

# SODA STEREO

---

ARMONÍA MODAL APLICADA AL ROCK

NELSON RODRÍGUEZ RAMÍREZ

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ, COLOMBIA.

2018

# SODA STEREO

---

## ARMONÍA MODAL APLICADA AL ROCK

NELSON RODRÍGUEZ RAMÍREZ

CODIGO: 2012275034

C.C: 80822297

Monografía para optar al título de Licenciado en  
Pedagogía Musical

### **Asesor específico**

Néstor Uriel Rojas Melo


UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ, COLOLOMBIA

2018


	<b>FORMATO</b>	
	<b>RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE</b>	
<b>Código: FOR020GIB</b>	<b>Versión: 01</b>	
<b>Fecha de Aprobación: 10-10-2012</b>	<b>Página 1 de 2</b>	

1. Información General	
<b>Tipo de documento</b>	Trabajo de grado
<b>Acceso al documento</b>	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca facultad de bellas artes
<b>Título del documento</b>	SODA STEREO : Armonía modal aplicada al Rock
<b>Autor(es)</b>	Rodríguez Ramírez Nelson
<b>Director</b>	Rojas Melo Néstor Uriel
<b>Publicación</b>	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2018. 135 paginas
<b>Unidad Patrocinante</b>	Universidad Pedagógica Nacional
<b>Palabras Claves</b>	Armonía modal; Argentina y dictadura; análisis armónico; Soda Stereo

2. Descripción	
<p>Trabajo de grado que se propone resaltar las características compositivas, en el campo de la armonía modal, de la banda Argentina, Soda Stereo, mediante el análisis de nueve composiciones de su repertorio musical, con la finalidad de encontrar recursos pedagógicos para la enseñanza de la modalidad.</p> <p>A su vez, el trabajo abarca descripciones de la problemática social de Argentina, durante el periodo dictatorial entre los años 1976-1983, que visibilizan la trascendencia social en el quehacer diario de los artistas.</p>	

3. Fuentes	
<p>LaRue, (1989). ANALISIS DEL ESTILO MUSICAL. Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal. Barcelona: W.W Norton &amp; Company, inc.</p> <p>Herrera, E. (1986). Teoría musical y armonía moderna vol. 2. Barcelona: Antoni Bosch.</p> <p>Amarilla, Y.S. (2014). Hablar en tiempos de silencio: El Rock nacional durante la dictadura. Question, Vol1. La Plata.</p> <p>Giusti, C. S. (2016). "Rompiendo el Silencio": La construcción discursiva de la libertad en las líricas del rock pop argentino durante el periodo 1982-1989. Universidad Nacional de La Plata: La Plata</p>	

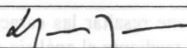
4. Contenidos	
<p><b>OBJETIVO GENERAL:</b> Visibilizar las cualidades armónicas, de nueve composiciones de Soda Stereo, como recurso pedagógico para la enseñanza musical.</p> <p><b>OBJETIVOS ESPECIFICOS:</b> 1. Analizar los aspectos compositivos de la música de Soda Stereo; 2. Aportar el material escrito, de nueve composiciones de Soda Stereo; 3. Visibilizar la importancia del contexto social, en el quehacer diario de los artistas.</p> <p><b>CAPITULOS:</b> 1. ARGENTINA DURANTE EL PERIODO DE LA DICTADURA MILITAR (1976-19839): análisis de las características sociales en la Argentina dictatorial.</p> <p>2. EL IMPACTO DE LA GUERRA DE LAS MALVINAS EN LA SOCIEDAD ARGENTINA DE PRINCIPIOS DE LOS 80'S: descripción del impacto social en el quehacer diario de los artistas en la Argentina post-dictatorial. Historia de Soda Stereo.</p> <p>3. DE LA ARMONIA TONAL A LA ARMONIA MODAL: Disertación, de las diferencias sistemáticas entre la armonía modal, y la armonía tonal.</p> <p>3.1 ARMONIA MODAL: Análisis de los procedimientos teóricos del sistema modal.</p> <p>3.2 LA NOTA CARACTERISTICA: descripción del elemento más importante en el sistema modal.</p> <p>3.3 LA ARMONÍA DESDE EL CONTEXTO MODAL: descripción de los espectros armónicos modales, mediante el análisis de nueve composiciones de Soda Stereo.</p>	

 <b>UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL</b>	<b>FORMATO</b>
	<b>RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE</b>
<b>Código: FOR020GIB</b>	<b>Versión: 01</b>
<b>Fecha de Aprobación: 10-10-2012</b>	<b>Página 2 de 2</b>


---

<b>5. Metodología</b>
MODALIDAD Y LEMENETOS DE RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN.

<b>6. Conclusiones</b>
<p>La descripción analítica de nueve composiciones de Soda Stereo, permitió confirmar la existencia de una lógica compositiva en los parámetros armónicos del sistema modal, donde se resaltaron las modalidades dóricas, eólicas y mixolidias, como sonoridades dominantes en sus composiciones, dotando a su música con una sonoridad única y característica, acorde a un periodo musical en especial (New Wave).</p> <p>Se encontraron elementos tonales y modales sobre una misma composición, siendo posible la utilización de dos sistemas armónicos, sobre un mismo ejercicio musical, como técnica compositiva.</p>

<b>Elaborado por:</b>	Nelson Rodríguez Ramírez
<b>Revisado por:</b>	Néstor Uriel Melo Rojas 

<b>Fecha de elaboración del Resumen:</b>			
--	--	--	--

3. Introducción

La música es un fenómeno cultural que ha existido desde los tiempos prehistóricos. Durante el periodo de la dictadura militar (1976-1983) en Argentina, la música fue utilizada como un medio de expresión y resistencia. En este contexto, Soda Stereo surgió como una de las bandas más importantes de la música rock argentina de los años ochenta y noventa. Este trabajo de investigación analiza las características armónicas y modales de sus composiciones, buscando identificar patrones comunes que permitan comprender su lenguaje musical único.

4. Conclusiones

El análisis de las composiciones de Soda Stereo reveló una rica paleta de sonoridades modales, que se combinan de manera creativa para crear un sonido distintivo. La presencia de elementos tonales y modales en una misma obra sugiere una técnica compositiva sofisticada que permite explorar diferentes matices emocionales y expresivos. Estas conclusiones respaldan la hipótesis de que Soda Stereo utilizó un lenguaje armónico innovador que trascendió los límites tradicionales de la música rock de la época.

## Abstract:

El presente trabajo nace con la intención, de otorgarle un grado de valía y significación, dentro del campo académico musical, al papel desempeñado por Soda Stereo en la escena Rock suramericana de los 80`s, sirviéndonos para esto, de una serie de análisis ligados a procedimientos específicos en el campo armónico de modalidad, que permitirán clasificar diferentes atributos compositivos en la estilística musical de aquella generación.

A su vez, el trabajo da cuenta, de una serie de lógicas, y prácticas sociales en Argentina durante el periodo dictatorial, que permiten reflexionar, sobre la influencia del arte en las sociedades, y como estas, contribuyen a encausar la visión del artista en su quehacer diario.

# TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN .....	8
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA .....	9
JUSTIFICACIÓN .....	10
METODOLOGÍA	
ENFOQUE .....	11
POBLACIÓN .....	12
ELEMENTOS DE RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN.....	12
REFERENTES TEORICOS .....	13
1. ARGENTINA DURANTE EL PEIODO LA DICTADURA MILITAR (1976-1983) .....	14
1.1. EL ROCK Y SU FUNCIÓN SOCIAL EN ARGENTINA.....	17
2. EL IMPACTO DE LA GUERRA DE LAS MALVINAS EN LA SOCIEDAD ARGENTINA DE PRINCIPIOS DE LOS 80'S.....	23
2.1. HISTORIA DE SODA STEREO .....	30
3. DE LA ARMONÍA TONAL A LA ARMONÍA MODAL .....	35
APLICACIÓN DE LA TONALIDAD EN LA MÚSICA DE SODA STEREO.	
- <u>ZONA DE PROMESAS</u> .....	37
3.1. ARMONÍA MODAL.....	43
3.2. LA NOTA CARACTERÍSTICA .....	48
3.3. LA ARMONÍA DESDE EL CONTEXTO MODAL .....	50
- <b>MODO DÓRICO</b> .....	55
APLICACIÓN 1. DEL MODO DÓRICO EN LA MÚSICA DE SODA STEREO	
<u>ESTOY AZULADO</u> .....	57
APLICACIÓN 2. DEL MODO DÓRICO EN LA MÚSICA DE SODA STEREO	
<u>TE PARA TRES</u> .....	65
- <b>MODO FRIGIO</b> .....	72
APLICACIONES DEL MODO FRIGIO EN LA MÚSICA DE SODA STEREO	
<u>TRATAME SUAVEMNETE / ESTOY AZULADO</u> .....	74

- <b>MODO LIDIO</b> .....	75
APLICACIÓN 1. DEL MODO LIDIO EN LA MÚSICA DE SODA STEREO	
- <u>EL RITO</u> .....	77
APLICACIÓN 2. DEL MODO LIDIO EN LA MÚSICA DE GUSTAVO CERATI	
<u>BEAUTIFUL</u> .....	86
- <b>MODO MIXOLIDIO</b> .....	87
APLICACIÓN 1. DEL MODO MIXOLIDIO EN LA MÚSICA DE SODA STEREO	
<u>PERSIANA AMERICANA</u> .....	89
APLICACIÓN 2. DEL MODO MIXOLIDIO EN LA MÚSICA DE SODA STEREO	
<u>AMEBA</u> .....	98
- <b>MODO EÓLICO</b> .....	104
APLICACIÓN 1. DEL MODO EÓLICO EN LA MÚSICA DE GUSTAVO CERATI	
<u>RAIZ</u> .....	106
APLICACIÓN 2. DEL MODO EÓLICO EN LA MÚSICA DE SODA STEREO	
<u>SIGNOS</u> .....	113
- <b>MODO LOCRIO</b> .....	122
<b>3.4. EL INTERCAMBIO MODAL</b> .....	123
APLICACIÓN DEL INTERCAMBIO MODAL EN LA MÚSICA DE SODA STEREO	
<u>TRATAME SUAVEMENTE</u> .....	129
CONCLUSIONES .....	133
BIBLIOGRAFIA .....	135

## **INTRODUCCIÓN**

El presente trabajo, se ha realizado con la intención de ayudar en la formación académica de los estudiantes en el campo armónico de la música, y en el desarrollo de su pensamiento crítico en torno al arte, como referente inseparable de los acontecimientos sociales de un lugar y tiempo determinado. Para ello, se buscó obtener información, que revelara el impacto que ejercen los acontecimientos sociales, en el quehacer diario de los artistas, y visibilizara la importancia que estos desempeñan, en la definición de las características estéticas de una música en particular.

El Capítulo uno, se ha desarrollado a través de una descripción de La dictadura de Rafael Videla, y su repercusión social y cultural en Argentina, atendiendo a consideraciones propias del lenguaje y simbolismos comunicativos del periodo dictatorial entre los jóvenes. Estas premisas, tan importantes para comprender la visión musical del artista en el periodo democrático, abonan el terreno para describir en el segundo capítulo, las consecuencias que produjo el final de la guerra de la Malvinas, y como esta, potencializó de manera radical, el desarrollo del rock, convirtiéndolo de un fenómeno propio y característico de Argentina, a todo un fenómeno de masas, en el costado sur, del continente Americano.

El Capítulo tres, cierra el desarrollo temático de la presente monografía, y se puede clasificar como la sección más extensa del trabajo. En ella, se analizan los procedimientos armónicos que utiliza un sistema particular (tonal – modal), con el propósito de encontrar dicha sistematicidad, en nueve composiciones de la banda Argentina Soda Stereo, con la premisa de evidenciar las lógicas compositivas, de la banda antes mencionada. El capítulo se desarrolla a partir del análisis global de las piezas escogidas, resaltando la importancia de describir las características armónicas de cada sección, y su función en el sistema formal de la pieza.

Finalmente, es indispensable destacar, y resaltar, las temáticas que el lector deberá tener en cuenta, para comprender el capítulo mencionado:

- 1) Armonía Tonal.
- 2) Armonía Modal.
- 3) Intercambio modal.

## **PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA**

Dado que en la gran mayoría de países suramericanos, el papel del Rock supuso nuevos parámetros sociales y culturales, y que estos a su vez marcaron la segunda mitad del siglo XX, es menester del músico académico, otorgarle un grado de valía y significación, que reivindique la labor sonora de aquellos que participaron en esta revolución.

Sin embargo, y pese a esto, el material que se puede encontrar hoy, para la enseñanza musical que vincule alguna de las bandas Pop-Rock que impactaron en nuestro continente, es escaso, limitado, y no cubre las necesidades para asentar conocimientos teóricos musicales, en aquellos estudiantes que se encuentran en formación.

Sumado a esto, cuando un programa se orienta en formar músicos de calidad, se espera que este se enfoque en una enseñanza integral, que ofrezca la posibilidad de asociar estéticas sonoras, a contextos sociales, con la idea de generar en el estudiante, una conciencia que le permita identificarse y ser partícipe de la transformación cultural del lugar y el momento en que le ha tocado vivir.

Sin embargo y pese a esto, estas cuestiones no son contempladas, y truncan el objetivo docente de sensibilizar al alumno sobre la importancia del arte en la construcción de una identidad social.

Ante esta situación, surge un interrogante fundamental, como centro de desarrollo para esta monografía: ¿Qué recursos pedagógicos, se encuentran en nueve composiciones de la banda argentina Soda Stereo, para enseñar música, a través del análisis, a estudiantes en formación?

### **OBJETIVO GENERAL**

- Visibilizar las cualidades armónicas, de nueve composiciones de Soda Stereo, como recurso pedagógico para la enseñanza musical.

### **OBJETIVOS ESPECIFICOS**

- Analizar los aspectos compositivos de la música de Soda Stereo.
- Aportar el material musical escrito, de nueve composiciones de Soda Stereo.
- Visibilizar la importancia del contexto social, en el quehacer diario de los artistas.

## **JUSTIFICACIÓN**

La idea de realizar un estudio detallado, de piezas concernientes a la obra de Soda Stereo, parte de la necesidad de reafirmar la importancia que el Rock ha tenido en nuestro continente, y de la dificultad que el pedagogo encuentra en su labor docente, para vincular conceptos teóricos musicales, con alguna banda representativa de este movimiento en Suramérica.

Es también una investigación que permite fortalecer el desarrollo analítico, del alumno en música, incentivándolo a reflexionar, sobre la importancia de su papel en un contexto específico y determinado, y generando en él, un pensamiento crítico y musical en torno a la estética sonora que presentaba el Rock suramericano, en la década de los 80's.

El proyecto abordará temáticas teóricas concernientes a la música, que se puedan encontrar en el material sonoro de la banda, con el propósito de evaluarlas analíticamente y ponerlas a disposición del docente, como herramientas pedagógicas para la formación musical de estudiantes.

Por último, esta monografía está encaminada, en promover una mirada musical, que no esté separada de los procesos culturales, los cuales se hacen esenciales, para consolidar en el alumno un conocimiento integral del arte en función de la transformación de un ámbito social. A su vez, se propone ser también, un referente para aquellos profesores que deseen ampliar el espectro sonoro de sus estudiantes, en torno a la situación histórica que se vivía en el continente, antes y durante el tiempo musical productivo de la banda Argentina Soda Stereo.

## **METODOLOGIA**

### **ENFOQUE**

La presente monografía, está sustentada en el enfoque constructivista el cual es entendido, como la estructuración de nuevos conocimientos en el individuo, a partir de experiencias previas que se ligan y articulan a nuevos saberes para hacer significativo su aprendizaje, por lo cual, el trabajo fue desarrollado a partir del análisis musical de nueve composiciones de la banda argentina Soda Stereo, con base en la metodología propuesta por el músico teórico Jan LaRue, quien propone que el análisis de un estilo en particular, deberá ser evaluado a partir de tres categorías musicales denominadas 1) Pequeñas dimensiones, 2) Medianas Dimensiones, y 3) Grandes Dimensiones. A su vez, el planteamiento analítico utilizado aquí, se corresponde con los procedimientos teóricos, que ha clasificado el músico y compositor Enric Herrera, en torno a los aspectos de la armonía modal presentes en la música de índole popular. Estas permitirán obtener características compositivas, en la música de Soda Stereo, las cuales funcionaran como herramientas pedagógicas, para la estructuración de nuevos saberes en aquellos estudiantes que se encuentren en formación.

El enfoque permite, que los estudiantes involucrados en materias afines al campo teórico de la música, puedan realizar asociaciones sonoras, con aquellos conceptos que allí sean tratados, permitiendo potencializar sus conocimientos, en torno al funcionamiento armónico de la misma, a la vez, que estimula la curiosidad del estudiante, puesto que busca que este evalúe constantemente su conocimiento y estructure nuevas ideas y conceptos, en torno al campo musical y social de una estética en particular, permitiéndole fortalecer los conocimientos que haya logrado obtener en torno a disciplinas afines, y asentar la base para aquellos que son aún, ajenos a él.

Por último, dado que desde la teoría del constructivismo, el conocimiento es construido socialmente, y este evoluciona constantemente a medida que los individuos lo transforman y lo hacen significativo, podemos estructurar esta monografía, como una herramienta docente, que permita generar en el estudiante conceptos de relación entre los procesos culturales de una sociedad y su impacto en los individuos, afianzando sus ideas críticas, en torno a las actividades que realiza diariamente, en el campo artístico, académico y social.

## **POBLACION**

Este trabajo, tiene como referencia poblacional, a individuos que cursen programas académicos de índole profesional en el campo musical (técnico, pregrado), ubicando un rango de edad que puede oscilar entre los 17 y 30 años de edad. A su vez, se hace necesario que la población vinculada a este proyecto, posea conocimientos básicos en el campo de la armonía, sientan un interés personal por estéticas musicales asociadas al rock, se muevan en estas esferas musicales y comprendan el lenguaje escrito de la música a través de la partitura, con el propósito de sacar el mayor provecho de las temáticas tratadas en la presente monografía, y no truncar el enfoque constructivista, que este trabajo se ha propuesto resaltar.

## **INSTRUMENTOS DE RECOLECCION DE INFORMACION**

La presente monografía, se ha basado en dos instrumentos de recolección de información, que han permitido realizar una reflexión de Soda Stereo, en el campo social y musical, contribuyendo a la solución de los objetivos propuestos en este trabajo. Para ello se ha utilizado:

1- La música de Soda Stereo, como instrumento primario de recolección de información.

A partir de una muestra de nueve canciones de Soda Stereo, se procedió a realizar las respectivas transcripciones, que permitieran comprobar, a través de una descripción analítica, la utilización de un sistema armónico determinado en sus composiciones. A su vez, dichas transcripciones configuraron uno de los objetivos específicos, propuestos por esta monografía.

2- La investigación documental, como instrumento secundario de recolección de información.

Tomando como referencia la información suministrada por tesistas, historiadores y sociólogos, pertinente al ámbito social y musical de Argentina, durante y después de la dictadura, se procedió a hacer visible, la importancia y el impacto del contexto, en el quehacer diario de los artistas, pertenecientes a una época y tiempo determinado, con el objetivo de encontrar una lógica discursiva, presente en la música de Soda Stereo.

## **REFERENTES TEORICOS**

La presente monografía, se ha desarrollado a partir de tres referentes teóricos, representados en la figura de Jan LaRue, Enric Herrera, y Walter Piston, quienes elaboraron una serie de disertaciones sobre los aspectos funcionales, armónicos y sonoros de la música, permitiendo que las hipótesis planteadas en esta monografía, pudiesen tener conclusiones validas en el campo académico musical.

A partir de Jan LaRue, quien en su libro ANÁLISIS DEL ESTILO MUSICAL: Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal, habla sobre las categorías musicales, que el analista de un estilo deberá considerar, con el fin de sacar el mayor provecho en la evaluación musical de una pieza, compositor o estilo, se han desarrollado las metodologías de análisis de nueve composiciones de la banda argentina Soda Stereo, con el propósito de comprender los procedimientos musicales que dicha banda utilizo.

