8**, intercalado con 6/8.

Sección instrumental. B- Puente - I (01:45) **5/8 + 4/8 (x2)**

Sección instrumental. B- Puente – I 1 (02:00) **5/8+5/8+6/8+6/8 (x2)**

Acentos métricos dispares en compases regulares

Batería acentuación dispar con la melodía y el compás de 6/8. Pattern de acentuación ternaria comenzando en el 2do t (2º t grave, 1º y 3º agudos)

A1 – Coro – (01:08 - 01:14)

A1 – Coro – (01:16 – 01:35)

Sección vocal-instrumental. A2 – Coda – I – II - I2 - I3 - I4 - I5 (03:25-05:33)

Sonoridad-instrumentos

Instrumentación

Batería

Bajo

Sintetizador2

Guitarra eléctrica

Sintetizador1 (Piano)

Voz

Sonoridad

Piano y Batería como instrumentos folclóricos “modernos”. Los mismos evocan en la tímbrica y en la ejecución de la alternancia rítmica de compases (3/4 y 6/8).

Progresión desde lo/contraste acústico- eléctrico

presencia-ausencia

B – P - I (01:35 – 02:18)

(01:35) en la melodía guit. el.(sin distorsión) + sinte1

(01:40) + sinte2

“*ir levantando*”

B – P- II (01:50)

+Sinte2

+Batería golpe de aro “lleno”.

A2 – O (03:25 – 05:33). Todas las divisiones formales son generadas por la instrumentación.

A

00:00 – 00:57

I

00:00 – 00:10

Armónico-melódico

The image displays a musical score for Piano, consisting of four systems of music. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 6/8. The score includes the following chords and measures:

- System 1: Measures 1-6. Chords: Cmaj7, Am, Dm, C6, G, C, G#° Am.
- System 2: Measures 7-12. Chords: Am, Dm, C6, G/B, G, Cmaj7, Am, Dm, Dm, C6.
- System 3: Measures 13-16. Chords: G, C, G#° Am, Dm, C6.
- System 4: Measures 17-20. Chords: G/B, G.

Progresión tonal en C

Melodía diatónica

Rítmica-métrica

compases inusuales (c.9 7/8 y c.11 5/8). Elegimos realizar la transcripción teniendo en cuenta el fraseo del piano, que es el instrumento principal en este tema.

V (a)

00:10 – 00:57

Armónico

Se agrega una cadencia de 4 c.:

Ab (1c.) - Fm (1c.) - G (2c.)

Intercambio modal

Acordes del modo de C menor antiguo (Ab y Fm).

Rítmica-métrica

Se repite el procedimiento de utilización de *compases inusuales* (7/8 y 5/8).

A1

00:58 – 01:35

C

00:58 – 01:16

Armónico

The image shows a musical score for Piano and Pno. The Piano part is in the upper staff, and the Pno. part is in the lower staff. The Piano part has four measures with chords F/C, C, F/C, and C. The Pno. part has four measures with chords F, C/E, Dm7, G, Am, and G/B. The notation includes notes, rests, and dynamic markings.

Las características armónicas conservan el diatonismo preponderante.

Pedal armónico (IV-I) y cadencia en los dos últimos compases.

Rítmica-métrica *Acentuación dispar* (01:08 - 01:14)

de la batería con la melodía y el compás. Pattern de la sección siguiente:

The image shows a musical notation for Bateria (Drum) in 6/8 time. The notation includes a double bar line, a 6/8 time signature, and a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

Acentuación ternaria (2º t grave, 1º y 3º t agudos).

C

01:16 – 01:35

Rítmica y métrica

01:17 - 01:22 y 01:26 - 01:31: Batería ejecuta Pattern de acentuación ternaria ya mencionado en la sección anterior (Ver min. 01:08 - 01:14), esta vez se alternan golpes de redoblante y bombo en la corchea acentuada.

B

P

01:35 – 02:18

I

(01:35-01:50)

Mel. + Arm.

Am G C Am Am G C

This musical score shows the first four measures of a piece in 6/8 time. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with eighth notes and quarter notes. The lower staff (bass clef) contains a simple bass line with quarter notes. Above the staff, the chords Am, G, C, Am, Am, G, and C are indicated for measures 1 through 7.

Piano

Pno.

Am Em Dm/F Dm Am Em Dm/F

6 Dm

This musical score shows the next four measures of the piece. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with eighth notes and quarter notes. The lower staff (bass clef) contains a simple bass line with quarter notes. Above the staff, the chords Am, Em, Dm/F, Dm, Am, Em, and Dm/F are indicated for measures 5 through 7. Measure 8 is marked with a '6' and 'Dm' above the staff.

Armónico

01:50 – progresión de acordes menores Am – Em – Dm

Am: Im - Vm - IVm

Aspecto rítmico y métrica

Compases inusuales

(01:45) **5/8** + 4/8 (**x2**)

Sonoridad-instrumentos

Presencia/ausencia

guit. el.(sin distorsión) + sinte1

(01:40) + sinte2

I 1

(01:50)



Aspecto rítmico y métrica

Compases inusuales

(02:00) **5/8+5/8+6/8+6/8** (**x2**)

Sonoridad-instrumentos

“ir levantando”

(02:04) +Sinte2

(02:05)+Guit. el. (Sin dist.)

(02:09)+Batería golpe de aro “lleno”.

A

02:18-03:24 (Se repiten los procedimientos citados en A)

A2 - O

03:25 – 05:33

Sonoridad-instrumentos

Ir levantando y alternancia vocal/instrumental

Todas las divisiones formales son generadas por la instrumentación

	”ir levantando” la melodía.
I (16c)	(03:25) “ya nadie tenia pretextos...” (03:35) Bat. “ir levantando” y acento en 2da corchea (03:44) Sinte1. Bat. Acento en 2da corchea
I1(16c)	(03:49) Bat. Lleva el pulso (03:54) + Guit. el. Línea melódica adicional (04:03) Guit. el. Distorsión
I2(16c)	(04:21) “ya nadie tenia pretextos...”
I3(16c)	(04:40) voz + guit
I4(24c)	(04:49) acomp solo batería (05:03) + Sinte1 y 2 (05:08) “ya nadie tenia pretextos...”
I5(17c)	(05:16) Guit el. +cierre.voz+guit.el.

Rítmica

Acentuación dispar

Batería

Bateria

6/8

The image shows a musical staff for a drum set, labeled "Bateria". The time signature is 6/8. The notation consists of a series of eighth notes with accents (>) placed above them, indicating a "dispar" (off-beat) accentuation. The notes are grouped into six pairs, each pair representing a pair of eighth notes. The first note of each pair is on a higher pitch than the second, and the accents are placed on the first note of each pair. The staff is divided into six measures by vertical bar lines.

Título: “Emigrante”

Duración: 08:27 min.

Fe de erratas: N+E 02:11 – 02:31. Partitura: Donde dice Coro2 debe decir N.

Aspecto Formal-temporal

Referencias:

E.F.: Estructura formal

P.A.: Plan Armónico

V: Verso

Pre: Precoro

C. Coro

N: Interverso

I: Introducción

P: Puente

INT: Interludio S/x: solo sobre x.

T: Transición

E: Enlace

O: Coda

Guit El: Guitarra eléctrica

Pno: Piano

Bat: Batería

Sint1: Sintetizador 1

Sint2: Sintetizador 2

E.F.	Secciones	Min:seg	Divisiones	Min:seg	P.A.	Descripción
A	I (24c)	00:00 - 00:43	I1	00:00 – 00:14	Dm	4/4 + 3/4
			I2	00:14 - 00:29		Armonía de V
			I3	00:29 – 00:43		
	V (24c)	00:43 - 01:27	-	-		“El se va...” “Dirás. Dirás que...”
	V(24c)	01:27 – 02:11	-	-		“Sin embargo yo sé...” “Dirás, dirás que ...”
	N + E (11c)	02:11 – 02:31	N (7c) E(4c)	02:26 – 02:31	Gm	“Rompiendo la piel...” 4/4 4/4
	Solo (24c)	02:31 - 03:16	S/V	02:31 - 03:02 03:02 – 03:16	Dm	Guit. elec. Armonía de V
	V (24c)	03:16 - 04:00	-	-		“El se va...” 4/4 + 3/4 “Dirás, dirás que...”
	N (7c)	04:00 – 04: 13	-	-	Gm	“Rompiendo la piel...”4/4 4/4
B	T (20c)	04:13 – 04:52	I II	04:13 – 04:33 04:33 – 04:52	G-C	Pno. “Ir levantando” - “pres/aus” 4/4
I (vocal)	I (8c)	04:52 – 05: 06	-	-	C	Guit el. 4/4
	V (8c)	05:06 – 05:21	-	-		“Como una baldosa que a otros pies...” 4/4
	N (8c)	05:21 – 05:36	-	-		“Te enseñaron a limpiar su vidriera...” 4/4
	V (8c)	05:36 – 05:49	-	-		“Puedo ir a buscarte hoy...” 4/4
II	P	05:49 - 06:47	1 (16c)	05:49 - 06:16	C	Guit.el. 4/4. Amalgama:

(instr)	(31c)		2 + O (15c)	06:16 – 06:47	Bmix	4/4+5/4
	T (10c)	06:47 – 07:04	(II)	-	Cm G	Pno +guit.el. 4/4
	E (4c)	07:05 – 07:12	-	-	C	Sint1 + Sint2 4/4
	O (P) (28c + corte final)	07:12 – 08:27	1 (16c) 2 (10c) Cadencia (2c)	07:12 - 07:39 07:39 – 08:04 08:04 – 08:27	C Bmix (C#) (Db)	Guit.el. 4/4. Amalgama: 4/4+5/4

Forma

Estructura formal de Emigrante A – B (I-II)

A

Introducción y Versos + Interverso + enlace + solo (00:00 – 04:13)

I y V división ternaria generando en los Versos un Coro interno (“Dirás, dirás que no estas solo...”). No existe sección de Coro.

B

Predominio de las secciones instrumentales en material melódico-armónico.

Transición + Introducción + Versos + interverso + puente + enlace + coda

(04:13 – 08:27)

Los versos de A son musicalmente idénticos entre si pero difieren totalmente con los de la sección B. La estructura de la canción estará sometida a los cambios en la dinámica textural y la oposición entre las secciones vocales (A) y el predominio instrumental de la sección B. La sección de Transición (dentro de B) estará a cargo del Piano, quien ejecuta el Material de enlace (04:13) y será la unión de la estructura general A-B. La importancia de la *Transición* es tal que sin la existencia de la misma las secciones A y B podrían considerarse dos temas diferentes.

Experimentación de formas expandidas

B

Transición, Transición (II), Puente, Coda (Puente)

Secciones no proporcionales

A

Interverso + enlace 11c

Interverso 7c

B

Puente 31c

Transición (II) 10c

Aspecto armónico

Intercambio modal

B - T 04:13 – 04:52. Div I.

B - T 04:13 – 04:52. Div II.

Cadencia modal

B – P - II + coda 06:16 – 06:47

O (P) 07:12 – 08:01

Modulación

B - T: de m a M. Conecta las secciones A y B. Sin la presencia de esta sección, bien podrían ser dos temas distintos.

B – P - II + coda 06:16 – 06:47

T (II) Desde Cm a G - [C]

O (P) 07:12 – 08:01

Modulación por acorde común Bb

N+E 02:11 – 02:31

Modulación por acorde alterado A

B - T 04:13 – 04:52. Div I.

Modulación por acorde prestado del modo paralelo

bVII- Vm con función de Subdominante en C#m.

O (P) 07:12 – 08:01

Tonalidad seccional

Oposición entre las secciones de A (menor) y B (Mayor).

N+E 02:11 – 02:31

Modo seccional

B – P - II + coda 06:16 – 06:47

O (P) 07:12 – 08:01

Aspecto rítmico y métrica

Compases inusuales

A: 4/4 + 3/4

B: 4/4 + 5/4

Acentos métricos dispares en compases regulares

V – N (03:16 – 04:13). pno y bat. (03:24)

Riff: reiteración rítmica-armónica.

B – I+Vs (04:52 - 05:49)

Aspecto de Sonoridad-instrumentos

Instrumentación

Batería

Bajo

Sintetizador2

Guitarra eléctrica

Sintetizador1

Voz

Dicotomía vocal - instrumental

Oposición entre las secciones vocales de A y el predominio instrumental de B.

Presencia/ausencia, “ir levantando”

I 00:00 - 00:43 + V 00:43 – 02:11

“ir levantando”

N+E (02:11 – 02:31), genera un punto máximo de sonoridad en *Solo* (02:31 – 03:16).

B - T 04:13 – 04:52 (Div1 y 2)

“ir levantando” regresivo

Movimiento en la dinámica textural (ahora descendente) al final de la sección de Solo (02:31 – 03:16).

I

00:00 - 00:43

V

00:43 – 02:11

Dm C Dm C Etc.

Dórico de Dm

Trasposición Cm

Cm B^b Cm B^b

Dórico de Cm

Trasposición Gm

Armónico-melódico

Secuencia en modo dórico en Dm.

Dm-C

Transposición del modo en Cm: Cm-Bb

Transposición del modo en Gm: Gm-Gm/A –Bb- C9

La estructura y el modo se repetirán en todas las secciones donde se produzca la misma secuencia armónica

Dm-C-Cm-Bb-Gm-Gm/A-Bb-C9

En el minuto 00:29 el bajo presenta la melodía que luego será realizada por la voz en *Verso (III)*.

Rítmica y métrica

Compases inusuales

La estructura generada en la Introducción por la amalgama de compases regulares e irregulares se respetará en los *Versos, Solo sobre verso*:

4/4 4/4 4/4 3/4

4/4 4/4 4/4 4/4

4/4 4/4 4/4 3/4

4/4 4/4 4/4 4/4

Sonoridad-instrumentos

presencia-ausencia de los instrumentos en Introducción.

“*ir levantando*” en Versos.