Posteriormente, se hizo necesario entender las lógicas teóricas de la armonía musical, que Enric Herrera y Walter Piston, desarrollaron respectivamente en los libros, Armonía Moderna, volúmenes 1-2 y Armonía, con el fin de dar un soporte valido y coherente, a los procedimientos armónicos que se utilizan en el *sistema modal y tonal*, sin los cuales no se hubiesen podido encontrar, las características armónicas de la música de Soda Stereo, quienes utilizaron varios recursos musicales en sus composiciones, que pueden ser apreciados, entendidos, y constatados, en los trabajos mencionados de estos dos músicos teóricos.

## **1. ARGENTINA DURANTE EL PERIODO DE LA DICTADURA MILITAR (1976-1983).**

El presente capítulo, parte de entender a la sociedad Argentina durante los años 1976-1983, y el funcionamiento contestatario que cumplió el Rock en este periodo, como la posibilidad de comprender el cambio en el imaginario juvenil, que se presentaría en décadas posteriores. Por lo tanto, es preciso determinar los diferentes factores que condicionaron su desarrollo, y evaluar las causas posteriores que se desprendieron del ejercicio de su actividad. Así, para poder comprender el movimiento Rock en Argentina durante la época de los 80's, y dada su importancia para la presente monografía (soda Stereo, inicia su carrera en el año de 1982, y la finaliza en 1997), es preciso determinar la función que cumplió en este país durante la segunda Dictadura militar, y como este se convertiría de un movimiento contestatario y político<sup>1</sup>, hacia una propuesta musical orientada en la valorización del cuerpo y la imagen, que haría mella en el pensamiento colectivo juvenil de los 80's.

Como factor determinante para la comprensión de Argentina durante el periodo de 1976-1983, es preciso reseñar el golpe de estado ocurrido el 24 de Marzo de 1976, que permitió a la junta militar integrada por el General Jorge Rafael Videla, el almirante Emilio Eduardo Massera, y el brigadier Orlando Ramón Agosti, hacerse con el poder, derrocando al gobierno Peronista constitucional encabezado por Isabel de Perón, y constituir uno de los sucesos más siniestros en la historia de la Argentina, delineada por la desaparición de miles de personas, que aun a la fecha, se encuentran adscritos como casos sin resolver (CONADEP-citado por Amarilla, 2014).

Según el informe presentado por CONADEP<sup>2</sup> (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas), para el gobierno democrático del presidente Raúl Alfonsín, y encabezado por el ilustre escritor Ernesto Sábato, se contabilizó un número mayor de 30.000 desaparecidos, entre los que se encuentran obreros, estudiantes, amas de casa, profesionales, docentes, periodistas, religiosos y artistas, (solo por mencionar la gran diversidad social que se vio afectada por la dictadura militar), y a los que se suman las descripciones estadísticas detalladas, que revelan los porcentajes de personas desaparecidas de acuerdo a su rango de edad, permitiendo concluir una aguda

---

<sup>1</sup> Ya desde sus inicios en Estados Unidos durante la década de los 50, el Rock se caracterizó por estructurar una estética opuesta de valores que se enfrentaban a los convencionalismos aceptados de la época.

<sup>2</sup> Este informe apareció por primera vez el 30 de Noviembre de 1984, bajo el título de "El Nunca Mas, y los crímenes de la dictadura"

represión sobre individuos de 21 a 30 años<sup>3</sup> de edad. A su vez, el informe reveló el sinnúmero de atropellos llevados a cabo por la fuerzas policiales y militares, que se permearon en todos los ámbitos de la sociedad Argentina, bajo la premisa de la “**Seguridad Nacional**”, y el control de posibles insurrecciones provocadas por movimientos subversivos, coartando, de este modo, cualquier pensamiento o postura política, que estuviese en contra de los ideales, valores y doctrinas impuestas por la dictadura militar.

Son miles de legajos testimoniales que la CONADEP recolectó, y en las que se verifican que todos los atropellos cometidos por la dictadura, dan cuenta de un método planeado y organizado, que buscaba a cualquier costa reprimir cualquier alteración del orden social establecido, valiéndose para ello del control total de los organismos políticos del país.

Basta con referirnos a las políticas de control cultural que se implantaron en el país, y que aquí menciona Amarilla (2014):

- *En el plano cultural, la represión y la censura implicaron un grado de centralización y planificación fundamentales. Más aun, se trató de un emprendimiento mucho más elaborado en el que dejaba entrever el señalamiento de ciertas ingenuas ignorancias, como la de prohibir por “subversivos” ciertos libros y discos. Uno de los mecanismos donde se ve el accionar del estado es en la denominada “Operación Claridad” y mecanismos de penetración minuciosos como la prohibición de palabras como “prostituta” y “huelga” en las escuelas y colegios. A esto se sumaba las listas negras, la clausura de editoriales –como siglo XXI- y la quema de libros (p.2).*

Ahora, como algo que caracteriza a las dictaduras, es ubicarse en posiciones que les permiten controlar los medios de comunicación validos en un país, y esta no fue la excepción en la Argentina. La junta militar estuvo a cargo de la censura de medios televisivos, escritos, y radiales, que fomentaran cualquier tipo de disidencia, y que promovieran la inconformidad y rebeldía de la población. Uno de los hechos más representativos sobre la manipulación de los medios, y explicado por Torres (2014), fue el mundial de Futbol en el año 78, que sirvió como propaganda política hacia el mundo, donde se mostraba al país bajo un mismo anhelo, y se desviaba la atención de las cientos de denuncias por la violación de los derechos humanos, formuladas a la comunidad internacional, y los magnicidios que se gestaban en el país Austral.

---

<sup>3</sup> Estos cuadros estadísticos pueden ser consultados específicamente en el capítulo VICTIMAS de “El Nunca Mas, y los crímenes de la dictadura”

Volviendo al plano cultural de la Argentina, y en vista de la trascendencia que generó en la conducta juvenil tan deplorable periodo, es preciso referirse nuevamente, a los métodos opresivos que el régimen instauró, y que, como veremos en el siguiente capítulo, generaron en los jóvenes un sentimiento contestatario y radical hacia las políticas impuestas por la dictadura, que los vinculó estrechamente, y que puede ser verificado (para nuestro caso, el relacionado con el ámbito artístico) en el análisis lírico de la gran cantidad de canciones de porte folclórico y popular que reflejaban no solo un sentimiento de rechazo y dolor, sino toda una problemática social que solo podía ser sutilmente camuflada en versos sonoros.

Así, la junta militar desplegó toda su maquinaria operativa para perseguir a cualquier persona que estuviese vinculada con el medio artístico, que se especializara o formara en cualquier carrera de “*tinte sospechoso*” (casos concretos, psicología, ciencias sociales, sociología) y que pudiese ser una futura piedra en el zapato. Amarilla (2014) Explica:

- *Con Juan José Catalán en el ministerio de educación se presentó un instructivo titulado (Conozcamos a nuestro enemigo), destinado a la radicalización de estudiantes y docentes, y el que se exigía a los maestros educar “con los valores de la moral cristiana, la tradición nacional y la dignidad de ser Argentino” (...). Con su profundización se designaron delegados de la SIDE<sup>4</sup> en los colegios y espías para recabar información en los recitales, tiendas de discos, empresas grabadoras, diarios y revistas. Para cumplir con su objetivo, se organizó un aparato de espionaje dentro de las escuelas, infiltrando estudiantes, colocando en los cargos directivos agentes de las fuerzas de seguridad, logrando la “colaboración” de docentes y estudiantes para detectar y delatar a quienes fueran opositores a los lineamientos educativos planteados por la dictadura y, a partir de estos datos, incorporarlos en las llamadas “listas negras” (p.3).*

Con todas estas premisas, no es raro pensar porqué en el año 78, con el General Albano E. Harguindeguy al frente del ministerio interino de Educación y Cultura se prohibió en todos los programas educativos (llámese escuelas, colegios y universidades) el material bibliográfico publicado por Paulo Freire, así como muchas publicaciones literarias de Julio Cortázar, y se propuso de manera radical el control total del sistema educativo del país (Amarilla, 2014).

Es a tal grado desconcertante, imaginar que un puñado de hombres al comando del poder, haya llevado a cabo toda una serie de atropellos en contra de miles de argentinos, que se vieron afectados física, moral, y mentalmente, no solo por los padecimientos que sufrieron, sino por la zozobra de estos, al verse ante una realidad donde familiares y amigos eran clasificados bajo el título, “Desaparecidos”.

---

<sup>4</sup> Secretaría de inteligencia de estado.

Sin embargo, y como la historia misma nos lo ha demostrado, el mecanismo opresivo no es lo suficientemente preciso para dominar toda esencia humana, y como sucedió en Argentina, y ha sucedido en otros países, algunos sectores de la población iniciaron una carrera en contra de las políticas dictatoriales que presionaron, de alguna u otra forma, la salida de la dictadura del poder. Movimientos estudiantiles que se tomaron las calles, músicos<sup>5</sup> y artistas que denunciaron a través de su quehacer en el plano artístico, y gente del común, manifestaron sus inconformismos, y son un claro ejemplo de estas pequeñas células contestatarias que se gestaron en Argentina. Así, se puede observar que el país se vio envuelto en una dramática carrera por mantener aún vivos, los dignificantes valores de la libertad, arrebatados por una dictadura que cometió asesinatos en masa, persecución, atropellos institucionales, y atentados a la libre expresión.

Finalmente, con todos estos condicionantes, el Rock se posicionó dentro de la juventud Argentina como uno de los pilares para la creación de una identidad única y crítica, articulada por el inconformismo de todas las políticas represivas y lacerantes, de una dictadura que arrojó durante ocho años a país del Tango y de Gardel, y como veremos a continuación, convertirse en una herramienta, para la construcción social del pueblo Argentino durante el periodo 1976-1983.

### **1.1 EL ROCK Y SU FUNCIÓN SOCIAL EN ARGENTINA.**

Para poder reconocer los valores e ideales que se arraigaron en la memoria colectiva de los jóvenes argentinos, durante el periodo dictatorial, es preciso analizar los discursos narrativos, que planteaban las piezas musicales ligadas a la estética rock, de aquella generación. Así, y como punto de partida, se hace necesario reseñar lo expuesto por (Pérez & Ríos Rincón, 2013) en su artículo "*Memoria, imagen y violencia*", siendo este, una reflexión sobre el actuar de la memoria colectiva de un pueblo o sociedad, en un momento histórico determinado, y bajo los condicionantes culturales que se hallan arraigado en comunidad.

Dicha sociedad ha empleado el lenguaje (visto aquí, desde la óptica comunicativa de las artes visuales y narrativas), como un mecanismo operante, para la creación de códigos y

---

<sup>5</sup> Es preciso mencionar a Charlie García, León Gieco, Luis Alberto Spinetta y Mercedes Sosa (por mencionar algunos), como iconos de la resistencia Argentina, que pese a la Censura, lograron alzar miles de voces en una sola.

convencionalismos que están sujetos a una revalidación constante, y hacen parte del paradigma cultural predominante que aquel pueblo ha decidido profesar.

Según Pérez & Ríos Rincón (2013), esta memoria colectiva, es a su vez, y paradójicamente, un conglomerado de memorias diferentes e individuales, enmarcadas en un específico contexto social, y cimentado bajo determinados valores e ideas de mundo, que permiten la identidad y el reconocimiento de un pueblo, por su pasado y su presente. Así, al observar a la juventud Argentina en tiempos de la dictadura, podemos encontrar un mismo sentir, que proponía una lógica comunicativa en el campo afectivo y narrativo, en la que se expresaba el inconformismo hacia la operancia de las políticas del régimen en el país, y arraigaba en la memoria colectiva de aquella generación, la visión de un mundo injusto, represivo y criminal, que debía ser expuesto, denunciado y despojado de todo accionar político social.

El arte, durante la dictadura de Videla, ejerció un papel determinante en la elaboración de nuevos códigos comunicativos, que proponían una crítica a los valores impuestos por un organismo que trasgredía todos los derechos primarios para vivir en comunidad. Como bien recalcan Pérez & Ríos Rincón (2013), “el uso del lenguaje, (incluyendo el artístico) implica relacionarse con otros sujetos, con otros espacios y con el mundo, para lo cual el sujeto acciona su posibilidad de significación en donde pueda cuestionar lo ya construido” (p.45).

A partir de estos condicionantes, se generaron en Argentina, espacios propicios que permitieron que el arte tuviese un renacimiento conceptual y temático, que pusiese de manifiesto la realidad cruda del Argentino de clase baja, media, o alta, quien un día cualquiera, en un sitio cualquiera, y a una hora cualquiera, podía ser “Chupado”<sup>6</sup>, interrogado, maltratado en un centro clandestino de detención (CCD), y posteriormente asesinado.

Artistas de diferente índole, retrataron en sus obras los inconformismos de distintos sectores, que veían en la dictadura la herramienta opresiva para las libertades fundamentales de cualquier ser humano en una sociedad.

Es así, que el Rock asume uno de los papeles más importantes en la historia Argentina, convirtiéndolo en un movimiento artístico y social, característico de un pueblo en un lugar y

---

<sup>6</sup> Palabra código, utilizada por las fuerzas del orden público de la dictadura, para designar el acto de secuestrar a una persona, con el objetivo de recabar información vinculante con disidentes políticos, y líderes de supuestos “movimientos subversivos”.

tiempo determinado, y generador e impulsor del pensamiento crítico, en una sociedad azotada por el régimen militar.

Amarilla (2014), entiende lo siguiente con respecto al movimiento rock ocurrido durante el periodo de gobierno inconstitucional:

- *Efectivamente el movimiento de Rock en nuestro país durante el periodo 1976-1983 fue un movimiento político, y debe ser interpretado como una práctica centrada en la construcción de identidades colectivas y de reconocimiento de espacios de relaciones sociales. Es decir, se señala la centralidad del Rock como eje identitario (p.4).*

Estas premisas, importantes para la presente monografía, permiten construir un imaginario contextual entre la concepción artística de los músicos durante el periodo dictatorial, y aquellos que se formaron después de este, (o sea, con la entrada nuevamente del gobierno democrático en 1983) encabezados principalmente por la banda Soda Stereo, quien asimilaría un estética musical y lirica totalmente opuesta a la de sus pares del periodo dictatorial, permitiendo ratificar aún más la influencia que la sociedades generan en el quehacer diario de cualquier artista en formación. Ejemplos claros, que evidencien este aspecto es encontrado en la música realizada por músicos relevantes durante el régimen militar, tales como Charly García, León Gieco, Mercedes Sosa, Moris, Miguel Cantilo, y Litto Nebbia (solo por mencionar algunos), que argumentaron en sus liricas, planteamientos narrativos de índole social, las cuales podían ser decodificadas a través del funcionamiento comunicativo que permite el arte.

Sin embargo, dada la subjetivación en la que se encuentra sumida la expresión artística, en la que una imagen sonora o visual puede ser interpretada por tantas maneras de acuerdo a un contexto cultural y entorno social específico, la “palabra” desarrolló un papel importante para la transmisión del mensaje en la colectividad juvenil de Argentina durante este periodo, ya que objetivizó el problema, y permitió que figurara como un arquetipo ideológico, en la construcción narrativa del movimiento Rock de este periodo.

Este podría ser uno de los aspectos más importantes que posibilitó el Rock Argentino en el pensar de un pueblo, ya que se valió de una expresión artística como lo es la música, para generar en toda una generación, la transformación crítica y cultural del paradigma social predominante que quiso implantar el régimen.

Amarilla (2014) Opina:

- *En este sentido, las letras son presentadas como un claro índice del rechazo de los valores del mundo adulto, o bien como expresiones más o menos velada de la crítica y la resistencia al régimen militar que ponían al resguardo la identidad del sector juvenil. Y esto es así porque los jóvenes involucrados representan fines en sí mismos, la música solo es una excusa (...). Así la música no era solo música sino que se conformaba como una vía para reconocerse y solidarizarse con el otro, en un proceso de construcción colectiva y un "sentido de la vida". Específicamente una construcción ideológica-simbólica de valores nuevos, modelos de conducta, símbolos (p.8).*

Ahora bien, como parte de la arremetida cultural que quiso implantar la junta militar en todo el territorio Argentino, se pueden encontrar registros de fuentes testimoniales y escritas, algunas conductas autoritarias tales como el cierre de programas radiales y televisivos con temáticas que abordaban de frente la crítica social, modificaciones de algunas prácticas educativas como la de prohibir cierta literatura tachada de subversiva y la implantación de valores nacionalista y Antimarxistas en la sociedad, que terminaron impactando en el ámbito musical, con una fuerte censura hacia artistas comprometidos con el movimiento social, y quienes eran portadores en sus canciones, de temáticas que abordaban la denuncia de la actividad política del régimen en la sociedad.

Para entender este aspecto, se debe mencionar el uso de "**LAS LISTAS NEGRAS**"<sup>7</sup>, cuya misión era filtrar ciertos atributos "positivos" o "negativos" de actores políticos de la sociedad, con base en los criterios que previamente había discutido la junta militar, y en documentos que serían destinados al estudio, diagnóstico, y posible solución. Son estas listas, las que motivaron el exilio de muchos artistas, y las que darían cuenta de la devoción y el compromiso fiel del régimen, hacia la censura.

Podemos observar esto en lo relatado por Amarilla (2014):

- *"De este modo, en sus disposiciones, la junta militar detallaba cuatro "formulas" para catalogar la persona que partían desde 1, "sin antecedentes ideológicos marxistas", y llegaban hasta la 4, "registra antecedentes ideológicos marxistas. Estaban clasificadas en cuatro categorías, de fórmula 1 a fórmula 4, según el "grado de peligrosidad".*

---

<sup>7</sup> La primera lista sistematizada, fue encontrada el 6 de Abril de 1979, con la información de 285 personas catalogadas F4, entre los que se encuentran pintores, artistas, periodistas, actores, músicos, escritores, concertistas, guionistas, titiriteros, médicos, pediatras, escenógrafos, entre otros. Posteriormente, en el año 2013, tres "listas negras", fueron halladas en el edificio Cóndor, donde se contenía información de personas con una calificación F4.

*Así, la dictadura definía a los "Formula4" como "Registra antecedentes ideológicos Marxistas que hacen aconsejable su no ingreso o permanencia en la administración pública. No se le proporcione colaboración". (p.9)*

Pero, ¿Por que atacar sistemáticamente a músicos representativos de la música popular en Argentina durante este periodo?, esa sería una pregunta con una fácil, clara y asertiva respuesta, porque representaban el sentir inconformista y contestatario de sectores sociales en Argentina, que veían el terror y la injusticia que promovía la dictadura en el poder, y porque eran aglutinadores de multitudes bajo un mismo sentir, dispuestas a deslegitimar las funciones políticas de la junta militar en la sociedad.

Si tomamos como referencia dos líricas del Rock del periodo dictatorial<sup>8</sup>, podremos identificar la orientación política de las mismas, encausadas en un contexto social que promovía en los artistas el ánimo de evidenciar la hostilidad, violencia y muerte, que padecía el argentino en una sociedad socavada por la censura y el temor. Para este fin, y tomando como referencia la canción "*los sobrevivientes*" compuesta por Charlie García en 1979 para el Álbum ***La grasa de las capitales***, de la banda *Seru giran*, se puede apreciar la sutilidad lingüística con que el artista pretende hacer una alusión al argentino que pertenece a un país diferente, que le es ajeno, en donde se gesta el miedo y el cansancio de "huir".

## **LOS SOBREVIVIENTES**

Estamos ciegos de ver, cansados de tanto andar, estamos hartos de huir, en la ciudad. /  
Nunca tendremos raíz, nunca tendremos hogar, y sin embargo ya ves, somos de acá. /  
Vibramos como las campanas, como iglesias que se acercan desde el sur, como vestidos negros que se quieren desvestir.  
Yo siempre te he llevado bajo mi bufanda azul por las calles como Cristo a la cruz.

Otra referencia musical, encontrada en el álbum **BICICLETA de** 1980 y perteneciente a la banda Seru Giran, es la encontrada en la canción "*encuentro con el diablo*", compuesta por Charlie García, y David Lebón, y en ella, según entrevistas realizadas a García, se trató sobre la reunión que llevaban a cabo artistas del medio musical, con Ricardo Olivera, asesor del régimen para ese entonces, sobre temas de la juventud, y en la que se trató de las temáticas líricas que podrían ser

---

<sup>8</sup> Para este propósito, se identifica a las bandas que fueron encabezadas por el músico, poeta y escritor Charlie García, (LA MAQUINA DE HACER PAJAROS, SERU GIRAN, Y SUI GENERIS), como iconos representativos del rock con contenido social durante el periodo dictatorial de Videla.

censuradas por no ser acordes con las políticas de clasificación cultural, aprobadas por la junta militar de entonces. (Perez, 2005)

Como dato adicional a lo expuesto anteriormente, en una entrevista realizada al historiador de Rock Argentino Sergio Pujol, se menciona lo siguiente:

- *Otra revelación, es el hecho de que el contacto de la dictadura de Viola con muchos músicos del Rock nacional, que accedieron a sentarse a dialogar ante el poder militar en esa época de "apertura", tenía un vínculo directo con la revista Expreso Imaginario. El poder de Viola, llamado Ricardo Olivera, conocía a Isabel Mouso, encargada de la publicidad de la revista. Por la oficina de Olivera, según escribe Pujol, pasaron Charly García, David Lebón, Rodolfo García, León Gieco, Luis Alberto Spinetta, Nito Mestres, Daniel Grinbank, Jorge Pistocchi..." Todo terminó con algunas vagas promesas. Entre ellas la de hacer lo necesario para facilitar el acceso del Rock a salas grandes y confortables, y a los medios masivos. (Sergio Pujol, Citado por Pérez, 2005)*

## **ENCUENTRO CON EL DIABLO**

Nunca pensé encontrarme con el diablo, tan vivo y sano como voz y yo, /  
Tenía la risa que le dan los años, y la confianza que le da el temor, /  
Nunca pensé encontrarme con el sabio, que me analiza como una ecuación, /  
Que espera una respuesta de mis labios, /  
Mientras estoy cantando esta canción. /  
Yo solo soy un pedazo de tierra, no me confunda señor por favor, /  
Yo solo soy uno más en la tierra, yo solo soy uno más bajo el sol. /  
Nunca pensé encontrarme con el jefe, en su oficina de tan buen humor, /  
Pidiéndome que diga lo que pienso, que pienso yo de nuestra situación, /  
Que tensión que hay en el ambiente, cuantos pensarán como yo, /  
Si las papas están calientes, ¿Por qué tengo que ser yo el que dé el primer mordiscón?

Finalmente, es importante hacer notar, que el contexto político y social que vivió Argentina durante la dictadura entre los años 1976 - 1983, condicionó el imaginario del pueblo, acerca de los valores consignados en la libertad y la libre expresión, y permitió que el rock surgiera como un elemento en la transformación de la sociedad, configurando las posturas políticas de los jóvenes, de aquella generación. Premisa, que se hace importante para esta monografía, puesto que configura un recurso pedagógico para la enseñanza musical, dado que la comprensión del periodo dictatorial en Argentina, le permitirá desarrollar al estudiante, un pensamiento crítico y analítico, en torno a las problemáticas sociales con que se desarrollan los artistas en una época determinada, y como estos se ven permeados por factores extra-musicales, que determinan su imaginario en torno a la estética discursiva de su concepción musical.

## **2. EL IMPACTO DE LA GUERRA DE LAS MALVINAS EN LA SOCIEDAD ARGENTINA DE PRINCIPIOS DE LOS 80'S.**

Para comprender el cambio del Rock nacional argentino, de un fenómeno cultural propio y característico de un lugar, hacia un fenómeno de consumo para grandes masas en los años 80's, es necesario conocer el desarrollo de la Guerra de las Malvinas, y su impacto en la Argentina de aquella época.

La nación Argentina, para el año de 1982, se encuentra sumida en una crisis política a causa de la represión impuesta por una junta militar responsable de asesinatos en masa, violación de derechos humanos, y movilización ilegal de personas a campos de concentración con fines inescrupulosos. Es así, y como explica (Agostino & Pomés, 2008, pág. 46), viendo la creciente desaprobación que se veía en la sociedad Argentina, (sumida en un letargo sueño de barbarie de casi 6 años), que el recién nombrado presidente de la República, Teniente- general Leopoldo Fortunato Galiteri<sup>9</sup>, emprendió una carrera que pretendía legitimarla dictadura militar instalada aún en el poder. Para ello, los militares se valieron de crear una atmosfera nacionalista y guerrerrista en torno a los problemas de soberanía territorial, mantenidos por muchos años con El Reino Unido, que entregaría el mando y dirección del país, a la ya cuestionada junta militar.

Para comprender este suceso, es necesario reseñar este acontecimiento, que se quedó grabado en la historia argentina con sangre y dolor, y que paradójicamente, permitió la evolución del Rock argentino, hacia un fenómeno de masas.

Según los datos suministrados por Agostino & Pomés (2008):

- *“Las islas Malvinas se hallan insertadas dentro de un archipiélago situado al sur del océano Atlántico. Este dista unos 550 Km de la entrada del estrecho de Magallanes y lo forman más de cien islas siendo Gran Malvina y Soledad las más extensas. El Archipiélago se encuentra ubicado entre los paralelos 51 y 53 de latitud sur y entre los meridianos 57 y 62 de Longitud oeste de Greenwich. Su superficie total es de 11.718 Km. Las islas Gran Malvina y Soledad se encuentran separadas por el estrecho de San carlós. La Gran Malvina tiene 5.307 Km<sup>2</sup> de superficie, y 143 Km de longitud y Soledad 4.353 Km, y 156 Km. Otras islas son Borbón, Trinidad, Sebaldes, del Pasaje, Goicochea, San Rafael, San José y Bounganville, De los leones Marinos, Pelada, Jorge y Águila estas otras ocupan en total 1.058 Km<sup>2</sup>”. (p.19)*

---

<sup>9</sup> El teniente Leopoldo Fortunato Galiteri, asumió como presidente de facto de la república de Argentina entre el 22 de Diciembre de 1981 y el 3 de Julio de 1983.

Observando la cantidad de porción territorial abarcada en este Archipiélago, no es de extrañar que tanto la Argentina como el Reino Unido, se enfrascasen en una disputa política por más de 150 años. (Céspedes & Cuellar, 2014, pág. 46) Nos indican, que este conflicto tiene su origen en el año de 1833, cuando los británicos ejercieron posesión militar sobre las islas, bautizándolas con el nombre de Falklands, y generando un inconformismo popular en la sociedad Argentina, el cual se acentuaría definitivamente en el año de 1946, con la llegada de Juan Domingo Perón a la casa Rosada. Este, a través de una tesis anticolonialista, persuadió a la Organización de Naciones Unidas (ONU) que intercediera en el litigio, y forzara al Reino Unido entablar negociaciones parciales con la Argentina. Ahora bien, a raíz de la llegada al poder de una junta militar con posturas nacionalistas y autoritarias en el año de 1976, se finalizó todo un proceso diplomático que hubiese podido darse entre las dos naciones, ya que los militares Argentinos optaron por la postura guerrerista para poner fin a la contienda de legitimidad territorial en las islas Malvinas. Acción, que traería unas consecuencias desastrosas para muchos de los jóvenes argentinos involucrados en este conflicto bélico.

A su vez, (Céspedes & Cuellar, 2014, pág. 47) no dudan en afirmar, que la situación más irónica que desemboca esta acción militar llevada a cabo por parte de la dictadura Argentina, es que los hechos se sucedieron al contrario de lo que suponían los militares del gobierno Argentino. Primero, el gobierno Británico, encabezado por esos días por la primer ministro Margaret Thatcher, reaccionó de manera hostil y violenta a la acción invasiva de Argentina en “su territorio”, cosa que los militares argentinos habían desestimado, asumiendo que el Reino Unido mantendría una postura diplomática y pasiva ante esta situación; segundo, la junta militar Argentina, dedujo que los Estados Unidos no entrarían en la contienda, y en lugar de eso se mostrarían pasivos e indiferentes ante la invasión, realidad que solo pudo vivir en el imaginario de la cúpula militar dominante, ya que la nación norteamericana apoyó al gobierno Británico el 4 de abril de 1982, cediéndole el permiso de utilizar su base aérea ubicada en la isla de Ascensión; y tercero, la dictadura militar Argentina predijo, que la crisis podría controlarse, y por ende se podría proceder en negociaciones por la cesión de la soberanía, predicción que, como lo demuestra la historia, no se cristalizó, pero sí ratificó la incompetencia política de los militares Argentinos, instalados en el poder.

A continuación, se presentan los hechos más relevantes sucedidos en este conflicto del atlántico sur. (Malvinas, 2013) citado por (Céspedes & Cuellar, 2014, pág. 50))

<b>2 de Abril de 1982</b>	<i>Fuerzas argentinas desembarcan en las Islas de las Malvinas después de 150 años de usurpación Inglesa, en el marco de la “operación Rosario”.</i>
<b>3 de Abril de 1982</b>	<i>El consejo de seguridad de las naciones unidas, exige el retiro Argentino de las Islas Malvinas.</i>
<b>4 de Abril de 1982</b>	<i>El gobierno de EEUU apoya al gobierno Británico y le permite usar la Base aérea de la Isla de Ascensión.</i>
<b>5 de Abril de 1982</b>	<i>La comunidad económica Europea, e Inglaterra, aplican sanciones económicas a la Argentina.</i>
<b>6 de Abril de 1982</b>	<i>El general Norteamericano Alexander Haig es designado por Ronald Reagan para mediar en el conflicto.</i>
<b>7 de Abril de 1982</b>	<i>Los Ingleses determinan la “zona de exclusión”, desde entonces será considerada la zona del conflicto.</i>
<b>8 de Abril de 1982</b>	<i>EEUU abre el canal de Panamá a 111 Buques Ingleses y brinda armamento de última generación a las tropas inglesas.</i>
<b>10 de Abril de 1982</b>	<i>El mediador Alexander Haig, se reúne con el presidente Galiteri.</i>
<b>11 de Abril de 1982</b>	<i>La “mediación” no llega a ninguna solución.</i>
<b>14 de Abril de 1982</b>	<i>El gobierno militar pensó que los ingleses irían a una negociación diplomática y que EEUU jugaría a favor de la Argentina.</i>
<b>22 de Abril de 1982</b>	<i>Galiteri viaja a las Malvinas para inspeccionar las tropas Argentinas.</i>
<b>25 de Abril de 1982</b>	<i>Los británicos retoman las Georgias del Sur. El teniente Alfredo Astiz firma la rendición.</i>
<b>1 de Mayo de 1982</b>	<i>Comienza el ataque Ingles a Malvinas. Bombardeiros nucleares descargan 21 bombas de 500 kilos. Primera respuesta Argentina al ataque Ingles.</i>
<b>2 de Mayo de 1982</b>	<i>Una orden transmitida en persona por Margaret Thatcher, provoca el hundimiento del crucero General Belgrano, siendo esta acción un crimen de guerra, ya que el hecho se produce fuera de la zona de exclusión.</i>
<b>4 de Mayo de 1982</b>	<i>Aviones Súper Etendar Argentinos atacan y destruyen con un misil Exocet el destructor Ingles Sheffield.</i>
<b>5 de Mayo de 1982</b>	<i>Perú ofrece ayuda militar a la Argentina.</i>
<b>6 de Mayo de 1982</b>	<i>Naciones Unidas propone el retiro de las fuerzas de ambos países de la zona del conflicto, pero los ingleses rechazan la propuesta.</i>
<b>9 al 12 de Mayo de 1982</b>	<i>Aviones argentinos atacan, averían y ponen fuera de combate varios destructores y fragatas inglesas.</i>
<b>14 de Mayo de 1982</b>	<i>Un ataque nocturno de comandos Británicos destruye 11 aeronaves argentinas en Malvinas.</i>

<b>16 de Mayo de 1982</b>	<i>Un ataque Británico afecta a aviones argentinos en la Isla Borbón, y son hundidos 2 Buques mercantes.</i>
<b>17 de Mayo de 1982</b>	<i>Se realiza el "festival de la solidaridad Americana" en Buenos Aires.</i>
<b>20 de Mayo de 1982</b>	<i>Un helicóptero de la marina Británica se estrella cerca de punta de Arenas. Chile moviliza tropas a fin de distraer a las fuerzas Argentinas.</i>
<b>21 de Mayo de 1982</b>	<i>La fuerza aérea Argentina avería y pone fuera de combate varias fragatas y destructores de gran importancia para la Flota Británica.</i>
<b>24 de Mayo de 1982</b>	<i>La fuerza aeronaval Argentina ataca, avería y hunde varios Buques de desembarco.</i>
<b>25 de Mayo de 1982</b>	<i>La aviación inglesa ataca los alrededores de Puerto Argentino.</i>
<b>28 de Mayo de 1982</b>	<i>El Atlantic Coveyor se hunde con todo su equipo Bélico. El Papa Juan Pablo II, pide por la paz en Londres. Argentina bloquea los bienes británicos radicados en el país.</i>
<b>30 de Mayo de 1982</b>	<i>Un avión Súper Etendar y cuatro aviones de la fuerza aérea escoltas atacan y producen un daño de gran magnitud al portaviones Ingles "HMS Invisible". Hecho que los ingleses nunca reconocerán</i>
<b>2 de Junio de 1982</b>	<i>Tropas británicas se toma Monte Kent. Se rumorea que Argentina se declarara en cesación de pagos.</i>
<b>5 de Junio de 1982</b>	<i>Soldados argentinos que estaban prisioneros de los ingleses, mueren al ser obligados a localizar y desactivar minas.</i>
<b>11 de Junio de 1982</b>	<i>Las fuerzas británicas penetran las defensas argentinas por Monte Longdon.</i>
<b>12 de Junio de 1982</b>	<i>Las tropas inglesas avanzan hacia Puerto Argentino.</i>
<b>13 de Junio de 1982</b>	<i>Las fuerzas argentinas replegadas, resisten el último ataque Ingles en las afueras de Puerto Argentino.</i>
<b>14 de Junio de 1982</b>	<i>Los generales Jeremy Moore y Mario Menéndez acuerdan el alto al fuego y la rendición de las tropas argentinas en Malvinas. En Buenos Aires se protesta contra la rendición. Hay destrozos y una fuerte represión policial.</i>
<b>16 de Junio de 1982</b>	<i>Comienza el retiro de las tropas argentinas desde las islas hacia el continente.</i>
<b>17 de Junio de 1982</b>	<b><u>Renuncia Galiteri. Pronto se anunciara la apertura política, y el llamado a nuevas elecciones.</u></b>
<b>22 de Junio de 1982</b>	<i>Los soldados argentinos comienzan a llegar a sus respectivos cuarteles para ser dados de baja.</i>

Observando la cronología del conflicto, se puede apreciar que la guerra se gestó en un intervalo de tiempo relativamente corto, si lo comparamos con otros conflictos que aún persisten en la actualidad, pero el impacto que generaría en la sociedad Argentina, se puede observar a lo largo del restante tiempo de la década de los 80's, modificando la percepción de soberanía en un

pueblo que había sido testigo de una contienda bélica, originada por una dictadura terrorista y criminal, que había modificado de alguna u otra manera los imaginarios sociales en el país.

A su vez, la guerra en las Malvinas posibilitó la rendición del gobierno militar, y reivindicaría el papel de la democracia en Argentina<sup>10</sup>, que trajo consigo el ideal de libertad, y nuevas prácticas políticas alrededor de la reconstrucción histórica de la violencia durante la dictadura<sup>11</sup>. Como afirma (Giusti, 2016, pág. 55) “luego de la Guerra de Malvinas, la terminología de la democracia se construyó como un opuesto contrastante al termino autoritarismo que era utilizado omniabacartivo, a fin de describir y evaluar tanto el pasado más lejano de las dictaduras como el más reciente desde una instancia negativa”. Es innegable no afirmar, que el papel del arte (y más precisamente el concerniente al ámbito musical), no se viese transformado tanto por lo que sucedía en Argentina como lo que ocurría en el resto del mundo. Así, el creciente fenómeno de las comunicaciones a grandes distancias, la evolución de las radiodifusoras y la televisión, y el auge económico de las políticas capitalistas, contribuyó en gran medida, a posibilitar el crecimiento del Rock nacional argentino, desde un fenómeno netamente cultural de un lugar en particular hasta convertirlo en un fenómeno de masas.

Ahora bien, la derrota en las Malvinas y la salida del poder del dictador Galiteri, según (Giusti, 2016, pág. 55), generó un periodo de transición democrático en Argentina, donde las prácticas sociales fueron cambiando, y el imaginario de una sociedad en libertad, se asentó en todas las clases sociales. Factor, que de alguna u otra forma generaría un cambio significativo, en la visión del rock, como un elemento transformador de la sociedad Argentina.

Esta premisa, nos ayuda a clarificar el papel de la sociedad en la concepción artística del hombre, ya que de alguna u otra forma, nos vemos permeados de ideas y procedimientos sociales, determinados por un contexto y tiempo determinados, que nos vincula con una orientación filosófica de la vida específica. No se puede esperar, que los artistas que han vivido en entornos de represión, violencia, e injusticia, no vinculen su discurso artístico, con estas situaciones. Son,

---

<sup>10</sup> Muchos estudiosos en el campo político de la Argentina, suelen coincidir, en que la apertura democrática en la década de los 80's en el país, comenzó con la instalación del gobierno de Raúl Alfonsín en la casa Rosada en el año de 1982, después de la caída del régimen militar, a causa del conflicto del Atlántico sur o también llamado Guerra de las Malvinas.

<sup>11</sup> Caso concreto, es la realización de el “Nunca más, y los crímenes de la Dictadura”. Documento conformado por miles de legajos testimoniales, que daban cuenta de las prácticas criminales a cargo de aparatos militares en contra de la población. Este documento fue asumido como referencia moral en la política impuesta por Alfonsín durante su mandato.

inegablemente, situaciones que conforman el sustrato emocional del músico, pintor, escultor o poeta, y se manifiestan directamente en la expresión artística.

Cuando los artistas hablan de violencia, el interlocutor puede verse identificado o no, y este ejercicio, transforma los escenarios que se viven en comunidad, puesto que podemos sentir, asociar, y racionalizar lo que este pudo haber querido decir. Así, El rock Argentino, después de las Malvinas, nunca volvería a ser el mismo.

Ahora, cabe mencionar, que esta transición, entre el periodo dictatorial de Videla, al periodo democrático de Alfonsín, trajo consigo un cambio social no solo en Argentina, sino en todo el mundo.(Giusti, 2016, pág. 56) Afirma, que el periodo democrático argentino, “se consolidó, junto con los eventos que trajo consigo la posguerra, es decir, los nuevos aires del liberalismo político provenientes de Europa (Francia y España, preferentemente) y los estamentos de un Estado de Derecho”, lo que nos permite decir, que los aires de libertad no solo eran plausibles en Argentina, sino que abarcaban un espacio territorial más amplio, y, como veremos más adelante, involucraría, y trasformaría, toda la concepción artística que se tenía del rock, hasta ese momento en Argentina.

Como se explicó en capítulo 1, la visión artística del rock, en tiempos de represión, se vinculaba con la atmosfera injusta y represiva de la dictadura en la sociedad, por ende, gran parte del contenido conceptual de las obras, se enmarcaba en la denuncia de esta situación. Sin embargo, después de las Malvinas, y con la llegada de las nuevas prácticas sociales en torno a la libertad, los músicos Argentinos vinculados con la estética Rock, viraron hacia una nueva dirección, orientando su discurso musical, estético y conceptual, hacia un paradigma nuevo y renovado, factor que aprovecharía al máximo Soda Stereo, puesto que orientó su estética musical y visual, hacia nuevas prácticas sociales.

¿Pero, por qué es tan importante el desarrollo de la guerra de las Malvinas para el Rock argentino, y como beneficio a las bandas nacientes de los 80's? con respecto a esto (Frías A (2013)) citado por (Céspedes & Cuellar, 2014) explica:

- *“cuando en Abril de 1982, los militares que estaban en el gobierno, decidieron invadir las islas Malvinas como una forma de recuperar la bendición popular (cosa que lograron por unos días, con plazas llenas y gente cada vez más patriota por lo que sucedía a miles de Kilómetros al sur), restringieron con la inteligencia que los*

*caracterizo, la difusión de música en inglés por las radios. Esto sirvió como trampolín para el Rock nacional, un género que por entonces se movía por una suerte de under. (p,55)*

Lo que en líneas generales significa, que dada la restricción radial de productos ingleses, las emisoras comenzaron a circular Rock Argentino, o, como se solía llamar, "Rock Nacional", cuestión que impulso la carrera de músicos de antaño, como aquellos que iniciaban en el ejercicio (Soda Stereo).