N+E

02:11 – 02:31

Coro2

Gm E^bmaj⁷ F Gm E^bmaj⁷ F

Enlace

11 Gm Gm/A B^b C

Armónico-melódico

Tonalidad seccional

Menor antiguo en Gm: bVI – bVII – Im.

Modulación por acorde común Bb

E hacia el S/V: Bb-C-[Dm]

Gm: bIII – VII/Vm – [Vm]

Dm: bVI – bVII – [Im]

Sonoridad-instrumentos

“ir levantando”

Aumento de dinámica en la sección *N+E* (02:11 – 02:31), que genera un punto máximo de sonoridad en *Solo* (02:31 – 03:16).

S/V

02:31 – 03:16

Sonoridad-instrumentos

“ir levantando” regresivo

Movimiento en la dinámica textural (ahora descendente) al final de la sección de Solo:

V - N

03:16 – 04:13

Armónico-melódico

Se repiten los procedimientos señalados anteriormente.

Melódico-Rítmica-métrica

Compases inusuales y Acentos métricos dispares en compases regulares

pno y bat. (03:24)

- ✓ piano cambio de acentuación en el fraseo (c.13 y 14: variación interválica con predominio en el aspecto rítmico),
- ✓ bat. golpe de redoblante sobre el 3er pulso del compás de 3/4, y en el siguiente compás, omite este golpe en el 1er tiempo.

Se produce entonces una sensación de desplazamiento, utilizando acentos métricos dispares en compases regulares, sobre 4/4 + 3/4:

C.13 y 14: Original y variación

Sonoridad-instrumentos

Se repiten los procedimientos señalados anteriormente.

B

T

04:13 – 04:52

Piano

6 D/F# G E/G# A

I 4:13 - 4:33

Pno.

11 Cm Fm/A F/A Gm/Bb G/B

16 C C#/A G

II 4:33 - 4:52

Armónico

Modulación

Transición con modulación de m a M. Conecta las secciones A y B. Sin la presencia de esta sección, bien podrían ser dos temas distintos.

Gm – G – [C/Cm]. Sección de Dominante.

Intercambio modal

Último acorde de secc. Anterior - primer acorde de Div1

[C] - Gm

I

04:13 – 04:33

Armónico

Progresión tonal. Ciclo armónico de 5tas ascendentes conduce en motivo melódico.

Gm – Cm/Eb - C/E – F – D/F# -G – E/G# - A – [Cm]

Gm: [IV] – Im – IVm – V/bVII – bVII – V – I – V/II – VI/IV – [IVm]

Modulación por acorde alterado

Último acorde de Div1 - primer acorde de Div2

[A] - Cm

C/Cm: VI - Im

II

04:33 – 04:52

Armónico

Intercambio modal

Cm - Fm/Ab – F/A - Gm/Bb – G/B – C – A/C# - G – [C]

C/Cm: Im - IVm - IV - Vm - V - I - VI - V - I

Melódico- rítmico La melodía ejecutada por el Piano se reutilizará nuevamente en T (II) (06:47). Consideramos a la Transición como parte integrante de B.

Formal- Sonoridad-instrumentos

presencia/ausencia

El aumento de la dinámica textural comienza desde la aparición del piano en División I

Div.II Pno solo (04:33) + Banda (04:37)

B - I (vocal)

I-V, V, N, V

04:52 - 05:49

Armónico



Esta sección presenta el vaivén entre los acordes IV-V de C, semejante al procedimiento modal del jónico en C. Sin embargo su cadencia V-I en la sección precedente es Tonal, reforzado por el bajo ejecutado por los teclados que realizan las notas g-a-b-c ascendente (05:32 - 05:34)

Rítmico-melódico-textural

Riff: reiteración rítmica-armónica

Guit. el. + sint1

Secciones I, V: Piano realiza el *riff*, esta vez en el plano textural de acompañamiento, sustentado por la tríada y el acorde suspendido.

N

05:21 – 05:36

Armónico

F – G – F – G [C]

C: IV- V- IV – V- [I]

V

05:36-05:49

Armónico

Se repiten lo procedimientos señalados en V.

B – II

(instrumental)

P

05:49 - 06:47

1

05:49 - 06:16

Armónico

Piano

C: IV – bVII – VII^o - I. Cadencia tonal

2 + coda

06:16 – 06:47

Formal *secciones no proporcionales (no divisibles por 4)* la suma de toda la división resulta en 15 compases. La utilización de mixturas de compases (5/4 + 4/4) como veremos en el aspecto armónico-melódico estará presente.

6 compases de 4/4

3 compases de 5/4 + 4/4

1 compás 5/4 (que es precedido por el 4/4 de la coda)

5 compases de 4/4 de la coda

Rítmica-métrica *Compases inusuales*

5/4. La característica principal de esta división es la importancia del fraseo melódico (ejecutado por la guit. el., sint1 y 2) que altera el 4/4 convencional

Esta división II tiene como característica principal el fraseo melódico de los compases irregulares. Por cuestiones de legibilidad en la lectura utilizamos 5/4 + 4/4, la suma de compases (regulares e irregulares):

The image shows a musical score for guitar and arm, consisting of four systems. The first system (measures 1-4) is in G minor (Gm) and features chords Gm, F/A, G/B, and Em. The second system (measures 5-10) starts with D#dim and Ddim, followed by a sequence of B, E, A, B, B, E, A, B. The third system (measures 11-13) includes Edim, Bm, and Edim. The fourth system (measures 14-15) features Em and a section labeled 'Transición'.

Modulación

Gm hacia B Mixolidio. B Mixo hacia Cm.

Gm – F/A – G/B – Em – D#dism – B

G: Im - bVII – I - VIIm – Valt - III

Bmixo: IVm – VII/VI- I

Compás.11: Bm – Edis - Bm – Edis - [Cm]

Cm: VIIIm – IIIIdis – VIIIm – IIIIdis – [Im]

Modo seccional

B Mixolidio: (I-IV-bVII)

Cadencia modal

VIIIm – [Im]

Bm – [Cm]

T [II]

06:47 – 07:04

Armónico-melódico



Vuelve la repetirse la secuencia de acordes de T I (II fraseo).

Modulación

Desde Cm a G - [C]

E

07:05 – 07:12

Rítmica - métrica

Pedal



Esta sección aparece solo una vez, enriqueciendo la sección instrumental.

Sección de enlace desde C hacia F

Armónico-melódico

Secuencia de acordes, ritmo armónico de blancas:

C - G/C - F/C - G/C

C - G/C - F/C - G/C

Sonoridad-instrumentos

El aspecto más importante es el virtuosismo realizado por el tecladista, y a su vez, el banco de sonido elegido, que evoca directamente a la sonoridad progresiva buscada.

O (P)

07:12 – 08:01

Se repiten los procedimientos señalados en *Puente. Divisiones I y II*

08:01 -08:27

Cadencia

Armónico

Modulación por acorde prestado del modo paralelo (bVII- Vm con función de Subdominante en C#m)

B7 – G#m – **Am(b5)** -C#

B Mixo: I -bVIIm – V/II - II

C#: bVII - Vm – **V/A (b9)**- I

G#/b9

Db: bVII - Vm – **V/Bbb(b9)**- I

Cb - Abm - Ab/b9

Título: “Sentido de Lucha”

Duración: 05:34 min.