Como dos referencias más, que describen esta situación Céspedes & Cuellar (2014) explican:

- *En el año de 1982 el Rock gana espacio en las emisoras, que reproducían las canciones y las hacían populares, igualmente los artistas podían hacer sus presentaciones con mayor libertad. (p,56)*
- *Durante la época de la guerra de las Malvinas, el estado logro censurar, gran parte del contenido que se reproducía en las emisoras, aunque esto se realizó como una sugerencia de obligatorio cumplimiento. Se prohibió para aquel entonces la música de bandas y artistas como Queen, Olivia Newton John y los Bee Gees, en boga en esos momentos. (p, 57)*

A partir de estas consideraciones se puede concluir, que la guerra, irónicamente, cambio para bien el mundo del rock Argentino, y posibilitó el renacimiento de este a nuevos procedimientos, tanto en el campo económico, como en el campo lírico y conceptual.

Al hablar de Malvinas desde una postura musical, comprendemos la ruptura entre dictadura y libertad, por ende, las lógicas del compositor (visibles en su discurso literario), cambian de un contexto a otro. Mientras aquellos músicos, (y como comprobamos a lo largo de estos primeros capítulos), que vivieron el terror de la dictadura, encausaban su producto artístico hacia la denuncia, los vinculados con el conflicto en Malvinas, alteraron este imaginario y realizarán nuevas prácticas sociales en torno a la libertad, a su vez, que el producto musical que realizaban, no era ya el portavoz de la injusticia, sino un producto material de consumo. Si tomamos en consideración a (Giusti, 2016, pág. 60), quien afirma que "durante el periodo de 1982-1989, se replanteó el carácter masivo de la comunicación, y se replanteó el pop como objeto dominante de la cultura rock, encausando al Rock argentino, a una ola de repercusión sin antecedentes", podremos afirmar que el Rock, cambió de un fenómeno característico, en un lugar y tiempo determinado, hacia un fenómeno de masas, el cual trajo consigo, el

nacimiento de Soda Stereo, que adoptó los planteamientos del nuevo ejercicio social en Argentina, y las nuevas estéticas musicales, nacientes en Inglaterra.

Finalmente, una vez discutido la trascendencia de las Malvinas, para el desarrollo del Rock argentino en los 80's y como este cambió las prácticas sociales en los 70's, es importante realizar un análisis a la banda Soda Stereo, que permita crear el contraste necesario, para entender como el arte se ve influenciado, por el contexto social en que se desarrolle.

## - **2.1 HISTORIA DE SODA STEREO**

Conocer la historia de Soda Stereo, permite encontrar lógicas discursivas diferentes, entre los músicos del periodo dictatorial, y aquellos que se enmarcaron en el renacimiento democrático de la Argentina, permitiendo establecer un contraste entre el Rock de los 70's, y el de los 80's en el país austral.

Según (Wikipedia, 2018), Soda Stereo ha sido catalogada, como una de las bandas iberoamericanas más influyentes de la historia, y a su vez, es considerada como precursora, e impulsora de lo que se conocería como Rock en español. Formada en Buenos Aires durante el año de 1982, por Gustavo Adrián Cerati, Héctor Pedro Juan Bosio Bortolotti, y Carlos Alberto Ficcchia Giglio, se convirtió en el primer grupo de habla hispana en conseguir un éxito total en Latinoamérica, permitiendo la masividad del género en toda la región suramericana.

Hablar de soda Stereo, es hablar de posmodernidad, consumo, baile, y *new wave*, puesto que su carrera se gestó en torno a estos aspectos, convirtiéndola en la banda que moldeó muchos de los paradigmas culturales y artísticos en Argentina, uno de los cuales se halla inmerso en concebir a la obra de arte, como un producto de compra, consumo, y eliminación, pretendiendo equiparar la visión del artista con posibles márgenes de ganancia.

Según Beatriz Sarlo, y citada por (Martínez & Canteli, 2009, pág. 70) la vida pos-moderna se rige por la aparición de fenómenos como: "la expansión de centro comerciales, la decadencia del centro de la ciudad, la cultura televisiva omnipresente<sup>12</sup>, la exaltación de lo juvenil, el retroceso de la cultura letrada y la crisis de la política y educación", aspectos que regirían el

---

<sup>12</sup> Como caso concreto en la música, la aparición de MTV, que impulso la carrera de muchos músicos de Rock en los 90's.

desarrollo de Soda Stereo como banda, y a su vez, permitirían el nacimiento de aquellas estéticas musicales, que nutrieron todo el pop Rock de los 80's, en el mundo y en Argentina.

Pero para poder entender como el rock argentino, cambió de un fenómeno social, hacia un fenómeno de masas, es preciso comprender el proceso de producción en el plano económico. Para esto, García Canclini, y citado por (Martínez & Canteli, 2009, pág. 70) expone, que *“el proceso de producción es divisible en tres partes diferentes: en principio es necesaria la producción, en segundo término la distribución y el proceso de marketing, es decir la campaña publicitaria, que conlleva a la tercera parte que es el consumo propiamente dicho, de un producto”*. A partir de esta premisa, muchos de los artistas argentinos, involucrados con la estética Rock en el país, emprendieron un ascenso vertiginoso en sus carreras, por cuenta de los nuevos métodos de distribución musical, los cuales (Martínez & Canteli, 2009) explican a continuación:

- *“La aparición del cassette, como medio de distribución de música propicio el desarrollo del Rock nacional como género autóctono e incluido en la cultura de masas.., Después de la explosión de la venta de música grabada durante las dos décadas anteriores, en la década del ochenta el cassette se popularizo como formato de distribución de bajo costo, a pesar de no contar con la calidad del disco de vinilo, que dominaba el mercado hasta el momento.., Si bien la existencia del cassette compacto (el que conocemos comúnmente) data de mediados de la década del setenta, fue la aparición del Walkman de Sony, que llevo a las compañías a editar las nuevas discografías en LPS y en cassette simultáneamente”*. (p, 71)

Sin embargo, decir que Soda Stereo, como muchos músicos del periodo democrático de Argentina, basaron su éxito en los fenómenos capitalistas de la década de los ochentas, es afirmar que carecían de una chispa creativa y especial en el campo compositivo, afirmación que ha sido desvirtuada por la aceptación de su música en el ámbito académico, donde grandes figuras del medio no han dudado en elogiar y exaltar su contribución.

A su vez, sería impensable no afirmar, que se vio enormemente beneficiada por las técnicas de mercadeo como se comercializó, convirtiéndola en una banda juvenil, fresca y atractiva, idealizada por los medios de comunicación. Sobre este aspecto, Martínez & Canteli (2009) afirman que el rock nacional en los ochenta, se constituyó como eslabón en la formación de identidad en la población juvenil, y basan su argumento en García Canclini (1986), quien afirma que:

- *“En los casos en que el consumo se presenta como recurso de diferenciación constituye, al mismo tiempo un sistema de significados tanto para los incluidos como para los excluidos.., El consumo de música por parte de los jóvenes no se reducirá a lo estrictamente artístico, sino que a partir de él se producirá una forma de presentarse en la sociedad construyendo el “personaje que deseamos ser, transmitiendo información sobre nosotros y sobre las relaciones que esperamos establecer con los demás.(p, 75)*

Bajo estas premisas, se puede comprender como el periodo 80's-90's, fue un periodo glorioso para el Rock suramericano, que enfundó todas sus armas, en atraer a ese público juvenil, ávido de música, moda, y Rock, a través de propuestas nuevas y diferentes que involucraban la imagen y la juventud como iconos publicitarios, y que hoy en día, son tan frecuentes y comunes en la promoción de cualquier artista de talla mundial.

Si bien, en la década del setenta el Rock funciono en Argentina como una herramienta política de participación, en los ochentas funcionó como un artificio de entretenimiento, rodeado por la estética y el glamur, Martínez & Canteli (2009), opinan:

- *“Entendemos que el Rock es la expresión cultural de una juventud que paso de una participación social y masiva inscrita en la movilización política y el cambio social, a otra apoyada en el individualismo y la fragmentación. El actor social del joven pasó de ser subversivo en los setenta a ser un objetivo de consumo de la industria cultural. El Rock nacional se masificó de la mano de la industria, no como forma artística, sino como una de las piedras angulares del consumismo simbólico cultural. (p, 80)*

Con esto, se puede ver a Soda Stereo, no como una banda reaccionaria, encaminada en denunciar los atropellos políticos de una dictadura salvaje y hostil, encargada de actos de desaparición y censura, sino como un fenómeno artístico, para el melómano moderno y juvenil, despreocupado de aquellos problemas que asecharon las vidas de sus pares generacionales, en los setentas.

Por supuesto, estas cuestiones no pretenden minimizar o maximizar, a los músicos de una década u otra, sino que pretenden ratificar el impacto del contexto, en el quehacer diario de los artistas, pertenecientes a una sociedad en un periodo y tiempo determinados. Así, si Soda Stereo no cooperó en la transformación social de Argentina, si lo hizo en las nuevas prácticas sociales de la juventud. Para comprender estas dimensiones, es necesario mencionar que la estética musical de Soda Stereo se ha enmarcado en la corriente *New Wave* de principios de los 80's, asociada fuertemente a grupos como The Cure, y The Police, quienes desarrollaron un concepto musical, que involucraba la imagen como elemento principal en la concepción artística. Para (Ávila, 2011) el

termino *New Wave*<sup>13</sup>, es usado para referirse a una estética Punk “evolucionada” sin las asperezas y rudeza que dicho genero profesó a mediados de los 70’s, y de ahí que se hable “*de una estética New Wave, principalmente en el diseño, en las plásticas (piénsese en los comics), en la arquitectura y en la música., La New Wave, es una búsqueda de la liberación de las formas, una exaltación de la heterogeneidad y de las sensaciones. En síntesis, es un movimiento estético que pretende volver al buen gusto en diseño, ropas, peinados y en general todo lo artístico*”. (p, 52) Tan solo una mirada, a las primeras portadas de los Álbumes de Soda Stereo, confirma lo expresado por Ávila, permitiendo observar a tres sujetos, que enaltecen la apariencia personal a través de una sofisticación en el atuendo y en el peinado.

Para (Giusti C. S., 2016), la corriente *New Wave* en la música, no solo se vio influenciada por el Punk, sino que se hizo atractivo, a través de “*las contradicciones que trajo consigo el estilo Pop en el rock, porque, en su sentido más amplio sirvió de contexto para que las concepciones de la posmodernidad lograran desarrollarse libremente en la década de los 70 y 80 en distintos puntos del mundo*”. (p, 61) A partir de estas premisas, se observa la lógica social del joven argentino en los 80’s, donde un mundo soñado, se le es presentado a través de eslóganes publicitarios, que exaltan el dinero, la imagen y la juventud, como accesorios de primera clase que deben ser alcanzados. Soda Stereo se transformó en un fenómeno de masas, que detonó en una explosión publicitaria, alcanzando niveles insospechados en varios países de habla hispana, para esto, se basó en retratar en sus líricas, problemas cotidianos que se ceñían a situaciones ajenas a muerte y desolación, temáticas principales en el rock argentino del periodo dictatorial. Giusti C.S, (2016) explica:

- “*En lo que respecta al Rock argentino, los nuevos conceptos estéticos y estilísticos fueron incorporándose hasta copar las zonas más fértiles de la cultura Rock. Las líricas del Rock argentino, en clave Pop, funcionaron como ejemplos de una retórica que proporcionaban palabras que existían para transmitir sentidos específicos de un sentir de una época. Asimismo, el rock argentino se constituyó como una músicaailable, y en algunas ocasiones, proponiendo un lirismo de enunciación irónica y paródica*”.(p, 64)  
“*Así, la corriente underground del Rock argentino pre-democrático se conformó como una usina cultural que planteo de una manera distinta el consumo del Rock. Los músicos no mostraban intenciones en rendirle tributo al pasado y pretendían integrarse a la cultura de masas. De esta manera salieron a la luz bandas con nuevos valores que en poco tiempo fueron participes elementales de la historia del rock argentino: Virus, Soda Stereo, Patricio Rey y sus Redonditos, Ricota, Zumo, Git, Zas, Los Twist, y los Abuelos de la nada*”. (p, 69)

---

<sup>13</sup> Lo que traduce como *Nueva Ola*

Una vez reconocido el contexto social, en que Soda Stereo figuró, se puede establecer una diferencia radical entre los artistas del periodo dictatorial y aquellos que sobresalieron en el periodo democrático, donde los primeros elaboraron un discurso social en torno a la denuncia, amparados por una minoría que se identifica continuamente en aquellas líricas nacientes del Rock, y los segundos, que olvidaron el pasado, y enfrentaron una época de cambios en el campo económico y social en el mundo, deslumbrados por la estética y el glamur, representada en los iconos publicitarios de las grandes marcas.

Soda Stereo, se erigió como icono social en Suramérica, deslumbro por su originalidad, estética, y glamur, y forjó la identidad social de muchos jóvenes de habla hispana, encarnado la imagen de una argentina convaleciente en el plano emocional, azotada por una dictadura injusta y represora, pero ávida de cambios económicos y sociales, que repercutirían, en el imaginario del joven argentino en la década de los 80's.

Finalmente, el propósito de este segundo capítulo se ve representado, en la importancia que tiene para el estudiante el comprender las características sociales y culturales en que se formó Soda Stereo, ya que permite al docente musical, potencializar en este, el afianzamiento de ideas que se relacionen con las estilísticas musicales de una época determinada, y como estas se ven permeadas por movimientos sociales, económicos, artísticos y culturales, incentivándolo a reconocer, que todo en el mundo del arte, responde a los convencionalismos aceptados socialmente, de una minoría o mayoría en particular.

### 3. DE LA ARMONÍA TONAL A LA ARMONÍA MODAL.

Para comprender la obra sonora de Soda Stereo, es necesario remitirnos al campo teórico de la música, y conceptualizar una serie de ideas y procedimientos concernientes al aspecto armónico de la misma, con el objetivo de comprender a mayor profundidad el entramado musical y la estética sonora que durante su carrera, dicha banda quiso proyectar.

Como punto de partida, es preciso establecer una separación entre dos aspectos fundamentales de la música, (*Armonía Tonal -Armonía Modal*), que según teóricos como (Herrera, 1986), y (Piston, 1991), tienen su origen en el concepto de tonalidad, entendiendo esta como la relación funcional de varios sonidos con respecto a un eje o sonido central. A su vez, estos sonidos dispuestos de una manera particular, forman un conjunto de escalas, con nombres e *intervalicas diferentes*, utilizadas desde la época medieval hasta nuestros días, mediante el empleo de diferentes procedimientos armónicos, que buscaban obtener efectos musicales distintos.

Dichos aspectos, aunque dada la similitud lingüística en su descripción, conforman dos estadios diferentes en lo concerniente a las respuestas emotivas que puedan generar en el escucha, el cual, tras estar fuertemente influenciado por factores culturales, estéticos, y sonoros, propios del lugar particular donde le ha tocado vivir, es capaz de establecer contrastes de índole acústico, entre las diferentes corrientes artísticas en el ámbito musical.

De manera similar, aquel efecto sonoro, emotivo, o conceptual, que pueda producir la música fundamentada en alguno de estos dos sistemas, está inherentemente relacionado con una serie de procedimientos musicales teóricamente sistematizados, que obedecen a la interacción de los elementos armónicos o estructurales (acordes) de una escala en particular.

Para comprender a mayor profundidad el aspecto tonal y modal de la música, es necesario citar a Piston (1991), quien afirma:

- *“La tonalidad es el conjunto organizado de notas alrededor de una tónica. Esto significa que hay una nota central soportada, de una forma u otra, por todas las demás notas. Cuando decimos que la música está en el tono de Do mayor, significa que el Do es esa nota central; utiliza las notas de la escala de Do mayor, pero también define la **tonalidad** de Do mayor. También podemos hablar de tonalidad en un sentido mucho más amplio, abarcando el conjunto completo de las escalas mayores y menores, los diversos tipos de armonía que se basan en ellas y la música que utiliza estas escalas y tipos de armonía; así, la música en la época de la práctica común es música que manifiesta la tonalidad en general, y decimos que representa el sistema tonal”.(p,49)*

De lo anterior se puede comprender aún más, que los efectos sonoros<sup>14</sup> a nivel armónico que pueda producir determinada obra, están relacionados con la utilización de las diferentes estructuras verticales halladas en una escala, (mayor o menor) que permiten enfatizar un efecto musical específico, encontrado en mayor o menor medida en un determinado compositor. Es el caso de los músicos pertenecientes al periodo de la práctica común (entre los siglos XVIII y XIX) quienes según Piston (1991), establecieron todo un sistema musical soportado bajo el concepto de **tonalidad**.

Ahora bien, si la tonalidad está fundamentada en las relaciones de un conjunto de notas, con respecto a una, es preciso mencionar que dichas notas cumplen una función en especial, y estas funciones son las que permiten la coherencia del sistema tonal. Piston (1991) nos explica esto, afirmando que:

- *“La tonalidad no es simplemente una manera de utilizar las notas de una escala particular. Es más bien un proceso de establecimiento de relaciones de estas notas con las notas que representa el centro tonal. Cada grado de la escala tiene su parte en el esquema de la tonalidad, su **función tonal**. Una vez establecida, la tónica sirve como base para la tonalidad de una obra, y para toda la armonía que se desarrolle dentro de ella. La función de la tónica es tan fuerte que puede ser proyectada con efectividad por una triada incompleta, o incluso por la fundamental de la tónica sola, como en el fin de una pieza cuando la primacía del centro tonal ha sido ya repetidamente confirmada”. (p, 50)*

Este concepto teórico, nos lleva a una característica fundamental, y casi que definitiva en el establecimiento del *sistema tonal*, permitir al oído ,y más precisamente al desarrollado en una cultura occidental, percibir sucesiones armónicas sustentadas bajo los parámetros de una específico *centro tonal*, dicha característica es denominada según Piston (1991) como, *ARMONÍA CON FUNCIÓN DE DOMINANTE*, que posibilita, tanto al oyente como al compositor, percibir los puntos de tensión y posible movimiento, entre las diferentes progresiones armónicas de una determinada pieza musical.

A su vez, esta *ARMONIA CON FUNCIÓN DE DOMINANTE*, es el punto clave, para poder comprender la diferencia sistemática, con los parámetros armónicos establecidos en la **ARMONÍA MODAL**, y es la encargada de dominar todo el sistema de relaciones acórdicas y melódicas, en una pieza musical de tipo tonal. Piston (1991) Afirma:

---

<sup>14</sup> Estos efectos sonoros, se pueden clasificar en varias categorías, tales como, armónicos, tímbricos, melódicos y rítmicos, entre otros.

- *“el elemento armónico de más fuerza en la música tonal es la función de Dominante. La sucesión Dominante-Tónica determina el tono con mucha más decisión que el acorde de Tónica solo. Este hecho quizá no esté claro con triadas simples, pero debe tenerse en cuenta en todo el estudio de la armonía. Es habitual el establecimiento de un tono o su confirmación, reforzando la tónica por medio de la armonía de Dominante. El uso de la armonía de Dominante delante de la Tónica no está destinado a establecer una Tonalidad. La combinación puede suceder en cualquier sitio, pero se encuentra con más frecuencia al final de una frase, donde se llama cadencia auténtica”. (p, 53)*

Ahora, y como ejercicio preparatorio para abordar la sección de modalidad, se presenta a continuación el análisis de una composición enmarcada en la estética Rock-Pop, y elaborada por Soda Stereo, la cual servirá como ejemplo, para apreciar las herramientas tonales que esta banda utilizó en sus composiciones.

Cabe destacar, que algunos de los conceptos vinculados con la tonalidad, (armonía de dominante, cadencia plagal, cadencia auténtica, cadencia rota, dominantes secundarios, entre otros), pueden ser apreciados en la siguiente partitura, y servirán como refuerzo, para entender el funcionamiento sonoro de la música de Soda Stereo.