Referencias:

E.F.: Estructura formal

P.A.: Plan Armónico

V: Verso

C. Coro

I: Introducción

P: Puente

INT: Interludio

O: Coda

Guit El: Guitarra eléctrica

Pno: Piano

Bat: Batería

Sint1: Sintetizador 1

Sint2: Sintetizador 2

Aspecto formal-temporal

Dado que el aspecto formal es tan importante para la diferenciación de los géneros, continuamos con la publicación citada:

Desde un punto de vista morfológico, existen varias formas de vidalas (recuérdese que al no estar sujeta a coreografías, tiene mayor libertad formal). La más común es: **Introducción** (rasgueada o percutida, no necesariamente musical) **A A...**(en número indefinido). O esa misma distribución, pero intercalando el recitado de una o más coplas entre los períodos. También es habitual que, de una vidala a otra, los períodos **A** tengan diferentes medidas en cuanto a frases y compases.¹³

E. F.	Secciones	Min:seg	P.A.	Descripción
A (vocal)	I (14c)	00:00 – 00:20	Ebm	Piano. Contiene con el mismo material armónico que V
	V(a) (28c)	00:20 – 01:15		“ya soplaran nuevos vientos...” 3/4. (8c + 8c + 8c + 4c)
	INT (12c)	01:26 - 01:39	Abm-Ebm	Voz + Piano (4c + 8c)
	V(a) (28c)	01:39 - 02:43	Ebm	“tus hijos verán contigo...” 3/4. (8c + 8c + 8c + 4c)
	INT (16c)	02:54 – 03: 26	Abm-Ebm	Voz + Piano (4c + 4c + 4c + 4c)
B (instr)	O I (8c)	03:26 – 03:53	Gb	Piano. Nuevos materiales arm. y mel. Misma instrumentación. Transición. (4c + 4c)
	II (8c)	03:53 – 04:15	Gb- Ebm	Sint + bombo. Unión textural-sonoridad de A con B. (4c + 4c)
	III (24c)	04:15 – 05:34	Gb-Ebm	Esc. Pentatónica.”ir levantando”. Guit.el. (8c + 8c + 8c). Rall últimos 4c. no hay <i>fade out</i> .

¹³ Cajita de música p.36

Forma

Binaria A(vocal) – B (instrumental).

Experimentación de formas expandidas

Secciones instrumentales de B – Coda – I - II - III (03:26 – 05:34)

Secciones no proporcionales

A – introducción 14c

Aspecto armónico

Intercambio modal

A - Utilización de Bb y Bbm como V y Vm de Ebm.

Mixtura modal/tonal

A- Introducción

A - Versos

A - Interludio

Modulación

A – Interludios

B – II

B – III

Tonalidad seccional

A- Ebm

B- Gb

Melódico

Modo pentatónico

B - O - III

Aspecto rítmico y métrica

Utilización de alternancia de compases (en 6/8 – 3/4), característico en el folclore argentino

“Sentido de Lucha” respeta la rítmica implícita de la vidala:



Aspecto Sonoridad-instrumentos

Instrumentación

Batería – Bombo legüero

Sinte2

Guitarra eléctrica

Sinte1

Voz

B - O - I (03:26 – 03:53) como sección textural transitiva. Sigue la textura de piano solo (perteneciente a A) pero en el modo de Gb, que pertenece a B.

B- O - II (03:53 – 04:15) Bombo + Sinte

Se presenta un cambio desde la instrumentación que nos refiere a una transición desde lo folclórico: el bombo (alegoría *desde lo acústico*), y la sonoridad progresiva del teclado (*hacia lo eléctrico*).

Progresión desde lo/contraste acústico- eléctrico.

Desde la instrumentación folclórica hacia la instrumentación de banda de rock.

A través de procedimientos de *Presencia/ausencia*, “*Ir levantando*” e Instrumentos acústicos (piano, bombo) y eléctricos (teclados, guitarra eléctrica) se logra el paso **desde lo acústico a lo eléctrico:**

Voz y piano (Folclórico): 00:00 - 03:53

Bombo y Teclado. 03:53 - 04:15

Rock Progresivo: 04:15 - 05:34

Contraste entre lo vocal/instrumental

Secciones A (cantado) - B (instrumental)

“ir levantando”

B-O-III 04:15 - 04:38 I Guitarra eléctrica

04:38 - 05:34 II Guitarra eléctrica + Voz

A (Vocal)

I

00:00 – 00:20

Armónico - melódico

La introducción contiene con el mismo material armónico de los versos cantados.

The image shows a musical score for Piano and Pno. (Piano) in 3/4 time, featuring a key signature of three flats (B-flat major/D-flat minor). The score is divided into two systems. The first system, labeled 'Piano', consists of two staves (treble and bass clef) with a melodic line in the treble and a harmonic accompaniment in the bass. Above the staff, the following chords are indicated: E^bm, D^b, A^b/C, C^b, E^bm/B, and B^b7. The second system, labeled 'Pno.', also consists of two staves. Above the staff, the following chords are indicated: E^bm7, B^bm, E^bm7, and B^bm. The score includes a repeat sign at the end of the second system.

Observamos la utilización de progresiones tonales:

E^bm/B – B^b7 – E^bm7

Y enlaces modales típicos del folclore del noroeste Argentino (modal menor, escala antigua):

E^bm7 – B^bm – E^bm7 (c.8, 9, 10, 11)

Y la combinación de ambos:

E^bm7 – D^b – A^b/C: (E^bm melódica) - C^b – E^bm/B.

Rítmica – métrica

Predominio del 6/8 sobre el 3/4 en melodía y acompañamiento.

V

00:20 – 01:15

Armónico – melódico

Ebm -Db -Ab/C - Cb – Bb - Bb7/D – Ebm - Bbm7

Ebm -Db - Ab/C - Cb - Bb - Bb7/D - **Ebm7sus4**

Al igual que la introducción, existe una línea melódica importante en el bajo del piano (Eb – Db – C – Cb – Bb – D – Eb escala melódica)

Utilización de modos antiguo y melódico. Progresión tonal y enlaces modales.

Ebm7sus4 utilizado como acorde de cadencia modal hacia Abm7.

Abm/Eb - Abm7/ Gb - Abm7 - Abm7/ Gb – Abm

Abm como acorde pedal que sustenta el movimiento melódico del bajo (piano)

Ebm - Dd7- Gb - Gb(9b)/G – Abm - Abm(maj7)/G - Abm7/Gb

Db7 - Eb m - Db/F - Gb - Db/F – Ebm - Bb7 – Ebm – Bbm7 – Ebm7

Db como dominante: V/Gb y bVII/Ebm. Funcionalidad tonal y modal.

Gb(9b)/G sustituto tritonal de Abm.

Movimiento melódico-cromático (asc. y desc.) de Piano.