#### **APLICACIÓN DE LA TONALIDAD EN LA MUSICA DE SODA STEREO.**

La canción *ZONA DE PROMESAS*, es una canción de Soda Stereo, compuesta por Gustavo Cerati, presente en su trabajo titulado “Zona de promesas” y publicado el 1 de Septiembre de 1993. Es una pieza musical compuesta en el tono Sol mayor, bajo una métrica de 3/4 poco habitual (aunque no imposible) en el Rock-pop, el cual ha sido dominado por la métrica 4/4.

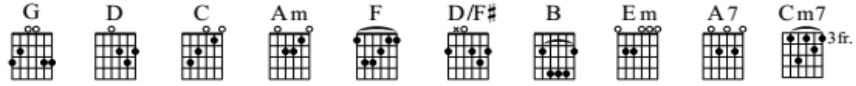
A continuación es presentada la transcripción de, *Zona de promesas*, que ha servido como herramienta musical, para el desarrollo analítico de la composición, y el cual será presentado posteriormente.

Score

# ZONA DE PROMESAS

Soda Stereo

Transcripcion-Nelson Rodriguez Ramirez



Rock ♩ = 137

**A** VERSO 1

Vocals

G D G D C D C D

ma-ma sa-be bien per - di u-na ba-ta lla

9 G D G D C D C D

quie - ro re-gre-sar so - loa be-sa ar la a a

**B**

Am F D/F# Am B Em

noes - ta mal ser mi due ño - tra vez ni te - mer quel ri - o san - grey

24 D/F# A7 Cm7 B7 Em D/F#

cal - me - e al - con - tar le mis ple - ga a - rias

33 **Pueble 1** G Cadd9 G Cadd9 Em7 C D D/F# **C** G Cadd9 **CORO**

ARMONIA VOCAL tar - daen - lle - gar

43 G Cadd9 Em7 C D D/F# G Cadd9 G

yal fi - nal al fi - na - al hay re - com pen - sa

52 **Puente 2** Cadd9 Em7 C D D/F# G D/A G D/F# C/G D/A

63 **A** C/E D/F# G D G D C D C

ma-ma sa-be bien pe - que - ña prin - ce - sa

72 D G D G D C D C D

cuando re-gre-se to - do que - ma a ba a a

**B**

Am F D/F# Am B Em D/F#

noes-ta mal \_\_\_ su-mer - gir-meo-tra vez \_\_\_ ni te - mer \_\_\_ quel ri-o san - grey cal - me

89 A7 Cm7 B7 Em D/F# G

e se bu - cear \_\_\_ en \_\_\_ si-le \_\_\_ en-cio

98 Cadd9 G Cadd9 Em7 C D D/F# **C** G Cadd9 G

**CORO ARMONIA VOCAL**

tar - daen-lle - gar \_\_\_

108 Cadd9 Em7 C D D/F# G Cadd9 G Cadd9

yal fi - nal \_\_\_ al fi - na - al hay re-com pen - sa

117 Em7 C D D/F# G Cadd9 G Cadd9 Em7 C

tar - daen-lle - gar \_\_\_ yal fi - nal \_\_\_ al fi - na -

127 D D/F# G Cadd9 G Cadd9 Em7 C D D/F#

al hay re-com pen - sa

137 G Cadd9 G Cadd9 Em7 C D D/F# G

tar - daen-lle - gar \_\_\_ yal fi - nal \_\_\_ al fi - na - al hay re-com pen - sa

146 Cadd9 G Cadd9 Em7 C D D/F# G Cadd9 G

tar - daen-lle - gar \_\_\_

156 Cadd9 Em7 C D D/F# G Cadd9 G Cadd9

yal fi - nal \_\_\_ al fi - na - al hay re-com - pen - sa \_\_\_

165 Em7 C D D/F# G

en la zo - na de pro - me - e \_\_\_ sas \_\_\_

La composición consta de dos puentes y tres secciones denominadas **A**, **B**, y **C**, las cuales son distribuidas mediante la siguiente disposición a lo largo de la canción: **A-B-puente1-C-puente2-A-B-puente1-C**.

## SECCION A

- La sección **A**, se ha desarrollado con base en los acordes pilares de la tonalidad, que como Piston (1991) señala, corresponden a las estructuras armónicas de los grados I, IV, y V de una escala mayor. Para nuestro caso, los acordes que conforman esta sección son G (I), D (V), y C (IV). A su vez, la cadencia autentica, movimiento armónico del V al I, y conformada por el acorde que domina la tonalidad, es apreciable entre los compases 8 y 9.

Rock ♩ = 137

**A** VERSO 1

Chords: B7, Em7, Cadd9, D/A, C/G, C/E

Vocals: ma-ma sa-be bien per-di u-na ba-ta-lla

9 quie-ro re-gre-sar so-loa be-sa ar-la a a

## SECCION B

- la sección **B**, se encuentra construida por tres Semifrases melódicas, y se llega a ella, a través de un movimiento inesperado de Dominante, puesto que el acorde que representa al quinto grado de la tonalidad, es dirigido hacia un acorde con función de Subdominante (Am), en el compás 17. Esto permite enmarcar el inicio de la primera Semifrase de la sección, y desarrollarla a través de un intercambio modal del G mixolidio en el compás número 18, representado por el acorde F (bVII). Finalmente, esta Semifrase inicial, termina sobre un reposo en el acorde dominante, proceso denominado teóricamente como semicadencia (compas 19).
- La segunda Semifrase que conforma la sección **B**, inicia en el compás 21, y se desarrolla hasta el compás 25 a través de un dominante secundario que resuelve sobre el VI<sup>m</sup> de la tonalidad (compas 23), para dirigirse posteriormente, y por medio del V, hacia el reposo de la Semifrase en cuestión, que se produce en la estructura V7/V del compás 25. Persichetti (1961), llama a este proceso, como *cadencia transitoria*, y explica que “el propósito de las cadencias transitorias es descansar brevemente sobre una **armonía inestable**, con lo cual se crea una necesidad de continuación armónica, rítmica y melódica”. (p, 209)
- Por último, la Semifrase melódica final que conforma la sección **B**, es anacrusica, iniciando en el compás 26, para dirigirse hacia un intercambio modal de G eólico en la región de subdominante representada por el acorde Cm7 (IV<sup>m</sup>7) que prepara el final de la sección.

**B**

**IIm** **intercambio modal** **V** **semicadencia** **IIm** **V/VI** **VIIm**  
 Am F D/F# Am B Em

noes - ta mal ser mi due ño - tra vez ni te - mer quel ri - o san - grey

**cadencia transitoria** **IVm** **intercambio modal** **V7/VI** **VIIm** **V**  
 D/F# A7 Cm7 B7 Em D/F#

24 cal - me - e al - con - tar le mis ple - ga a - rias

- Los compases 29 a 31 muestran el desarrollo de la Semifrase a través del enlace armónico entre el V7/VI y el VIIm, que genera una sensación de reposo sobre la función de tónica, beneficiosa para oír el contraste producido por la dominante en el compás 32.

### PUENTE 1

- Sección constituida básicamente con los acordes I, IV y V de G mayor. Se puede observar una cadencia plagal entre los compases 36 a 37, representada por el movimiento armónico del acorde IV hacia el VIIm.

**Puente 1** **cadencia plagal** **C**

33 **I** **IV** **V** **IV** **VIIm** **IV** **V** **D/F#**

G Cadd9 G Cadd9 Em7 C D D/F#

### SECCION C

- La sección C, es la encargada de proporcionar el colchón armónico, a la melodía que configura las líricas del coro, y a su vez es la sección que se percibe con el mayor clímax de tensión. Se encuentra conformada nuevamente, con los acordes tonales del modo mayor (I, IV, y V).

**Puente 1** **cadencia plagal** **C** **I CORO** **IV**

33 **I** **IV** **V** **IV** **VIIm** **IV** **V** **D/F#** **I** **IV**

G Cadd9 G Cadd9 Em7 C D D/F# G Cadd9 Cadd9

**ARMONIA VOCAL** tar - daen - lle - gar

43 **I** **IV** **VIIm** **IV** **V** **D/F#** **I** **IV** **I**

G Cadd9 Em7 C D D/F# G Cadd9 G

yal fi - nal al fi - na - al hay re - com pen - sa

52 **IV** **VIIm** **IV** **V** **I Puente 2** **I** **IV** **I**

Cadd9 Em7 C D D/F# G D/A G D/F# C/G D/A

La siguiente gráfica, muestra una descripción general de la estructura de la pieza, en donde se determina la cualidad sonora de la sección, los acordes involucrados en ella, y los intercambios modales que posea (si los tiene), dicha sección:

<b>SECCION</b>	<b>TEXTURA</b>	<b>ACORDES</b>	<b>INTERCAMBIOS MODALES</b>
<i>A</i>	<i>Tonalidad</i>	<i>I IV V</i>	<i>Ninguno</i>
<i>B</i>	<i>Tonalidad afectada por la modalidad</i>	<i>IIm V V7/VIm V7/V VIm</i>	<i>bVII IVm</i>
<i>Puente 1</i>	<i>Tonalidad</i>	<i>I IV V VIm7</i>	<i>Ninguno</i>
<i>C</i>	<i>Tonalidad</i>	<i>I IV V VIm7</i>	<i>Ninguno</i>
<i>Puente 2</i>	<i>Tonalidad</i>	<i>I IV V VIm7</i>	<i>Ninguno</i>

Como se puede apreciar, la canción *Zona de Promesas* de Soda Stereo, se halla construida en su mayoría, por medio de los parámetros que los teóricos han determinado como tonalidad. Las secciones **A**, **C** y los puentes 1 y 2, utilizan la estructura de dominante y el acorde IV para funcionar en un contexto tonal. Sin embargo la sección **B**, aunque determina la tonalidad de G mayor, se encuentra afectada por intercambios modales, lo que LaRue (1989), en su disertación sobre la *tonalidad expandida*, ha denominado como *Diatonismo ampliado*<sup>15</sup>

El anterior análisis permite comprender la lógica compositiva de Soda Stereo, y descubrir ciertos recursos musicales que pueden ser encontrados en sus canciones. Esta canción nos demostró el uso de la tonalidad, y el uso de intercambios modales, para afectar de manera parcial el proceso tonal, cuestión que será tratada en capítulos posteriores, bajo el nombre de *EL INTERCAMBIO MODAL*.

No obstante, entender el concepto básico de tonalidad en todas sus fases, desde su sistematicidad hasta la sensación sonora proyectada, será determinante para la comprensión de las distintas situaciones modales encontradas en las composiciones de Soda Stereo, ya que gran parte de su música, se ha establecido bajo parámetros propios del *SISTEMA MODAL*.

<sup>15</sup>*Diatonismo ampliado*, que incluye acordes por terceras superpuestas más extensos que los habituales, y libre cambio de modo (en las formas mayor o menor) sobre el mismo tono. (Persichetti, 1961, pág. 41)

### - 3. 1 ARMONÍA MODAL.

Como se mencionó anteriormente, la tonalidad está fuertemente ligada con la relación de los elementos acordicos de una escala en una pieza musical, y que son percibidos gracias a la armonía con función de dominante, inherente a dicha escala, lo que en otras palabras significa, que en la tonalidad se encuentra un factor estructural que *DOMINA* y condiciona, los procesos armónicos de una pieza en general.

Ahora, teniendo como base este importante concepto, teorizado por (Piston, 1991), se puede comprender el fenómeno sonoro producido por el **SISTEMA MODAL**, que guarda una relación similar con el **SISTEMA TONAL**, pero que se aleja de manera radical al no incluir el factor DOMINANTE de una escala en particular, para realizar sus PROCESOS CADENCIALES. Pero ¿Cuál puede ser la similitud, y la diferencia radical entre la armonía tonal, y la armonía modal?, al hablar de similitud, encontramos que los dos sistemas conservan un polo o centro gravitatorio principal, donde reposan las relaciones armónicas de una tonalidad en particular, pudiéndose efectuar cuantas sean necesarias, para colorear una determinada estructura musical (ya sea esta de índole armónico, melódico, o combinación de estas dos, melódico-armónico). Sin embargo, pese a que los dos sistemas se estructuran a partir de la interacción de acordes, el SISTEMA MODAL, y según, Herrera (1986), se ve obligado a omitir de manera constante la estructura acordica con función de dominante, presente en el sistema tonal y responsable del funcionamiento sonoro del mismo, con el objetivo de favorecer una sonoridad específica y especial, determinada por el reordenamiento intervalico de una escala mayor o menor en particular, y la incisiva repetición tanto armónica como melódica, de una nota característica. Pero remitiéndonos al concepto que los teóricos han denominado como **ARMONÍA MODAL**, Piston (1991) explica:

- *“La modalidad hace referencia a la elección específica de los sonidos con relación a una tónica particular, por lo que se ocupa de los diferentes tipos de escalas. Las escalas mayores y menores son las modalidades específicas más familiares. Además, hay gran número de escalas modales que se pueden construir en cualquier tonalidad. Algunas de estas escalas son fundamentales en la música de los siglos XV y XVI”. (p,49)*

Como expone Piston, aun cuando usemos las escalas mayores o menores para estructurar un sistema tonal, estas mismas también están revestidas de una sonoridad modal especial, o dicho de otra forma unas representan el modo mayor (escalas mayores) y otras el modo menor (escalas menores) de una tonalidad. Sin embargo, y es importante repetirlo, estas utilizan su estructura dominante para funcionar en un contexto sonoro particular (sistema tonal). Pero no solamente

expone eso, sino que afirma que la modalidad está construida con base en una distribución diferente de los elementos que conforman una escala en especial, de ahí que podamos nombrar las diferentes nomenclaturas para las diferentes escalas modales que derivan de la reorganización de los elementos de una escala mayor o menor, y que son presentados a continuación:

- **DÓRICO, FRIGIO, LIDIO, MIXOLIDIO, EÓLICO, y LOCRIO** derivan o son relativos a una escala mayor.
- **DÓRICA 2b, LIDIA 5#<sup>16</sup>, LIDIA b7<sup>17</sup>, MIXOLIDIA b13, LOCRIA #2, y ALTERADA<sup>18</sup>** derivan o son relativos a una escala menor melódica.
- **LOCRIO 6#, JÓNICO 5#<sup>19</sup>, DÓRICA 4#, MIXOLIDIA 9b/b13, LIDIA 2#, SIMETRICA DSIMINUIDA** derivan o son relativas a una escala menor armónica.

Más adelante se expondrá más acerca de algunas de estas escalas y su funcionamiento, pero reseñando algunos antecedentes históricos de la música, es importante mencionar, que ya durante los siglos XV y XVI, y según Herrera (1986), los modos derivados de la escala mayor, eran de uso común en la construcción de melodías de música sacra, y su utilización sirvió como referencia musical para los compositores, antes de la consolidación del sistema Tonal creado por los músicos del periodo barroco en el siglo XVII. Herrera (1986) Explica esto:

- *“Toda música diatónica a una determinada escala se puede considerar como modal, aunque por este término normalmente se entienda un tipo de música basada en los modos antiguos, cuyo origen está en los llamados modos griegos. Los modos griegos fueron adaptados a la música de culto de la iglesia católica, música gregoriana, en la época medieval, y recibieron distintas denominaciones según la época o tratado. La nomenclatura actual, aunque no se puede precisar con exactitud, se la debemos a Gladeamus (1547) y Zarlino”. (p, 159)*

Teniendo como base estas premisas, se puede abordar el andamiaje estructural del sistema modal, y para ello se representa a continuación, la construcción intervalica de cada uno de los modos derivados de la escala mayor, los cuales han perdurado y siguen siendo utilizados desde el siglo XV hasta nuestros días, y conservan una estrecha relación con las composiciones de la banda Argentina Soda Stereo, sin dar a entender con ello, que los modos relativos a escalas menores no

---

<sup>16</sup> Lidia aumentada.

<sup>17</sup> Lidia dominante.

<sup>18</sup> Llamada así, por contener todas sus tensiones alteradas, 9b, 9#, 11# Y 13b.

<sup>19</sup> Jónica aumentada.

sean usados por compositores del siglo XX, sino que no se acomodan al objetivo propuesto por el presente trabajo.

Grafica 1.

<b>MODO</b>	<b>INTERVALICA</b>
<i>jónico</i> <sup>20</sup>	1 2 3 4 5 6 7 8
<i>dórico</i>	1 2 3b 4 5 6 7b 8
<i>frigio</i>	1 2b 3b 4 5 6b 7b 8
<i>lidio</i>	1 2 3 4# 5 6 7 8
<i>mixolidio</i>	1 2 3 4 5 6 7b 8
<i>eólico</i> <sup>21</sup>	1 2 3b 4 5 6b 7b 8
<i>locrio</i>	1 2b 3b 4 5b 6b 7b 8

Una vez establecida estas fórmulas intervalicas, y que son una herramienta nemotécnica para la memorización, se procede a efectuar el mismo ejercicio, pero realizándolo con base en un centro específico, y desde los diferentes modos paralelos a él.

Grafica 2.

<b>MODO</b>	<b>ESCALA</b>
<i>Do JÓNICO</i>	<i>do re mi fa sol la si do</i>
<i>Do DÓRICO</i>	<i>do re mib fa sol la sib do</i>
<i>Do FRIGIO</i>	<i>do reb mib fa sol lab sib do</i>
<i>Do LIDIO</i>	<i>do re mi fa# sol la si do</i>
<i>Do MIXOLIDIO</i>	<i>do re mi fa sol la sib do</i>
<i>Do EÓLICO</i>	<i>do re mib fa sol lab sib do</i>
<i>Do LOCRIO</i>	<i>do reb mib fa solb lab sib do</i>

A partir de estas escalas, se puede decir que tenemos los elementos básicos para la construcción de piezas musicales bajo un sistema modal, y a partir de su previa comprensión y memorización,

<sup>20</sup> Siendo esta la escala básica, para la construcción del modo mayor en el sistema tonal

<sup>21</sup> Siendo esta, la escala básica para la construcción del modo menor en el sistema tonal.

se podrá entender aún más el funcionamiento del sistema modal, sin embargo, es oportuno mencionar, que dos de los anteriores modos son los ejes principales para la construcción del sistema tonal, siendo el modo Jónico, lo que conocemos como escala mayor, y el modo eólico lo que conocemos como escala menor natural, sin embargo es preciso insistir nuevamente, que aunque estas dos escalas compartan los mismos elementos<sup>22</sup>, su funcionamiento musical está determinado por el sistema armónico (tonal o modal) que el compositor haya decidido elegir.

Cabe señalar nuevamente las palabras de Herrera (1986), quien afirma:

- *“ De entre los seis modos auténticos, dos se fueron imponiendo: el modo Jónico, sobre el que se halla escrita la mayor parte de la música occidental y al que conocemos normalmente como modo mayor; quizá la elección de este modo por encima de los demás se debe sobre todo a su equilibrio; sus dos tetracordios iguales con semitono entre sus grados III-IV y VII-I hacen de esta escala la más estable, el tritono se crea entre el IV y el VII grados y su normal resolución hacia los grados más cercanos I-III implica el acorde perfecto mayor de tónica. La preferencia de los compositores hacia este modo ha hecho que nuestro oído se haya “habituado” a él, de tal manera que intenta relacionar cualquier música con ese modo y cuando no lo consigue lo encuentra “exótica”.*

El segundo modo en importancia, en relación a la frecuencia con que ha sido usado, es el eolio. El tercer grado de este modo está a distancia de tercera menor del primero, el acorde es por tanto menor, y esto hace que habitualmente se le conozca por el modo menor. Su estabilidad es mucho más pequeña comparada con la del modo mayor, y ha sido retocado a fin de estabilizarlo, o mejor dicho de “mayorizarlo” ya que nuestros oídos están mucho más tranquilos si perciben algo en “mayor”..., Todos los modos están formados por los mismos siete sonidos. El hacer de cualquiera de ellos el centro sobre el que los demás gravitan es la base del sistema modal”. (p, 162)

Es importante mencionar, que cada uno de estos modos está asociado con una escala mayor “madre”, la cual sufre un reordenamiento de sus elementos en función de un nuevo eje central. Para comprender este concepto, se presenta a continuación una tabla de los diferentes modos de Do, como eje central.