Rítmica – métrica

Conserva las mismas características: 6/8 sobre 3/4

Sonoridad-instrumentos

El piano aborda un procedimiento ya realizado en el disco: la utilización de la melodía principal de una sección como acompañamiento de una sección cantada (con variaciones rítmico-melódicas)

INT

01:26 - 01:39

Armónico-melódico

Voz + Piano

$A^{\flat}m/E^{\flat}$ $A^{\flat}m/G^{\flat}$ $B^{\flat}7$ $Fm7(b5)$ A° $B^{\flat}7$ $B^{\flat}7/D$

Progresión tonal

IVm – V7 – IIIm7 (b5)/V – VII°/V – V7 - Im

Escala antigua c. 1, 3, 4 (melodía)

Escala Armónica c. 2 y 4 (bajo del piano)

Rítmica – métrica



Observamos como en los compases 3 y 4 se manifiesta la rítmica de interna de la vidala, ejecutada por los acordes del piano. La escritura de la melodía, siempre en compás ternario contrasta en la mano izquierda del piano en dichos compases (yuxtaposición rítmica), a diferencia de los c. 1 y 2, ejecutado todo en 6/8.

Sonoridad-instrumentos

Sin modificaciones. Se mantienen los procedimientos anteriores

V (a)

01:39 - 02:43

Se repiten los procedimientos señalados anteriormente.

INT

02:54 – 03: 26

Se repiten los procedimientos señalados anteriormente.

B (Instrumental)

O

I

03:26 – 03:53

Armónico - melódico

The image displays a musical score for Piano, consisting of three systems of notation. The first system is labeled 'Piano' and shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system is labeled 'Pno.' and continues the melodic and bass lines. The third system is also labeled 'Pno.' and concludes the passage. The score includes various chords and melodic phrases, with a key signature of two flats and a time signature of 6/8. The chords are: G^b, G^b/B^b, E^bm, D^b/F, G^b/B^b, C^b5, A^bm⁷sus⁺, G^b, G^b/B^b, G^b/D^b, D^b, and G^b.

Se aborda hacia el relativo mayor sin modulación previa (A: E^bm - B: G^b). Tanto en el aspecto melódico (notas diatónicas) como armónico (progresión tonal) se encuentran ambos en la tonalidad mayor de G^b

Rítmica – métrica

Existe un predominio del 6/8 sobre el 3/4, en la escritura respetamos dicho predominio.

Sonoridad-instrumentos

La instrumentación principal de A (Voz y piano) se mantiene aquí, modificándose los aspectos armónicos y melódicos. De esta manera une a la sección A (desde lo instrumental) con la B (aspectos armónicos y melódicos). Desde estos aspectos consideramos a Coda I

como **sección transitiva**. Sigue el piano solo (perteneciente a A) pero en el modo de Gb, que pertenece a B.

II

03:53 – 04:15

Armónico - melódico

Gb – Cb – Abm – F° - Bbm – Ebm – Db – Gb – Cm - Cb – Bb - Ebm

I - IV - IIIm - VII° - IIIIm – VIIm – V - I - VIImb5/VI – bVI/VI – V/VI - VIIm

Rítmica – métrica

La presencia del bombo legüero como instrumento acústico-autóctono será detallada en el aspecto Sonoridad-instrumentos, no obstante encontramos una relación estrecha entre el instrumento y la rítmica predominante de esta sección:



Observamos la rítmica de la chacarera explícita en c.1, 4, 7 y la semejanza en c.3 (recordamos que el t1 es débil y puede no estar) y c. 8.

Sin contrariar lo anterior expresado y considerando que el bombo es un instrumento protagonista en la chacarera, la diferencia con la rítmica de la vidala (1 corchea) es muy poca para desviar la rítmica implícita dominante. Factor importante es la velocidad del pulso: se mantiene constante, por esto, escuchamos una vidala y no una chacarera.

Sonoridad-instrumentos

Instrumentación Bombo + Sinte

Se presenta un cambio desde la instrumentación que nos refiere a una transición desde lo folclórico: el bombo (alegoría *desde lo acústico*), y la sonoridad progresiva del teclado (*hacia lo eléctrico*) anticipando la sección precedente.

III

04:15 – 05:34

Armónico-melódico

The image shows a musical score for guitar and arm, consisting of two systems of music. The first system has five measures with chords G^b, A^bm/C^b, A^bm, C^b/E^b, and B^b. The second system starts at measure 5 and has chords E^bm, E^bm, D^b/F, G^b, A^bm, A^bm/C^b, B^b7, and E^bm. The score is written in 3/4 time and features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef.

Tanto en el rock como en la música folclórica del noroeste argentino se encuentra el predominio del modo pentatónico (mayor y menor). La cercanía de los géneros está dada aquí por el uso de la escala pentatónica menor en E^b en la melodía ejecutada por la guitarra eléctrica (c.1 a 8).

c.3 el giro melódico de la escala armónica en E^bm, junto con la cadencia tonal

bVI-V-Im

Rítmica – métrica

Utilización de un pattern armónico-rítmico

La base rítmica – armónica constante como la presencia de “ritmo de muerte lenta” presenta una progresión tonal-modal, a modo de loop. que ofrece espacio para el procedimiento de la improvisación.

Sonoridad-instrumentos

Instrumentación

Destacamos la presencia de la banda de rock con los instrumentos característicos. De este modo, la interrelación de ambos géneros musicales se encuentra presente en la sonoridad.

“ir levantando”

Nunca mejor citado el término, la banda manifiesta aquí “algo que no puede generar el pop”:

04:15 - 04:38 I Guitarra eléctrica

04:38 - 05:34 II Guitarra eléctrica + Voz

Título: “Mitad por mitad”

Duración: 06:51 min.

Referencias:

E.F.: Estructura formal

P.A.: Plan Armónico

Div.: divisiones

V: Verso

N: Interverso

I: Introducción

O: Coda

Guit El: Guitarra eléctrica

Bat: Batería

Sint1: Sintetizador 1

Sint2: Sintetizador 2

E.F.	Secciones	Min:seg	div.	Min:seg	P.A.	Descripción
A vocal	I (25c)	00:00 – 00: 48	V(22c)	00:00 – 00:38	Ebm	7/8. Sinte1 (Wood Flute)
	(Riff)		C(3c)	00:38 - 00:48	Dórico	7/4. Sinte1 (Piano) + Sinte2 (Hammond)
	V (14c)	00:49 -01:21				6c 7/8 + 1c 7/4. Piano + bajo Riff. (x2) “un agua fresca de perdón cristiano...”
	N (2c)	01:21 – 01:27				7/4. “Pálidas notas, existencia, depresión...”
	I (17c)	01:27 – 02:02	V(14c)	01:27 - 01:51		7/8. Sinte1
	(Riff)		C(3c)	01:51 - 02:02		7/4. Sinte1 (Piano)
	V (15c)	02:03 – 02: 34				6c 7/8 + 1c 7/4. (x2) “Un crisantemo y un martirio duro...” Formal: Adición 1c 7/4 de enlace. Piano
	N (2c)	02:34 – 02:42				7/4. “Pálidas notas, existencia, depresión...”
	I (12c)	02:42 – 03:03				7/8. Sinte1 (Trumpet)
	(Riff)					
	Na (4c)	03:03 – 03:16			Db	7/4. “Casi he rodado al fondo de la cima, tú que me escuchas mi enseñanza aprendes...”
A1 instrum	I (31c)	03:16 – 04:16	I	03:16 - 03:51	Ebm	14c 7/8 + 3c 7/4. Sinte1 (wood flute)
			Solo s/I	03:51 – 04:16	Dórico	14c 7/8. Sinte1 (flute) Formal: Elisión del 7/4 realizada por la sección siguiente.
	O – 1 (N) (24c)	04:16 – 05:37	I (6c)	04:16 – 04:36	Db	Mat. Armónico de Na. Elisión de la sección anterior. 7/4. Batería: “Ir levantando”