---

<sup>22</sup> Do mayor ( C D E F G A B ) = Do jónico ( C D E F G A B C )  
La menor ( A B C D E F G A ) = La eólico ( A B C D E F G A )

Grafica 3.

<b>MODO</b>	<b>ESCALA</b>	<b>ESCALA MAYOR RELATIVA</b>
<i>Do JÓNICO</i>	<i>do re mi fa sol la si do</i>	<i>C mayor=do re mi fa sol la si do</i>
<i>Do DÓRICO</i>	<i>do re mib fa sol la sib do</i>	<i>Bb mayor=sib do re mib fa sol la sib</i>
<i>Do FRIGIO</i>	<i>do reb mib fa sol lab sib do</i>	<i>Ab mayor=lab sib do reb mib fa sol lab</i>
<i>Do LIDIO</i>	<i>do re mi fa# sol la si do</i>	<i>G mayor=sol la si do re mi fa# sol</i>
<i>Do MIXOLIDIO</i>	<i>do re mi fa sol la sib do</i>	<i>F mayor=fa sol la sib do re mi fa</i>
<i>Do EÓLICO</i>	<i>do re mib fa sol lab sib do</i>	<i>Eb mayor=mib fa sol lab sib do re mib</i>
<i>Do LOCRIO</i>	<i>do reb mib fa solb lab sib do</i>	<i>Db mayor=reb mib fa solb lab sib do</i>

Finalmente, y como elemento preparatorio para la comprensión del sistema modal, es importante que el estudiante de música se familiarice con los nombres de cada CENTRO MODAL, y sepa distinguir su posición dentro de una escala mayor. Para esto, tomando como base la ya mencionada escala mayor, y asignándole un grado específico a cada una de sus notas, se puede fácilmente recordar el nombre del modo que se genera.

**I°= MODO JONICO**

**II°= MODO DORICO**

**III°= MODO FRIGIO**

**IV°= MODO LIDIO**

**V°= MODO MIXOLIDIO**

**VI°= MODO EOLICO**

**VII°= MODO LOCRIO**

Escala de C mayor = C D E F G A B

I° II° III° IV° V° VI° VII°

De lo anterior se puede deducir que los modos que se generan a partir de la escala mayor de Do mayor son los siguientes: C jónico, D dórico, E frigio, F lidio, G mixolidio, A eólico, B locrio.

Como grafica complementaria, se muestra a continuación la correspondencia intervalica de los modos, con respecto a los obtenidos a partir de la escala mayor de C.

Grafica 4.

<b>MODO</b>	<b>INTERVALICA</b>	<b>ESCALA</b>
<i>Do JÓNICO</i>	<i>1 2 3 4 5 6 7 8</i>	<i>do re mi fa sol la si do</i>
<i>Re DÓRICO</i>	<i>1 2 3b 4 5 6 7b 8</i>	<i>re mi fa sol la si do re</i>
<i>Mi FRIGIO</i>	<i>1 2b 3b 4 5 6b 7b 8</i>	<i>mi fa sol la si do re mi</i>
<i>Fa LIDIO</i>	<i>1 2 3 4# 5 6 7 8</i>	<i>fa sol la si do re mi fa</i>
<i>Sol MIXOLIDIO</i>	<i>1 2 3 4 5 6 7b 8</i>	<i>sol la si do re mi fa sol</i>
<i>La EÓLICO</i>	<i>1 2 3b 4 5 6b 7b 8</i>	<i>la si do re mi fa sol la</i>
<i>Si LOCRIO</i>	<i>1 2b 3b 4 5b 6b 7b 8</i>	<i>si do re mi fa sol la si</i>

Para continuar en la comprensión del enfoque modal, y su correcta utilización, es preciso mencionar a continuación, lo que se conoce como Nota característica, siendo esta uno de los factores determinantes para el correcto funcionamiento de una pieza musical, elaborada a partir del sistema modal.

### - 3.2. LA NOTA CARACTERÍSTICA

Según Herrera (1986), la nota característica, es el elemento de mayor importancia en el sistema modal, pues, si en la tonalidad se encontraba un acorde que dominaba todas las progresiones, y sus procesos cadenciales, en la modalidad existirá una nota, que estará presente en la mayoría de acordes, de una sucesión armónica particular.

Ahora bien, ¿Por qué denominar esta nota, como “nota característica”? según Herrera (1986), simplemente es denominada así, porque es el elemento característico de los acordes, progresiones, y melodías presentes en el **SISTEMA MODAL**, además de ser la nota que permite crear una sonoridad alejada de la producida por la tonalidad, y la que el compositor buscará con insistencia, para resaltar un modo en particular.

Herrera (1986), explica lo que es entendido como “nota característica” afirmando que:

- “Cada modo tiene una nota característica que le da el color, el carácter, y lo diferencia de los demás modos. En realidad son dos las notas que tienen estas propiedades, aunque una de ellas es de mayor importancia y a la que normalmente nos referimos como la “nota característica”, siendo la otra denominada “característica secundaria”. En todas las escalas modales está incluido un intervalo de tritono entre dos de sus grados diatónicos y las dos notas que lo forman son precisamente las notas características”.(p,163)

A continuación se presentan la nota característica para cada uno de los modos:

Notas características

Principal      Secundaria

Mayor

Dórico

Frigio

Lidio

Mixolidio

Eolio

Locrio

Imagen de (Herrera, 1986) p, 163

Una vez analizada la imagen anterior, se puede realizar una gráfica general, que servirá como fuente de referencia para el estudiante, pero que el músico profesional debe tener memorizado como un elemento más de su formación teórico-musical.

Grafica 5.

<b>MODO</b>	<b>INTERVALICA</b>	<b>NOTA CARACTERISTICA</b>
<i>JÓNICO</i>	1 2 3 4 5 6 7 8	4
<i>DÓRICO</i>	1 2 3 <sup>b</sup> 4 5 6 7 <sup>b</sup> 8	6 Mayor
<i>FRIGIO</i>	1 2 <sup>b</sup> 3 <sup>b</sup> 4 5 6 <sup>b</sup> 7 <sup>b</sup> 8	2 <sup>b</sup>
<i>LIDIO</i>	1 2 3 4 <sup>#</sup> 5 6 7 8	4 <sup>#</sup>
<i>MIXOLIDIO</i>	1 2 3 4 5 6 7 <sup>b</sup> 8	7 <sup>b</sup>
<i>EÓLICO</i>	1 2 3 <sup>b</sup> 4 5 6 <sup>b</sup> 7 <sup>b</sup> 8	6 <sup>b</sup>
<i>LOCRIO</i>	1 2 <sup>b</sup> 3 <sup>b</sup> 4 5 <sup>b</sup> 6 <sup>b</sup> 7 <sup>b</sup> 8	5 <sup>b</sup>

Es importante enfatizar, que esta grafica ha de ser relacionada con las gráficas 1 y 2, ya que servirán como refuerzo memorístico y conceptual de cada una de las notas características de un determinado centro modal.

Una vez que se ha comprendido el concepto de armonía modal, y se pueden construir escalas modales relativas a una escala mayor, identificando su nota característica, el estudiante está en capacidad de asimilar los parámetros armónicos que el sistema modal requiere, para ello en el siguiente apartado, se discutirán cada una de las progresiones básicas que permiten establecer un modo en particular, y las progresiones que se han de evitar, para no desvirtuar la sonoridad del sistema modal.

### - **3.3. LA ARMONÍA DESDE EL CONTEXTO MODAL**

Como se ha podido observar de lo discutido en capítulos anteriores, los sistemas musicales se encuentran regidos por ciertas normas y procedimientos, que determinan una sonoridad específica, potencializada por la creatividad de los compositores. Casos concretos son los ya mencionados, *SISTEMA TONAL*, y *SISTEMA MODAL*, pero con el devenir de los nuevos tiempos, se han realizado incursiones sonoras en otros sistemas musicales tales como *EL SISTEMA DODECAFÓNICO*, *SERIALISMO*, entre otros, que han permitido nuevas maneras de jugar con los elementos sonoros que tenemos a nuestra disposición. Sin embargo y teniendo como referencia cuatro definiciones de la palabra *sistema*, obtenidas del diccionario de la real academia de la lengua española, se podrá comprender que un sistema es conjunto cerrado de determinadas relaciones que permiten un objetivo específico.

- 1- Conjunto de reglas o principios sobre una materia racionalmente enlazados entre sí
- 2- Conjunto de cosas que relacionadas entre sí ordenadamente contribuyen a determinado objeto.
- 3- Conjunto de órganos que intervienen en alguna de las principales funciones vegetativas.
- 4- Conjunto estructurado de unidades relacionadas entre sí que se definen por oposición.

Con esta premisa, que pretende explicar la palabra sistema, asociada con un determinado procedimiento musical, se inicia este apartado, el cual aborda las relaciones armónicas que permitirán crear la sonoridad de cada uno de los sistemas modales, o sea los ya mencionados, *modo dórico*, *modo frigio*, *modo lidio*, *modo mixolidio*, *modo eólico*, y *modo locrio*. No se nombra aquí el modo Jónico, ya que Herrera (1986), afirma que este, se encuentra estrechamente ligado con el modo mayor, y nuestro oído se ha acostumbrado tanto a aquella sonoridad, que es imperceptible encontrar la diferencia, por este motivo, este modo no será contemplado en el presente apartado.

Así pues, si en una tonalidad mayor, y según (Piston, 1991) tenemos tres tipos de funciones:

- |                                 |                        |                  |                 |
|---------------------------------|------------------------|------------------|-----------------|
| 1- Función de tónica.           | Grados I               | III <sup>m</sup> | VI <sup>m</sup> |
| 2- Función de subdominante.     | Grados II <sup>m</sup> | IV               |                 |
| 3- <b>Función de dominante.</b> | <b>Grados V</b>        | <b>V7</b>        | <b>VII°</b>     |

En la modalidad, y según (Herrera, 1986) nos encontraremos con solo con tres categorías:

- |                          |   |
|--------------------------|---|
| 1- Acordes de tónica.    | Grado I   |
| 2- Acordes cadenciales.  | Aquellos que contengan la nota característica.              |
| 3- Acordes a evitar.     | Todos aquellos que contengan el tritono.                    |
| 4- Acordes no de tónica. | Aquellos que no tengan la nota característica ni el tritono |

Una vez reconocida estas diferencias, se puede inferir que en la modalidad se encuentran muchos menos elementos funcionales, comparado con el sistema tonal, pero a su vez, esta diferencia es compensada, con la variedad de gamas sonoras que ofrece la modalidad al compositor.

Como refuerzo descriptivo Herrera (1986) afirma:

- *“Muchos temas usan la armonía modal como un recurso dentro de un contexto no modal, mayor o menor, en una cadencia, una parte de la progresión, etc., aunque temas totalmente en un modo distinto a los clásicos, mayor y menor, también son posibles, aunque no frecuentes. Los acordes formados sobre los distintos grados diatónicos a una determinada escala modal, son clasificados como “de tónica”, “cadenciales”, y “a evitar”. De tónica, se considera al acorde formado sobre el I grado de la escala; él es el eje sobre el que deben girar los demás acordes. Como acordes cadenciales, se entienden aquellos que contienen la nota característica principal, y son, junto con el de tónica, los acordes básicos sobre los que se formaran las progresiones armónicas en el modo. Los acordes a evitar, son los que contienen las dos notas características, o sea el tritono del modo, y una de ellas es la fundamental del acorde; tal como su nombre indica, estos acordes normalmente no se utilizaran en una progresión armónica en el modo en cuestión. Finalmente, los demás acordes son de poca relevancia dentro del modo, y se les denomina simplemente como “no de tónica”. Aunque en algunos casos éstos pueden representar la lógica expansión del acorde I, debe considerarse que en música modal el acorde de tónica no tiene substitutos, ya que éstos podrían fácilmente implicar un desplazamiento del centro modal, poco estable ya de por sí”. (p, 164)*

Aquí, Herrera no solo describe las nomenclaturas funcionales de los acordes de un determinado modo, sino que plantea la necesidad de evitar acordes y posibles progresiones, que sugieran un

desplazamiento modal, hacia uno tonal, o dicho de otro modo, si lo que se busca es crear una sonoridad modal, el compositor ha de hacer lo necesario para evitar una sucesión de acordes que implique la resolución de la **armonía de dominante** hacia el acorde de tónica de su relativo tonal.

Sin embargo, no se debe limitar el campo de la modalidad a la utilización de un único modo en cuestión, sino que se pueden crear alternancias entre el sistema modal, y el sistema tonal en una misma composición, ya sea, utilizada una u otra, en un puente, corte, o introducción de la misma, abriendo aún más los recursos musicales para el compositor. Grupos como The Beatles, innovadores en muchas técnicas compositivas del pop, utilizaron, ya sea de manera consciente o inconsciente, la alternancia de tonalidad y modalidad en muchas de sus canciones, al igual que muchos grupos de Rock y pop, como es el caso de Soda Stereo, con la persistente atracción de Cerati hacia la modalidad.

Ahora bien, limitándonos a los procesos armónicos presentes en la modalidad, y recapitulando con insistencia la necesidad de evitar todos los enlaces posibles que puedan desorientar una sonoridad modal a una tonal, se puede decir en general<sup>23</sup> que la modalidad se estructura armónicamente con pocos acordes y un amplio espacio entre uno y otro, permitiendo al escucha asimilar la sonoridad pura y envolvente de un modo en particular. Esto, que a simple vista se ve sencillo, frente a las complejas relaciones armónicas que ofrece la tonalidad, permite obtener resultados sonoros ricos y exóticos, que por otros medios no se podrían obtener, y es la esencia para la estética sonora de muchos temas de corte pop, que muchas bandas de rock han desarrollado. Tan solo un estudio detallado de la música de Gustavo Cerati, con Soda Stereo como solista, arrojará un espectro sonoro modal que hace que su música suene como lo hace, y permitiría asentar técnicas musicales al futuro compositor.

Ahora bien, si un recurso musical puede ser utilizado correctamente en un contexto o estilística sonora particular (Rock, Pop-Rock, salsa, etc.), aprovechando sus cualidades sonoras y armónicas, puede también ser utilizado este, en otra estilística sonora particular (jazz, latín jazz, etc.). Herrera (1986), afirma:

- *“En el denominado “Jazz modal” se pueden encontrar temas en los que el sabor modal se consigue por la ausencia de progresión armónica, la armonía consiste simplemente en diversas estructuras diatónicas sobre un pedal de tónica, en especial se usan acordes por*

---

<sup>23</sup> Sin embargo no implica, que puedan existir progresiones armónicas modales, con dos o más acordes tanto en una, como en toda la sección de un tema.

*cuartas; los temas so what, e impressions,<sup>24</sup> son dos muestras de ello. El cambio de color en este tipo de temas se produce por modulación, y normalmente en el nuevo centro tonal se repite el mismo esquema armónico y melódico. En los temas citados, de forma AABA, las A's están en Re dórico, y la B, en Eb dórico, siendo melodía y estructuras armónicas idénticas en A y B..., Aquí, pues, no se usan ni dominantes secundarios ni substitutos, ni cadenas, ni acordes relacionados. Hay que insistir en que raramente se encuentran temas exclusivamente en un modo; lo más frecuente es el intercambio modal o la utilización del sabor de un modo, en el mayor, o en el menor". (p, 165)*

Con estas premisas, tan necesarias para componer, oír y evaluar una producción musical en el ámbito modal, se proseguirá a continuación a describir los parámetro armónicos de cada modo, insistiendo nuevamente, que si no se han comprendido aun las diferencias entre SISTEMA TONAL y SISTEMA MODAL, la CONSTRUCCIÓN RELATIVA DE LOS MODOS a partir de una escala mayor, y la función de la NOTA CARACTERÍSTICA, no se podrá asimilar la progresión armónica característica de un modo en particular. Cada ejemplo mostrara recursos modales, empleado en alguna composición realizada por Gustavo Cerati, tanto en Soda Stereo, como en su trabajo solista, con el propósito de que el estudiante reflexione, analice y comprenda la modalidad aplicada en el Rock, y más precisamente, en la música realizada por Gustavo Cerati para Soda Stereo.

Por último, los análisis presentados a continuación, se han desarrollado utilizando la nomenclatura musical analítica desarrollada por (Herrera, 1986), y están basados en "LOS ASPECTOS BASICOS PARA EL ANALISIS DEL ESTILO", desarrollados por (LaRue, 1989), y que se hallan vinculados a tres categorías y subcategorías básicas, que el denomino:

- *PEQUEÑAS DIMENSIONES: 1. Motivo. 2. Semifrase. 3. Frase*
- *MEDIANAS DIMENSIONES: 1. Periodo. 2. Párrafo. 3. Sección. 4. Parte.*
- *GRANDES DIMENSIONES: 1. Movimiento. 2. Obra. 3. Grupo de obras.*

De estos, y con el propósito de encontrar recursos musicales, en la música de Soda Stereo, se optó por la elección de dos subcategorías que se encuentra inscritas en dos de las categorías propuestas por (LaRue, 1989). Así, los análisis se centraran en la *Sección* y el *Movimiento*, entendiendo esta última, como la relación formal de cada una de las secciones durante la canción. Como acotación final, el estudio de la armonía tonal y modal, desde sus procedimientos musicales, le permitirá al docente generar en sus estudiantes, un pensamiento musical que se encuentre ligado con la discriminación auditiva de un sistema armónico en particular, generando en ellos, la

---

<sup>24</sup> Miles Davis. Kind of Blue (1959).

capacidad de entender una estética musical particular, o, como nuestro caso lo plantea, un compositor o banda de Rock singular (Soda Stereo).

Esto permite que el estudiante vincule estilos musicales, con un sistema armónico en especial, permitiéndole crear una conciencia auditiva, en torno a la sonoridad característica de un determinado sistema musical.

- **MODO DORICO**

Según (Herrera, 1986), el modo dórico, o segundo modo del sistema modal, posee la sexta mayor como nota característica. Los acordes de tónica serán el Im (siendo este el más estable) o el Im7, y los acordes cadenciales, serán aquellos que contengan la **NOTA CARACTERÍSTICA**, para este caso el IIm, IIm7, IV, y IV7. Los acordes a evitar, serán aquellos que contengan el tritono formado por los grados 3 y 6 de la modalidad dórica, para este caso el VI dim y el VI m7 b5.

Grafica.

<b>NOTA CARACTERÍSTICA</b>	<b>ACORDES DE TÓNICA</b>	<b>ACORDES CARACTERÍSTICOS</b>	<b>ACORDES A EVITAR</b>	<b>ACORDES NO DE TÓNICA</b>
6 mayor	Im	IIm IV	VI dim	bIIImaj7 bVII Vm
	Im7	IIm7 IV7	VI m7 b5	bIIImaj7 bVIIImaj7 Vm7

Para el caso de trabajar el modo dórico sobre el centro modal de Do, se muestra la siguiente gráfica:

Grafica.

<b>NOTA CARACTERÍSTICA</b>	<b>ACORDES DE TÓNICA</b>	<b>ACORDES CARACTERÍSTICOS</b>	<b>ACORDE A EVITAR</b>	<b>ACORDES NO DE TÓNICA</b>
A	Cm	Dm F	A dim	Eb Bb Gm
	Cm7	Dm7 F7	Am7 b5	Ebmaj7 Bbmaj7 Gm7

Los enlaces armónicos a evitar en el modo dórico, para no sugerir el tono mayor relativo son los siguientes:

Grafica.

<b>SISTEMA MODAL</b>		<b>SISTEMA TONAL</b>
IV7 a bVII	<b>ESTO IMPLICARÍA</b>	V7/I a I
IV7 a IIm	<b>ESTO IMPLICARÍA</b>	V7/I a IIIIm
IV7 a Vm	<b>ESTO IMPLICARÍA</b>	V7/ a VIIm

Finalmente es preciso señalar la siguiente afirmación de (Herrera, 1986), con respecto de los acordes híbridos, utilizados con gran frecuencia en el sistema modal:

- *“La denominación de “híbrido” se utiliza también en estos acordes incompletos, ya que pueden ser considerados como formados de dos partes; una superior por un acorde triada o cuatriada, y una inferior por un bajo que no guarda relación aparente con el acorde de la parte superior.(p, 129)..., Cuando se trabaja en “modal”, es muy frecuente la utilización de los acordes híbridos, también llamados incompletos debido a que su sonoridad indefinida ayuda a mantener la ambigüedad tonal, lo contrario de lo que sucede con un acorde de la especie de dominante, donde por ejemplo, su gran tendencia a resolver quiere implicar un objetivo al que el oído tiende a estabilizar como centro tonal o introtonal, como en el caso de los dominantes secundarios. En cada modo los híbridos formados sobre los acordes principales del mismo son los más característicos.(p, 168)*

Así, se presenta a continuación los acordes híbridos más característicos del modo dórico, para cada uno de los acordes característicos del modo, valga la redundancia:

Grafica.