			Ia (8c)	04:36 - 05:02		Voz (onomatopeya)
			Ib(10c)	05:03 – 05:37		Batería golpe de redo “lleno”, Sintel línea melódica (Hammond)
						Voz+
						Sintel(trumpet).Melodía(onomatopeya)
						Cambio de ejecución en Bat. 05:18.
						Bat. Alternancia e/redo y bombo por pulso
						05:31. Sintel (trumpet). 2c de Material melódico de I (00:42).
	O – 2 (I) (12c) (<i>Riff</i>)	05:37 – 05:58			Ebm Dórico	4c 7/8 Sintel (trumpet) + Guit. el. (dist.). + 8c 05:41. Bat. Redo. Presencia de todos los instrumentos en el acomp.
	O – 3 (12c) (I + N)	05:59 – 06:51	I(4c)	05:59 - 06:11	Db	7/4. Sintel(trumpet)Variac. mel. s/ <i>Riff</i> .
			Ia(8c)	06:11 - 06:51	Db + Gb	Voz (onomatopeya)
						Sintel (Hammond)
						Rallentando últimos 2c hacia el final. No hay <i>Fade out</i> .

Aspecto Formal-temporal

Rasgo característico del tema es la economía de recursos formales utilizados:

Introducción-Verso-Interverso-

Coda 1 (Interverso), Coda 2 (Introducción), Coda 3 (I+N)

Elisión de secciones¹⁴

A1 – S/I- II (03:51 – 04:16) y A1 O – 1 – I (04:16 – 04:36)

N

La elección del nombrar la sección como *Interverso* se debe al carácter que posee la misma en la canción y consideramos que no llega a ser una típica sección de *Coro* de una canción pop-rock. No obstante, los elementos de la sección *N* han sido tomados por los Pablo en la Coda.

Experimentación de formas expandidas

Sección Coda (1-2-3), (04:16 – 06:51)

Secciones no proporcionales

Todas las secciones de A salvo A– I (12c) (02:42 – 03:03), Na (4c) (03:03 – 03:16)

A1 – S/I- II (03:51 – 04:16)

Aspecto Armónico Ambigüedad

O3 (N + I) - (05:59 – 06:51)

Acorde final: **¿Dbadd6-4-9?**

Sinte 1: Gb6 Sinte2: Db Bajo: nota Gb

¹⁴ Elidir: *Gram*. Suprimir la vocal final de una palabra si la siguiente también empieza por vocal; como en las contracciones *del* por *de el*, *al* por *a el*.

Granda, Juan Carlos (dist. exclusivo). (1965). Elidir. En *Diccionario Enciclopédico Magister* (Tomo 1, p.581).

Buenos Aires, Argentina: Ed. Sopena Argentina.

Tonalidad/modalidad seccional Alternancia modal tonal en toda la canción.

Ebus4 dórico (sección Modal)

Db Mayor (Tonal)

Aspecto rítmico y métrica *Compases inusuales*

Alternancia de 7/8 y 7/4 en todo el tema.

Min:seg	Secciones	Compás	Pulso
00:00 – 00:38	I – V	7/8	248
00:38 - 00:48	I – N	7/4	124
00:49 -01:21	V	6c 7/8 + 1c	248
		7/4	124
01:21 – 01:27	N	7/4	124
01:27 - 01:51	I – V	7/8	248
		7/4	124
02:03 –02: 34	V	6c 7/8 + 1c	248
		7/4. (x2) +	124
		1c. 7/4	
02:34 – 02:42	N	7/4	124
02:42 – 03:03	I	7/8	248
03:03 – 03:16	Na	7/4	124
03:16 - 03:51	A1 – I	14c 7/8 +	248
		3c 7/4.	124
03:51 – 04:16		14c 7/8.	248
04:16 – 05:37	O 1	7/4	124
05:37 – 05:58	O 2	7/8	248
05:59 – 06:51	O 3	7/4	124
			Comienza una disminución del pulso constante últimos 2 c. hasta el final. No hay <i>Fade out</i> .

Riff: reiteración rítmica-armónica

Aspecto Sonoridad-instrumentos

Instrumentación

Batería

Bajo

Guitarra eléctrica

Sinte2

Sinte2

Voz

“Ir levantando”

O1 (N) 04:16 -05:31

Presencia/ausencia de instrumentos

O2 (I) 05:37 – 05:58

1º 05:37 Sinte + Guit. el.

2º 05:41 Presencia de todos los instrumentos en el acompañamiento.

A

I

00:00 – 00:48

Aspecto armónico

Riff
Eb^bm⁷sus⁴ B^bm⁷

E^b dórico.

Armonía cuartal [Ebmsus4 – Bbm7]

Aspecto melódico

Ausencia de la nota C. (sensible de Db).

Registro de la melodía:



Aspecto rítmica- métrica

Compases inusuales 7/8

Riff: reiteración rítmica-armónica

Ver **aspecto armónico**. El *Riff* será de fundamental importancia por la economía de recursos que presenta la canción.

Aspecto de Instrumentación

Sinte1: Melodía. Sinte2 + Bajo: *Riff* principal

00:38 - 00:48: **Aspecto armónico**

Ebm: IV - bIII - IV - Im

(bVII)

Absus4 - Gb6/7add9 - Ab6sus4 - [Ebm7sus4]

Db/Ab

Aspecto rítmica- métrica 7/4

V

00:49 -01:21

Aspecto armónico + rítmica- métrica

Ebm7sus4 - Bbm7 (*riff*)

"...y lávate con lágrimas los ojos..."

A^{b6}_{sus4}

$D^b/A^b / B^b / G^b$

00:59 : $D^b/A^b - D^b/B^b - D^b/G^b$.

$bVII$ $[Ebmsus4]$

Aspecto rítmica- métrica $7/8 + 7/4$

N

01:21 – 01:27

Aspecto armónico

$Ab6sus4$

$Db - [Ebmsus4]$

Aspecto rítmica- métrica $7/4$

I

01:27 – 02:02

Se repiten los procedimientos citados

V + N

02:03 – 02:42

Aspecto Formal + Rítmica-métrica

+ 1c de enlace entre secciones. Métrica en $7/4$

Se repiten los procedimientos citados

I

02:42 – 03:03

Aspecto melódico- instrumentación

02:48- 02:52: por segunda vez (la primera vez fue en I 01:27) la nota **C** se presenta y resuelve como sensible a **Db**. Sin embargo, la presencia del Riff en Ebmsus7 es tan fuerte que no nos da la sensación de resolución. (instrumento: Sinte2)

Na

03:03 - 03:16

Aspecto armónico-melódico

"...tú que me escuchas mi enseñanza aprendes..."
"...sé tan sólo espada que defiende."

A^b6sus4

D^b/A^b /B^b /F /G^b

Db/Ab - Db/Bb – Db/F - Db/Gb [Ebmsus4]

Material armónico que servirá para la Coda 1 y 3.

A1

I

03:16- 04:16

Aspecto formal

Elisión, realizada por la sección siguiente.

S/I- II (04:16)

O1 (N)

04:16 -05:31

Aspecto Formal

Elisión sobre la sección anterior.

O – 1 – I (04:16)

Aspecto Armónico

Material armónico de Na.

Aspecto de sonoridad-instrumentación “*Ir levantando*”

I (6c)	04:16 – 04:36	Elisión de la sección anterior. 7/4. Batería: “Ir levantando”. Voz (onomatopeya)
Ia (8c)	04:36 - 05:02	Batería golpe de redo “lleno”, Sinte1 línea melódica (Hammond) Voz+ Sinte1(trumpet).Melodía(onomatopeya)
Ib(8c)	05:03 – 05:31	Cambio de ejecución en Bat. Golpe de redo por pulso. 05:18. Bat. Alternancia e/redo y bombo x pulso

Aspecto melódico

05:31. Sinte1 (trumpet). 2c de Material melódico de I (00:42).

O2 (I)

05:37 – 05:58

Aspecto de sonoridad-instrumentación, rítmica-métrica- armónico

Presencia/ausencia de instrumentos

Riff de I (Ebmsus4).

1º Sinte + Guit. el.

2º 05:41 Presencia de todos los instrumentos en el acompañamiento.

O3 (N + I)

05:59 – 06:51

Aspecto Armónico

Material armónico de Na.

Aspecto melódico, sonoridad-instrumentación

Superposición de variaciones sobre *Riff* presentado en la sección anterior utilizando el mismo banco de sonido (trumpet) + armonía de *Na.* (Db)

06:11 cambio en la melodía y banco de sonido (Hammond).

Aspecto armónico

Ambigüedad

D^badd+6-9??

Sinte1+Sinte2+Bajo

Acorde final: Db + Gb = ¿Dbadd6-4-9?

Sinte 1: Gb6

Sinte2: Db

Bajo: nota Gb

Título: “Accionista”

Duración: 03:43 min.

Aspecto formal-temporal

Referencias:

E.F.: Estructura formal

P.A.: Plan Armónico

Div.: divisiones

V: Verso

C. Coro

I: Introducción

O: Coda

Guit El: Guitarra eléctrica

Bat: Batería

Sint1: Sintetizador 1

Sint2: Sintetizador 2

E. F.	Secciones	Min:seg	Div.	Min:seg	P.A.	Descripción
A	I (15c) <i>Riff1</i>	00:00 – 00:28			A	4/4. <i>Riff</i> (5c) x 3. Sintel (Clave)
	V (8c)	00:28 – 00:43			F#m	“Voy por la ciudad recorriendo sin parar...” [F#m – D/A]
	C (I) (10c) <i>Riff1</i>	00:43 – 01:00			A	Riff (5c) x2 Sintel.(Clave) “¡Si! ¡No puedo parar!”
	V (8c)	01:01 – 01:15			F#m	“Todo lo que pasa lo voy a aprovechar...” [F#m – D/A]
A1	P (20c)	01:15 – 01:50	I (8c) Ia (8c) Ia1 (4c)	01:15 - 01:29 01:29 – 01:43 01:43 - 01:50	F#m Dorico	<i>Riff2</i> 4c x2 Arm: F#m - C#m <i>Riff2</i> acentuación ternaria en c.4/4 + frase binaria 4c x2 s/arm: F#m – C#m <i>Riff</i> s/arm: F#m – C#m
A	V	01:50 – 02:18	1		F#m	Melódico: Ambas

	(16c)		(16c)			Guit.Eléctricas - Pentatónica + nota g#. 4c x4. S/Arm. de Versos [F#m – D/A]
	V (8c)	02:18 – 02:32			F#m	“Moto o bicicleta tengo que llegar...” [F#m – D/A]
	C (I) (15c) <i>Riff1</i>	02:32 – 02:59			A	Riff (5c) x3 Sintel.(Clave) “¡Si! ¡No puedo parar!”
A2	O (18c)	02:59 – 03:43	I (10c) II (8c)	02:59 – 03:18 03:18 – 03:43	E	Guit. El. 4c 4/4 (03:06) + 1c6/4 x2 E – F#m7 add6 – E/G# – Am (Arm: <i>intercambio modal</i>) – B7add6 – Am/C (Arm: <i>intercambio modal</i>) – A – B7 – E (Arm: Cadencia Tonal completa perfecta)

Estructura formal de Accionista

A

Introducción + Verso + Coro (S/Introducción) + Verso

00:00 – 01:15

A1

Puente

01:15 – 01:50

A

Verso + Verso+ Coro (S/Introducción) + Coda

01:50 – 03:43

Experimentación de formas expandidas

Consideramos a *Accionista* como un exponente de la canción pop-rock al estilo de Génesis de

P. Collins, ya que contiene características implícitas como:

Utilización de un *Riff (Riff1)*. Ver Aspecto Rítmico – métrica.

División formal de Verso-Coro, sobre un compás de 4/4.

Batería - Base de Rock:



Versos de 8 compases.

Coros que se cantan sobre un *Riff*.

Por otro lado, Pablo el enterrador nos demuestran que sigue la línea de su fundación, expandiendo secciones introductorias (I), del medio (P) y de cierre (O) agregando además, material nuevo en la última sección (O). Por lo tanto, la forma Verso-Coro le sirve a Pablo el

enterrador para agregar secciones instrumentales de larga duración y mantener, a su vez, la estructura de canción característica en el pop-rock.

Dato curioso para destacar es que *Accionista* pertenece originalmente al disco *Pablo enterrador* (1983). Sospechamos que, por las características de su primer LP (la mayoría de los temas son bastante diferentes a *Accionista*), los Pablo vuelven a grabar el tema en *Sentido de Lucha*.

Secciones no proporcionales

En *Accionista* el *Riff1* la duración (de 5c.) altera las proporciones de todas las secciones donde aparece:

A – I (15c) - C/I (10c)

A – C/I (15c)

Aspecto rítmico y métrica

Compases inusuales - Amalgama de compases

O – I (02:59 – 03:18)

4/4+2/4 o 6/4

Riff: reiteración rítmica-armónica

Riff1 contiene características del pop-rock pero no es divisible por 4. Duración: 5c.

Aspecto armónico

Intercambio modal

O (03:18 – 03:43)

Am: acorde tomado del modo paralelo menor (Em).