<b><i>Im (Cm)</i></b>	<i>Dm/C</i>	<i>Gm/C</i>	<i>Bb/C</i>
<b><i>IIm (Dm)</i></b>	<i>Eb/D</i>	<i>Cm/D</i>	
<b><i>IV7 (F7)</i></b>	<i>Gm/F</i>	<i>Cm/F</i>	<i>Eb/F</i>

## APLICACIÓN 1. DEL MODO DÓRICO EN LA MÚSICA DE SODA STEREO

### - ESTOY AZULADO

La canción, *Estoy azulado* de Soda Stereo, es una composición de Gustavo Cerati, y Richard Coleman presente en el trabajo *Nada Personal*, publicado el 21 de Noviembre de 1985, siendo esta canción, el corte número 7 del álbum. Composición basada en cuatro secciones básicas **A**, **B**, **C**, **D**, un puente, y una sección introductoria.

A continuación se presentarán los análisis de cada una de las secciones, con el objetivo de comprender la dimensión media de la presente composición.

- **INTRODUCCIÓN:** Sección ambientada con la sonoridad dórica de Re, y conformada con los acordes Dm y G, funcionando respectivamente como Im y IV. De estas estructuras, una representa al acorde característico o cadencial (IV), y la otra es reconocida como acorde de tónica (Im).  
En esta parte, la guitarra asume el protagonismo, al desarrollar la idea melódica de la sección.  
Como veremos más adelante, esta sección será re-expuesta, como puente conector entre las secciones **B** y **A**.

**INTRODUCCION**

vocals

6

11

16

so - la - vi - noa - mi fic - cion

Esquema descriptivo de la sección.

SECCIÓN	TEXTURA	CENTRO	ACORDES	CONTENIDO
Introducción	Modal	Re dórico	Im IV	Instrumental

- **SECCIÓN A:** Sección ambientada en la sonoridad dórica de Re, que contiene la melodía básica para los versos de la canción, y que se encuentra armonizada con los acordes Dm y G, funcionando respectivamente como Im y IV. Como característica principal, se encontró el movimiento melódico descendente del bajo, desde el Im hacia el IV, y la utilización de la cadencia dórica, a lo largo de la sección.

Musical score for Section A, showing two staves of music with chords and lyrics. The first staff starts at measure 16 with chords Im (Dm) and IV (G/B). The second staff starts at measure 21 with chords IV (G/B), Im (Dm), and IV (G/B). The lyrics are: "so - la vi - noa mi fic - cion sin du - dar a acom - pa - ñar - me".

Esquema descriptivo de la sección

SECCIÓN	TEXTURA	CENTRO	ACORDES	CONTENIDO
A	Modal	Re dórico	Im IV	Versos

- **SECCIÓN B:** Sección que contiene una particularidad, al sugerir una modulación desde Re dórico, hacia su paralelo mayor, por medio del empleo de las estructuras IIm, V, pero dicha modulación nunca es confirmada, puesto que resuelve sobre una estructura híbrida en el compás 36 (Dm/C), y sobre el Dm del compás 40, que inicia la re-exposición de la introducción.

Acerca de este cambio de *centro tonal*, (Herrera, 1986), lo clasifica como “*modulación por el ciclo de quintas...*”, Aquí, en una *modulación por el ciclo de quintas*, la característica es que el oído pierde el primer centro tonal sin encontrar uno nuevo, y se produce una transición donde cada acorde podría implicar una nueva tónica, aunque esta no se consolide hasta alcanzar el tono objetivo de la modulación”. (p, 42)

A su vez, se puede observar entre los compases 37-38, la región subdominante de Re mayor, y la estructura dominante de dicho tono en el compás 39, funcionando como acorde de preparación hacia Re dórico.

Por último, es importante mencionar, que la sección contiene la melodía básica del coro de la canción.

Esquema descriptivo de la sección

SECCIÓN	TEXTURA	CENTRO	ACORDES	CONTENIDO
B	Tonal	D	IIIm V hibrido IV	Coro

- **SECCIÓN C:** Esta sección, se encuentra ambientada en la sonoridad frigia de Si, y se llega a ella, a través de una modulación directa, o sin preparación. Se encuentra construida con base en dos acordes, Bm y C, funcionando respectivamente como Im y bII, permitiendo elaborar, el esqueleto armónico del modo frigio de Si, y la característica cadencia frigia del modo, producido por el movimiento armónico del bII hacia el Im.

Esquema descriptivo de la sección

SECCIÓN	TEXTURA	CENTRO	ACORDES	CONTENIDO
C	Modal	Si frigio	I bII	Verso secundario

- **SECCIÓN D:** Sección instrumental que funciona como colchón armónico para el solo de la canción. Se encuentra armonizada con las mismas estructuras armónicas de **A**, y su sonoridad representa al modo dórico de Re.

**SOLO**

71 **bII** C

76 do

81

86 **IV** G/B **Im** Dm Dm/C **IV** G/B **B** **CORO** Em7 A

a - zu - la - do cam - bia - ri - a

Esquema descriptivo de la sección

SECCIÓN	TEXTURA	CENTRO	ACORDES	CONTENIDO
D	Modal	Re dórico	Im IV	Solo

- **PUENTE:** Sección instrumental, que funciona como puente, entre las secciones C y **A**. Se caracteriza por la utilización de efectos de sintetizador, característicos en el Rock-Pop de los 80's.

**PUENTE**

111 G

116 **D** **Im** Dm Dm/C **IV** G/B

es - toy a - zu - la - do a - zu - la -

Esquema descriptivo de la sección

SECCION	TEXTURA	CENTRO	ACORDES	CONTENIDO
Puente	-	-	-	Instrumental

Una vez analizado cada una de las secciones que conforman la canción, procedemos a realizar el análisis desde la óptica de Gran dimensión que posee la obra.

## MOVIMIENTO

El movimiento de la obra se encuentra sintetizado a partir del siguiente esquema formal, el cual especifica la distribución de las secciones a lo largo de la pieza, y la textura armónica que se desarrolla en cada una de ellas.

<b>SECCIÓN</b>	<b>TEXTURA</b>	<b>CENTRO</b>	<b>CONTENIDO</b>
<i>INTRODUCCIÓN</i>	<i>Modal</i>	<i>Re dórico</i>	<i>Instrumental</i>
<i>A</i>	<i>Modal</i>	<i>Re dórico</i>	<i>Versos</i>
<i>B</i>	<i>Tonal</i>	<i>Re mayor</i>	<i>Coro</i>
<i>INTRODUCCIÓN</i>	<i>Modal</i>	<i>Re dórico</i>	<i>Instrumental</i>
<i>A</i>	<i>Modal</i>	<i>Re dórico</i>	<i>Versos</i>
<i>C</i>	<i>Modal</i>	<i>Si frigio</i>	<i>Verso secundario</i>
<i>D</i>	<i>Modal</i>	<i>Re dórico</i>	<i>Solo</i>
<i>B</i>	<i>Tonal</i>	<i>Re mayor</i>	<i>Coro</i>
<i>C</i>	<i>Modal</i>	<i>Si frigio</i>	<i>Verso secundario</i>
<i>PUENTE</i>	-	-	<i>Instrumental</i>
<i>A</i>	<i>Modal</i>	<i>Re dórico</i>	<i>Versos</i>
<i>INTRODUCCIÓN</i>	<i>Modal</i>	<i>Re dórico</i>	<i>Instrumental</i>

Del anterior esquema, y tomando como referencia el análisis de cada una de las secciones, se puede concluir la existencia del modo dórico, como sonoridad dominante, y un constante desarrollo del discurso musical, a partir de la interacción de las secciones **A**, **B**, y **C**.

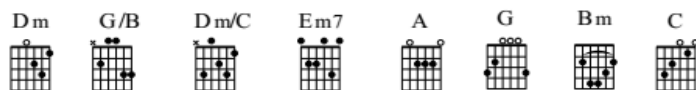
Como característica principal, encontramos la modulación sugerida, de la sección **A**, hacia **B**, por medio del ciclo de quintas, la cual, permite producir una sonoridad contrastante entre el verso y el coro.

A continuación es presentada la transcripción de, *Estoy azulado*, que ha servido como herramienta musical, para el desarrollo analítico de la composición

## ESTOY AZULADO

Soda Stereo

Transcripcion-Nelson Rodriguez Ramirez



## INTRODUCCION

vocals

6 Dm G/B Dm G/B Dm G/B

11 G/B Dm G/B Dm G/B

## VERSO 1

16 Dm G/B A Dm Dm/C G/B Dm Dm/C

so - la - vi - noa mi fic - cion

21 G/B Dm Dm/C G/B Dm Dm/C G/B

— sin du - dar — a acom - pa - ñar - me

26 Dm Dm/C G/B Dm Dm/C G/B Dm Dm/C

sig - nos ho sin tra - duc - cion — si - len - cio —

31 G/B Dm Dm/C G/B B Em7 A

in - su - pe - ra - ble cua - toha - bre cam - bia - do — que seha - bra gas -

36 Dm/C G Em A Dm

ta - do — po - dri - a co - mu - ni - car - me — pe - ro sien - to tan - to lae - ro - sio - on —

## Introduccion

41 G/B Dm G/B Dm G/B

## VERSO 2

46 Dm G/B **A** Dm Dm/C G/B Dm Dm/C

cer - ca de su a - trac - cion

51 G/B Dm Dm/C G/B Dm Dm/C G/B

tro - pie - zo con mis ma - nos

56 Dm Dm/C G/B Dm Dm/C G/B Dm Dm/C

su - fro o - tra mu - ta - cion un co - lor

61 G/B Dm Dm/C G/B **C** Bm **C**

a - zu - la - do al - go es - ta li - gan - do - me

66 Bm **C** Bm **C** Bm **C** Bm

cuan - does - toy a su la - do quie - ro re - cu - pe - rar - me a - zu - la -

## SOLO

71 **C** **D** Dm Dm/C G/B Dm Dm/C

do

76 G/B Dm Dm/C G/B Dm Dm/C G/B

81 Dm Dm/C G/B Dm Dm/C G/B Dm Dm/C

## CORO

86 G/B Dm Dm/C G/B **B** Em7 **A**

a - zu - la - do cam - bia - ri - a

ESTOY AZULADO

91 Dm/C G Em A Dm/C

de co - lor \_\_\_ a tu la - a do \_\_\_ wo - u - wo - ho \_\_\_

96 G Em7 A Dm/C G

a su la - do cam-bia - ri - a de co - lor \_\_\_

101 Em A Dm/C G C Bm

a tu la - a do \_\_\_ wo - u - wo - ho \_\_\_ por-que al - go \_\_\_ es -

106 C Bm C Bm C

ta li - gan - do-me cuan-does-toy \_\_\_ a su la-do quie-ro \_\_\_ re - cu-pe-rar - me

**PUENTE**

111 G

116 Dm Dm/C G/B

es - toy a - zu - la - do a - zu - la -

121 Dm Dm/C G/B Dm Dm/C G/B Dm Dm/C

do a - zu - la - do

**RITMO 1**

126 G/B Dm G/B Dm G/B

131 Dm G/B Dm G/B

## APLICACIÓN 2. DEL MODO DÓRICO EN LA MÚSICA DE SODA STEREO

### - TÉ PARA TRES

La canción *Té para tres*, de Soda Stereo, es una composición de Gustavo Cerati, presente en los trabajos, *Canción animal* de 1990, y *Confort y música para volar* publicado el 25 de Septiembre de 1996.

La versión analizada en este trabajo, es la encontrada en el *Confort y música para volar*, siendo esta canción, el corte número 5 del álbum ya mencionado. La composición se encuentra elaborada a partir de tres secciones básicas denominadas **A**, **B**, **C**, un puente instrumental, que cita una sección musical de la canción *Cementerio Club* de Luis Alberto Spinetta, y una sección introductoria. Es preciso mencionar, que esta composición se encuentra elaborada en una métrica 3/4, poco común en estilos como el Rock-Pop, dominado por la métrica de 4/4.

A continuación se presentaran los análisis de cada una de las secciones, con el objetivo de comprender la dimensión media de la presente composición.

- **INTRODUCCIÓN:** Sección que contiene las estructuras básicas de la canción, que dibujan la modalidad dórica de Mi.

Se encuentra construida con dos acordes no de tónica, bVII y bIII, un acorde característico o cadencial (IV7), y el acorde de tónica (Im) que da nombre al modo.

The image shows musical notation for the introduction and the first verse of the song 'Té para tres'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The introduction is labeled 'INTRODUCCION' and consists of 8 measures. The chords are: bVII (D), D/F#, Im (Em7add9), bVII (D), D/F#, Im (Em7add9), bIII (G), and G A7 G. The first verse is labeled 'VERSO 1' and starts with a double bar line. The chords are: IV7 (A7), A7sus 4, A7, A7sus2, Im (Em7 add9), Em7add9, a first ending (1.) with Im7 add9, a second ending (2.) with A, bVII (D), D/F#, and Im (Em7add9). The lyrics 'las ta - sas so - brel man - tel' are written below the notes.

Esquema descriptivo de la sección.

SECCIÓN	TEXTURA	CENTRO	ACORDES	CONTENIDO
Introducción	Modal	Mi dórico	Im bVII bIII IV7	Instrumental

- **SECCIÓN A:** Sección que contiene la frase melódica básica para la los versos principales de la canción, y construida con los mismos elementos armónicos de la introducción, Em7add9, D, G, A7, funcionando respectivamente como Im, bVII, bIII y IV7.

La característica principal de la sección, se encuentra en la orientación de la frase inicial, la cual es desarrollada desde el acorde bVII hacia el Im, (compas 20), generando el reposo de las Semifrases binarias de pregunta de esta sección. (Botafogo, 2006) Explica, que “la frase es formada por dos Semifrases, binarias y/o Ternarias, manteniendo el sentido de pregunta/respuesta y la combinación de ambas, formando frases asimétricas”. (p, 121) Se puede observar la cadencia dórica, al final de la sección, mediante el movimiento armónico de A7, hacia Em7, funcionando respectivamente como IV7 y Im7, en el centro modal dórico de Mi.

Esquema descriptivo de la sección

SECCIÓN	TEXTURA	CENTRO	ACORDES	CONTENIDO
A	Modal	Mi dórico	Im bVII bIII IV7	Versos

- **SECCION B:** Funciona como sección instrumental, donde las cuerdas lideran el discurso musical a lo largo de la sección. Se encuentra construida con los mismos elementos armónicos que A (Im, bVII, bIII y IV7), y se aprecia aún, la sonoridad dórica de Mi.

Esquema descriptivo de la sección

SECCIÓN	TEXTURA	CENTRO	ACORDES	CONTENIDO
B	Modal	Mi dórico	Im bVII bIII IV7	Instrumental

- **PUENTE:** Esta sección, funciona como puente entre A y C, y su principal característica, se encuentra en ser una cita musical de la canción Cementerio Club, de Luis Alberto Spinetta, encontrada en el álbum *Artaud* de 1973.

La sección se halla construida, con tres estructuras armónicas, de las cuales una es catalogada como acorde característico o cadencial (IV7), otra, como acorde no de tónica (bIII) y finalmente el acorde de tónica que centraliza la modalidad (Im).

Es posible observar cadencias dóricas a lo largo de la sección.

**PUENTE MELODICO cita cementerio club luis alberto Spinetta**

78 Em7add9 Em7add9 Im Em bIII G IV7 A7 full Im Em

ca a sa cadencia dorica

86 bIII G IV7 A7 full Im Em bIII G IV7 A7 full Im Em

94 bIII G IV7 A7 full Fine C Im SOLO IMPROVISADO bVII D

Esquema descriptivo de la sección

SECCIÓN	TEXTURA	CENTRO	ACORDES	CONTENIDO
Puente	Modal	Mi dórico	Im bIII IV7	Cita musical

- **SECCIÓN C:** Sección instrumental que funciona como conector hacia la re-exposición del puente. Se halla construida con las mismas estructuras armónicas de A, por lo tanto se encuentra revestida de la sonoridad dórica de Mi.

Podemos apreciar los acordes Em, D, G, A7, funcionando respectivamente como, Im, bVII, bIII y IV7, en la modalidad dórica de Mi.

Esquema descriptivo de la sección

SECCIÓN	TEXTURA	CENTRO	ACORDES	CONTENIDO
C	Modal	E dórico	Im bVII bIII IV7	Instrumental

Una vez analizado cada una de las secciones que conforman la canción, procedemos a realizar el análisis desde la óptica de Gran dimensión que posee la obra.

### MOVIMIENTO

El movimiento de la obra se encuentra sintetizado a partir del siguiente esquema formal, el cual especifica la distribución de las secciones a lo largo de la pieza, y la textura armónica que se desarrolla en cada una de ellas.

SECCIÓN	TEXTURA	CENTRO	CONTENIDO
INTRODUCCIÓN	Modal	Mi dórico	Instrumental
A	Modal	Mi dórico	Versos
A	Modal	Mi dórico	Versos
B	Modal	Mi dórico	Instrumental
A	Modal	Mi dórico	Versos
PUENTE	Modal	Mi dórico	Cita musical
C	Modal	Mi dórico	Instrumental
PUENTE	Modal	Mi dórico	Cita musical

Del anterior esquema, y tomando como referencia el análisis de cada una de las secciones, se puede concluir que la pieza se halla enmarcada en su totalidad en el modo dórico de Mi. No se

observan modulaciones entre las secciones, y se hace énfasis en destacar la sección **A**, como generadora de gran parte del discurso musical de esta composición.

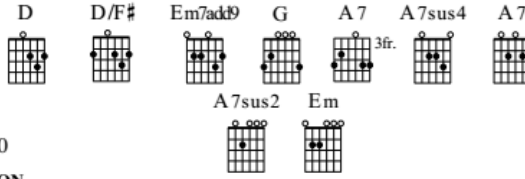
Por último, se presenta la particularidad, del uso de un elemento musical perteneciente a otro compositor, funcionando como puente conector entre las secciones **A**, **C**, siendo este destacado, durante la segunda mitad de la canción.

A continuación es presentada la transcripción de, *Té para tres*, que ha servido como herramienta musical, para el desarrollo analítico de la composición.

# TE PARA TRES

Soda Stereo

Transcripcion-Nelson Rodriguez Ramirez



Balada Rock ♩ = 120

INTRODUCCION

vocals

**A** VERSO 1

11

21

VERSO 2

29

37

SECCION CUERDAS

45

53

## TE PARA TRES

62 Em7add9 Em7add9 A D D/F# Em7add9 D

un sor-bo de dis-trac-cion bus-can-do des-

71 D/F# Em7add9 G G A7 G A7 A7sus4 A7 A7sus2

ci-frar-nos nohay na-da me-jo-or nohay na-da me-jo-or que

78 Em7add9 Em7add9 Em G A7 full Em

ca a sa

86 G A7 full Em G A7 full Em

ca a sa

94 G A7 full Fine Em D

**C** SOLO IMPROVISADO

ca a sa

101 Em D

108 Em G

115 G A7 G A7 A7sus4 A7 A7sus2 Em7add9 Em7add9 D.S. al Fine

### **MODO FRIGIO**

Según (Herrera, 1986), el modo frigio, o tercer modo del sistema modal, posee la segunda bemol como nota característica. Los acordes de tónica serán el Im (siendo este el más estable) o el Im7, y los acordes cadenciales, serán aquellos que contengan la **NOTA CARACTERÍSTICA**, para este caso el bII, bIIImaj7, bVIIm, y el bVIIIm7. Los acordes a evitar, serán aquellos que contengan el tritono formado por los grados 2 y 5 de la modalidad frigia, para este caso el V dim y el Vm7 b5.