Modulación por acorde alterado

A – Coro (I)

B/E – [F#m cuando va a un Verso]

Cuando va hacia A2 – Coda

B/E – E

B/E contiene las siguientes notas alteradas: d#

Tonalidad seccional

Introducción y Coros - A

Versos - F#m

Puente - F#m dórico

Coda - E

Aspecto de Sonoridad-instrumentación

Instrumentación

Batería

Bajo

Guitarra eléctrica

Sinte2

Sinte1

Voz

Título: "Fotografía"

Duración: 05:02 min.g

Referencias:

E.F.: Estructura formal

P.A.: Plan Armónico

Div.: divisiones

V: Verso

C. Coro

I: Introducción

INT: Interludio

INT/x: Interludio sobre x

S/x: Solo sobre x.

T: Transición

O: Coda

Guit El: Guitarra eléctrica

Bat: Batería

Sint1: Sintetizador 1

Sint2: Sintetizador 2

Aspecto formal-temporal

E.F.	Secciones	Min:seg	P.A.	Descripción
A vocal	I (14c) <i>Riff</i>	00:00 – 00:42	Ebm7 dorico	4/4. Riff comienza siendo de 6c pero luego se convierte en el acomp de 8c. <i>Presencia-ausencia.</i> Aparecen de a uno los instrumentos.
	V (32c)	00:42 – 01:47	Ebm7 dorico	“Cada vez que te vas y cruzas la vereda...” “Todo el tiempo sentada en la puerta de calle...” “Cruza la calle, ya viene...”
	C (8c)	01:48 – 02:04		“Oh, your night. Oh Tonight”
	V (16c)	02:04 - 02:35	Ebm7 dorico	“Todo el tiempo tocas de costado tus piernas, golpeas mi cuerpo al pasar...” “Cruza la calle, ya viene...”
	C (8c)	02:36 – 02:52		“Oh, your night. Oh Tonight”
	INT/I (16c)	02:52 - 03:24		Melódico: Eb pentatónico- menor. Guit + sinte2 + voz. (Onomatopeya).
	S/C (8c)	03:24 – 03:40	Ebm7 dorico	Guit. el. Melódico: Ebm Pentatónico + dórico
B Instrum	T (3c)	03:40 – 03:46	Ebm dorico – Bbm dorico	Guitarra + sintetizadores + bajo acentos en el t 4 y 2da corchea del t 3. Batería sobre 4/4.

	O (35c)	03:46 - 05:02	Bbm dorico	(03:46) 4/4 (6c) Bat. mantiene la regularidad en 4/4 gracias al <i>pattern</i> base de rock. Los demás instrumentos realizan el fraseo del <i>Riff</i> en 2/4.
			Db	(03:58) 7/4 (2c)
			Bbm dorico	04:05 4/4. (3c)
			Db	04:11 7/4. (2c)
			Bbm dorico	04:18 4/4. (22c hasta el <i>fade out</i>) 04:38 4/4. Bat. Platillos en lugar del jaijat. 04:47 4/4. Bat. Golpe de redoblante x pulso 04:49 4/4. <i>Fade out</i>

Estructura formal de Fotografía A – B

A

Introducción + Verso + Coro + Interludio (Introducción) + Solo sobre Coro

00:00 – 03:40

B

Transición + Coda

03:40 – 05:02

Transición: Al igual que en “Emigrante”, la importancia de la *Transición* es tal que sin la existencia de la misma las secciones A y B podrían considerarse dos temas diferentes.

Coda: En el progresivo puede incluir material nuevo no presentado anteriormente en toda la canción o variaciones sobre los elementos ya citados.

Experimentación de formas expandidas

A

I (00:00 – 00:42)

B

O (03:46 - 05:02)

Secciones no proporcionales

A

I - 14c.

B

T - 3c

O – 35c

Aspecto armónico

Modulación por acorde alterado

De Ebm dórico a Bbm dórico

T (03:40 – 03:46) Bbm7 – **Eb7(9)/Bb** – C/G – Bbm7add4

Aspecto rítmico y métrica

Compases inusuales

O (03:58 – 05:02) alternancia de 4/4 (compás regular) y **7/4**

Riff: reiteración rítmica-armónica

Ver A - I

Aspecto de Sonoridad-instrumentación

Instrumentación

Batería

Bajo

Sinte2

Guitarra eléctrica

Sinte1

Voz

Presencia/ausencia de instrumentos

A – I

A

I

00:00 – 00:42

Aspecto Rítmica-métrica

Riff

(sobre 4/4)

Chords: $E^b m^7$, $E^b m^7(9)$, $E^b m^6(9)$, $E^b m^7 add^4$, Etc.

Tanto las secciones I y V se encuentran condicionadas por la presencia del *Riff*. El mismo además se apoya en un *pattern* de 3 notas (Bajo).

Aspecto Armónico

Modo dórico de Eb.

Aspecto de Sonoridad

Presencia-ausencia

00:00–00:42	Ia	00:00 - 00:07	Guit. el. y palmas electrónicas
		00:08 – 00:12	+ Bat
	Ib	00:12 – 00:28	+ Sinte1 <i>Riff</i> + Sinte2 acomp.
	Ic	00:28 – 00:42	+ Bajo
	Id		

V

00:42 – 01:47

La voz canta sobre el *Riff*. Demás procedimientos se mantienen iguales.

C

01:48 – 02:04

Aspecto armónico

Coro
Oh! Your Night! Oh! To - night!

B^bm⁷ D^b6 E^bm⁷ B^bm⁷ D^b9 E^bm⁷

Bajo+Rit.arm.

The image shows a musical score for a bass and rhythm guitar part. It is in 4/4 time and features a key signature of three flats (B-flat major/D-flat minor). The score is divided into two measures. The first measure contains the lyrics 'Oh! Your Night!' and the second measure contains 'Oh! To - night!'. Above the notes, the chords B^bm⁷, D^b6, and E^bm⁷ are indicated for the first measure, and B^bm⁷, D^b9, and E^bm⁷ for the second. The bass line consists of quarter notes, and the guitar part features a 'riff' of chords.

Cadencia: (omisión de la nota C)

Ebm dor.: Vm – bVII – Im

V

02:04 - 02:35

+

C

02:36 – 02:52

Se repiten los procedimientos citados.

Aspecto de Instrumentación

Base de Rock (Batería):



O

03:46 - 05:02

Aspecto Rítmico – métrica

Acéntos métricos dispares en compases regulares

Bat. mantiene la regularidad en 4/4 gracias al *pattern* base de rock.

El fraseo del *Riff*, realizado por Sintel y Guitarra, es cada 3 t (3/4).



Armónico

The image shows two systems of musical notation. The first system is labeled 'B^bm⁷add⁴' and includes staves for 'Guit. el.+Sintel' and 'Bat.'. The second system starts at measure 5 and also includes staves for 'Guit. el.+sintel' and 'Bat.'. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats (B-flat major/D-flat minor), and a 4/4 time signature. The guitar part features a melodic line with eighth and quarter notes, while the bass drum part shows a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

Con el ostinato del Bajo + acordes en el acompañamiento se establece el modo dórico de Bbm.

(03:58)

Aspecto Rítmico-métrica

7/4 (2c)

Aspecto armónico

Db – Ab/C – Eb/Bb – Db/Ab – Ab

(04:18)

Aspecto Rítmica - métrica + Armónico

4/4. Modo Dórico de Bbm hasta caer en *Fade out*.