Grafica.

<b>NOTA CARACTERÍSTICA</b>	<b>ACORDES DE TÓNICA</b>	<b>ACORDES CARACTERÍSTICOS</b>	<b>ACORDES A EVITAR</b>	<b>ACORDES NO DE TÓNICA</b>
<i>2b</i>	<i>Im</i>	<i>bII      bVIIIm</i>	<i>V dim</i>	<i>bIII    bVI    IVm</i>
	<i>Im7</i>	<i>bIIImaj7    bVIIIm7</i>	<i>Vm7 b5</i>	<i>bIII7    bVIImaj7    IVm7</i>

Para el caso de trabajar el modo frigio sobre el centro modal de Do, se muestra la siguiente gráfica:

Grafica.

<b>NOTA CARACTERÍSTICA</b>	<b>ACORDES DE TÓNICA</b>	<b>ACORDES CARACTERÍSTICOS</b>	<b>ACORDES A EVITAR</b>	<b>ACORDES NO DE TÓNICA</b>
<i>Db</i>	<i>Cm</i>	<i>Db      Bbm</i>	<i>G dim</i>	<i>Eb    Ab    Fm</i>
	<i>Cm7</i>	<i>Dbmaj7    Bbm7</i>	<i>Gm7 b5</i>	<i>Eb7    Abmaj7    Fm7</i>

Los enlaces armónicos a evitar en el modo dórico, para no sugerir el tono mayor relativo son los siguientes:

Grafica.

<b>SISTEMA MODAL</b>		<b>SISTEMA TONAL</b>
<i>bIII7 a I</i>	<b>ESTO IMPLICARÍA</b>	<i>V7/I a IIIIm</i>
<i>bIII7 a IVm</i>	<b>ESTO IMPLICARÍA</b>	<i>V7/I a VIIm</i>
<i>bIII7 a bVI</i>	<b>ESTO IMPLICARÍA</b>	<i>V7/I a I</i>
<i>bVIIIm7 a bIII7</i>	<b>ESTO IMPLICARÍA</b>	<i>IIIm a V7</i>
<i>bII a bVI</i>	<b>ESTO IMPLICARÍA</b>	<i>IV a I</i>

Se presenta a continuación los acordes híbridos más característicos del modo frigio, para cada uno de los acordes característicos del modo, valga la redundancia:

Grafica.

<b><i>Im (Cm)</i></b>	<i>Db/C</i>	<i>Bbm/C</i>	
<b><i>bII (Db)</i></b>	<i>Eb/Db</i>	<i>Ab/Db</i>	<i>Cm/Db</i>
<b><i>bVIIIm (Bbm)</i></b>	<i>Cm/Bb</i>	<i>Ab/Bb</i>	<i>Fm/Bb</i>

Los siguientes análisis, que vinculan la utilización del modo frigio en la música de Soda Stereo, fueron encontrados en las transcripciones presentes en esta monografía. Dada su poca utilización en las muestras musicales analizadas, se decidió destacar las secciones que contuvieran dicha sonoridad.

## APLICACIÓN 1. DEL MODO FRIGIO EN LA MÚSICA DE SODA STEREO

La canción *Trátame suavemente*, es una composición de Daniel Melero del año de 1984 y versionada por Soda Stereo en el álbum "Soda Stereo" de ese mismo año. Las estructuras Im y bII, configuran el esqueleto armónico de la sonoridad frigia de Si. Estas se encuentran categorizadas respectivamente, como acorde de tónica (Bm), y cadencial (C). A su vez, no se observa la utilización de la nota característica (b2), como parte del discurso melódico de esta sección.

**Balada Rock** ♩ = 110 **INTRODUCCION / RITMO CONSTANTE EN LA CANCION**

Vocals

5 **Im** Bm **bII** C **Im** Bm **bII** C **Im** Bm

10 **bII** C **Im** Bm **bII** C **CONT. RITMO** D **VERSO 1** F#m

al - guien me ha di - cho que la so - le - da

## APLICACIÓN 2. DEL MODO FRIGIO EN LA MÚSICA DE SODA STEREO

La canción, *Estoy azulado*, de Soda Stereo, es una composición de Gustavo Cerati, y Richard Coleman presente en el trabajo *Nada Personal*, publicado el 21 de Noviembre de 1985, siendo esta canción, el corte número 7 del álbum.

El modo frigio puede ser observado en la sección C de la canción que ha sido previamente analizada en el presente trabajo. Posee los acordes Bm y C, funcionando respectivamente como I y bII, siendo estos, las estructuras básicas para la esquematización armónica de la modalidad frigia de Si. A su vez, no se observa la utilización de la nota característica (b2), como parte del discurso melódico de esta sección.

**modulacion modal**

61 G/B **directa** Dm Dm/C G/B **C** **Im** Bm **bII** C **cadencia frigia**

a - zu - la - do al - go es - ta li - gan - do - me

66 **Im** Bm **bII** C **Im** Bm **bII** C **Im** Bm

cuan - does - toy a su la - do quie - ro re - cu - pe - rar - me a - zu - la -

71 **bII** C **SOLO** **Im** Dm Dm/C **IV** G/B **Im** Dm Dm/C

- **MODO LIDIO**

Según (Herrera, 1986), el modo lidio, o cuarto modo del sistema modal, posee el cuarto sostenido como nota característica. Los acordes de tónica serán el I (siendo este el más estable) o el Imaj7, y los acordes cadenciales, serán aquellos que contengan la *NOTA CARACTERÍSTICA*, para este caso el II, II7, VIIm, y el VIIm7. Los acordes a evitar, serán aquellos que contengan el tritono formado por los grados 1 y 4 de la modalidad lidia, para este caso el IV dim y el IVm7 b5.

Grafica.

<b>NOTA CARACTERÍSTICA</b>	<b>ACORDES DE TÓNICA</b>	<b>ACORDES CARACTERÍSTICOS</b>	<b>ACORDES A EVITAR</b>	<b>ACORDES NO DE TÓNICA</b>
4#	I	II VIIIm	IV dim	IIIIm V VIIm
	Imaj7	II7 VIIIm7	IVm7 b5	IIIIm7 Vmaj7 VIIm7

Para el caso de trabajar el modo lidio sobre el centro modal de Do, se muestra la siguiente gráfica:

Grafica.

<b>NOTA CARACTERÍSTICA</b>	<b>ACORDES DE TÓNICA</b>	<b>ACORDES CARACTERÍSTICOS</b>	<b>ACORDES A EVITAR</b>	<b>ACORDES NO DE TÓNICA</b>
F#	C	D Bm	F#dim	Em G Am
	Cmaj7	D7 Bm7	F#m7 b5	Em7 Gmaj7 Am7

Según (Herrera, 1986), con respecto a los enlaces permitidos en el modo lidio:

- “El enlace entre los acordes Imaj7 y Vmaj7 es posible si el ritmo armónico ayuda a definir sus funciones, ya que, de no ser así, el oído fácilmente tendera a tratar de identificar dicho patrón con el formado por IVmaj7-Imaj7 del modo relativo mayor.

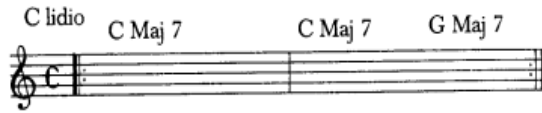


Imagen de (Herrera, 1986)p, 178

- Los demás enlaces a evitar son II7 a Vmaj7, que implica V7/I a Imaj7, y en general todos los movimientos del acorde II7 que tienden a implicar el modo mayor relativo, incluso el enlace II7 a I puede sugerir un dominante cromáticamente alterado. Por todo esto, si se usa el acorde sobre el segundo grado se prefiere la triada". (p, 178)

Grafica 3.2

<b>SISTEMA MODAL</b>		<b>SISTEMA TONAL</b>
I a V	<b>ESTO IMPLICARÍA</b>	IV a I
II7 a V	<b>ESTO IMPLICARÍA</b>	V7/I a I
II7 a III	<b>ESTO IMPLICARÍA</b>	V7/I a VIIm
II7 a VIIIm	<b>ESTO IMPLICARÍA</b>	V7/I a IIIIm

Se presenta a continuación los acordes híbridos más característicos del modo Lidio, para cada uno de los acordes característicos del modo, valga la redundancia:

Grafica 3.3

<b>I (C)</b>	D/C	Bm/C	G/C
<b>II7 (D7)</b>	Em/D	Am/D	C/D
<b>VIIIm (Bm)</b>	C/B	Am/B	

## APLICACIÓN 1. DEL MODO LIDIO EN LA MUSICA DE SODA STEREO

### - EL RITO

La canción *El rito*, de Soda Stereo, es una composición de Gustavo Cerati, presente en el trabajo *Signos*, publicado el 10 de Noviembre de 1986, y se encuentra basada, a partir de cuatro secciones básicas, **A, B, C, D**, un puente, una **CODA**, y una sección introductoria.

A continuación se presentarán los análisis de cada una de las secciones, con el objetivo de comprender la dimensión media de la presente composición.

- **INTRODUCCIÓN:** Sección ambientada sonoramente, en el modo eólico de Mi, y construida armónicamente con los acordes Em, D, C, funcionando respectivamente como tónica (Im), no de tónica (bVII), y característico o cadencial (bVI).

Rock ♩ = 120

dejar sonando

Introducción

Im  
Em

RITMO FIGURA 1

bVI  
C

Im  
Em

bVII  
D

Esquema descriptivo de la sección.

SECCIÓN	TEXTURA	CENTRO	ACORDES	CONTENIDO
Introducción	Modal	Mi eólico	I bVI bVII	Instrumental

- **SECCIÓN A:** Sección encargada de contener la melodía básica para los versos de la canción, y construida con base en dos centros modales. El primero de ellos, en F lidio, lo podemos oír entre los compases 10 y 13, con base, en el enlace de las estructuras I y VIII representado en los acordes F y Em. Este último acorde, siendo el característico o cadencial.

El segundo centro modal, puede ser escuchado entre los compases 14 y 17, siendo estos ambientados con la sonoridad mixolidia de G, construida con base en las estructuras I y bVII. Esta última, siendo el acorde característico o cadencial.

(Persichetti, 1961)Explica este proceso: *“una melodía puede ir de un modo a otro con distinto centro tonal. Si una melodía fluctúa a través de varios modos, la armonía puede seguir con la misma o distinta serie de modos. Cuando el mismo modo se mueve de un centro tonal a otro existe una modulación modal”*. (P, 38)

**F lidio** **G mixolidio**

**A** **I** **VERSOS** **I** **VIIIm** **I** **I** **I**

soy un pro - fa - na - dor es - toy de - sa - fian - doal tiem - po ya ves mi

15 **I** **bVII** **I** **I** **A** **F** **F** **Em** **F**

tras - gre - sion es pro - cu - rar te - ner - te el cie - loen - tien - de que miob - se - sion

Esquema descriptivo de la sección

SECCIÓN	TEXTURA	CENTRO	ACORDES	CONTENIDO
A	Modal	Fa lidio/Sol mixolidio	I VIIIm/ I bVII	Versos

- **SECCIÓN B:** Sección encargada de contener la melodía básica para los coros de la canción, y caracterizada por sus dos centros gravitatorios distintos. La primera Semifrase de la canción se encuentra armonizada en Mi dórico, utilizando para esto, los acordes Em y A7, funcionando respectivamente como Im y IV7. La segunda Semifrase, se encuentra armonizada en Sol mayor, utilizando para esto, el acorde Cm (IVm), que funciona como intercambio modal de la región de subdominante, y G (I), al cual se llega mediante una cadencia plagal, llamada así por (Piston, 1991), quien la relaciona con el movimiento de cualquier acorde con función de subdominante hacia el I.

Con respecto a la gravitación de dos centros tonales en la sección. (LaRue, 1989) Nombra a este proceso como *tonalidad bifocal*, y lo utiliza para definir “la oscilación entre el modo mayor y su relativo menor, pero sin que pueda entenderse como otra excursión a una tonalidad migratoria. Los dos centros parecen tener prácticamente igual importancia; de ahí el termino bifocal”. (p, 40)

25 **B** **Im** **CORO** **E dorico** **IV7**

no pa - re - ce tan sue - les en - con - trar - me en cual - quier lu - gar

**intercambio modal** **cadencia plagal** **I** **V** **Im** **E dorico**

30 **IVm** **G** **D** **Em**

y ya lo sa - bes na - da es ca - sua - li - dad tu mis - te - rio -

35 **IV7** **IVm**

- sa for - ma me las - ti - ma - ra pe roa ca - da se gun - does - ta - re mas

Esquema descriptivo de la sección

SECCIÓN	TEXTURA	CENTRO	ACORDES	INTERCAMBIO MODAL	CONTENIDO
B	Bifocal	Mi dórico/Sol mayor	I IV7/IVm I	IVm	Coro

- **PUENTE:** Se encuentra ambientado con la sonoridad eólica de Mi, utilizando las estructuras Im, bVII y bVI.

Es usada como puente entre las secciones, B y A, siendo la guitarra eléctrica, el instrumento principal.

Es importante mencionar, que el acorde C (bVI), se encuentra categorizado como acorde característico o cadencial, y D (bVII) es categorizado como acorde no de tónica.

2 EL RITO

40 cer-ca ma - as mas

46 pa - ra - li - zan-do-me

Esquema descriptivo de la sección

SECCIÓN	TEXTURA	CENTRO	ACORDES	CONTENIDO
PUENTE	Modal	E eólico	Im bVI bVII	Instrumental

- **SECCIÓN C:** Sección que contiene la melodía básica para el verso secundario de la canción, y ambientada con la sonoridad mixolidia de Re.

Se encuentra construida con las estructuras I, IV, bVII, funcionando respectivamente como acorde de tónica, no de tónica y cadencial.

Es posible observar la cadencia mixolidia, entre los compases 85-86.

Como característica principal, se observa la utilización de un acorde pivó, para la modulación de la sección C, hacia el puente.

78 RITMO FIGURA 2

78 pe roa ca-da se gun - does-ta-re mas cer-ca ma - as mas hu hu hu

83 de-sa - fian doal ri-to des-tru-ven - do mi-tos

Esquema descriptivo de la sección

SECCIÓN	TEXTURA	CENTRO	ACORDES	CONTENIDO
C	Modal	Re mixolidio	I IV bVII	Verso secundario

- **SECCIÓN D:** Sección que configura la sonoridad lidia de F, y construida con los acordes Fmaj7 (11#) categorizado como acorde de tónica, pero el que explota la sonoridad característica del modo, a través de la utilización melódica, de la 11#. Y G mayor, siendo este el acorde cadencial o característico (II).

95 D **D** I Fmaj 7 (#11) F lidio II G

103 D.S. al Coda  $\oplus$  I D RITMO FIGURA 2 IV G bVII C I D  
de-sa-fian — doal ri-to

Esquema descriptivo de la sección

SECCIÓN	TEXTURA	CENTRO	ACORDES	CONTENIDO
D	Modal	Fa lidio	I II	Instrumental

- **CODA:** Ultima sección de la canción, y ambientada en la sonoridad mixolidia de Re. Contiene una frase melódica, desarrollada por la guitarra, la cual anuncia el final de la composición. A su vez, contiene los acordes D, G, Y C, funcionando respectivamente como I, IV y bVII.

103 D.S. al Coda  $\oplus$  I D RITMO FIGURA 2 IV G bVII C I D  
de-sa-fian — doal ri-to

111 IV G bVII C I D RITMO FINAL  
des-tru-yen - do — mi-tos

116 IV G bVII C I D

120 IV G bVII C REPETIR HASTA EL FINAL

Esquema descriptivo de la sección

<b>SECCIÓN</b>	<b>TEXTURA</b>	<b>CENTRO</b>	<b>ACORDES</b>	<b>CONTENIDO</b>
<i>CODA</i>	<i>Modal</i>	<i>D mixolidio</i>	<i>I IV bVII</i>	<i>Instrumental</i>

Una vez analizado cada una de las secciones que conforman la canción, procedemos a realizar el análisis desde la óptica de Gran dimensión que posee la obra.

### **MOVIMIENTO**

El movimiento de la obra se encuentra sintetizado a partir del siguiente esquema formal, el cual especifica la distribución de las secciones a lo largo de la pieza, y la textura armónica que se desarrolla en cada una de ellas.

<b>SECCIÓN</b>	<b>TEXTURA</b>	<b>CENTRO</b>	<b>CONTENIDO</b>
<i>INTRODUCCIÓN</i>	<i>Modal</i>	<i>Mi eólico</i>	<i>Instrumental</i>
<i>A</i>	<i>Modal</i>	<i>Fa lidio/ Sol mixolidio</i>	<i>Verso</i>
<i>A</i>	<i>Modal</i>	<i>Fa lidio/ Sol mixolidio</i>	<i>Verso</i>
<i>B</i>	<i>Bifocal</i>	<i>Mi dórico / Sol mayor</i>	<i>Coro</i>
<i>PUENTE</i>	<i>Modal</i>	<i>Mi eólico</i>	<i>Instrumental</i>
<i>A</i>	<i>Modal</i>	<i>Fa lidio/ Sol mixolidio</i>	<i>Verso</i>
<i>A</i>	<i>Modal</i>	<i>Fa lidio/ Sol mixolidio</i>	<i>Verso</i>
<i>B</i>	<i>Bifocal</i>	<i>Mi dórico / Sol mayor</i>	<i>Coro</i>
<i>C</i>	<i>Modal</i>	<i>Re mixolidio</i>	<i>Verso secundario</i>
<i>PUENTE</i>	<i>Modal</i>	<i>Mi eólico</i>	<i>Instrumental</i>
<i>D</i>	<i>Modal</i>	<i>Fa lidio</i>	<i>Instrumental</i>
<i>B</i>	<i>Bifocal</i>	<i>Mi eólico</i>	<i>Coro</i>
<i>C</i>	<i>Modal</i>	<i>Re mixolidio</i>	<i>Verso secundario</i>
<i>CODA</i>	<i>Modal</i>	<i>Re mixolidio</i>	<i>Instrumental</i>

Del anterior esquema, y tomando como referencia el análisis de cada una de las secciones, se puede concluir que la pieza abarca diferentes centros modales, siendo la modalidad lidia, una sonoridad característica en esta composición.

El modo lidio puede ser encontrado en las secciones **A** y **D**, siendo esta última, donde puede ser percibida, con mucha más claridad.

La pieza cuenta con tres modulaciones directas entre:

- Introducción hacia **A**
- Puente hacia **A**
- Puente hacia **D**

Y modulaciones por acorde pívot, entre:

- **B** hacia **C**: El acorde G, funciona como I en Sol mayor, y como bIII en Mi eólico.
- **C** hacia puente: El acorde C, funciona como bVII en Re mixolidio, y como bVI en Mi eólico.

Por último, se puede apreciar una forma larga y compleja, que alterna constantemente entre sección y sección.

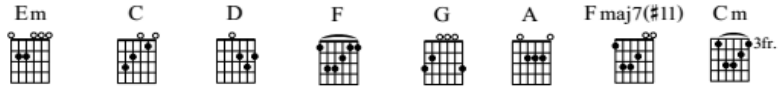
A continuación es presentada la transcripción de, *El rito*, que ha servido como herramienta musical, para el desarrollo analítico de la composición.

Score

# EL RITO

Soda Stereo

Transcripcion - Nelson Rodriguez Ramirez



Rock ♩ = 120

## Introduccion

RITMO FIGURA 1

Guitar

dejar sonando

Em C

5

Em D

**A** VERSOI

F F Em F F G

soy un pro - fa - na - dor es - toy de - sa - fian - doal tiem - po — ya ves mi

15

G F G G **A** F F Em F

tras - gre - sion es pro - cu - rar te - ner - te — el cie - loen - tien - de — que miob - se - sion

20

F F G G F G

es - ta lle - gan - doaun li - mi - te yel de - sier - to — al me - nos - hoy — no pa - re - ce

25

**B** Em A7

no pa - re - ce tan sue - les en - con - trar - me — en cual - quier lu - gar

30

Cm G G D Em

y ya lo — sa - bes — na - da es ca - sua - li - dad tu mis - te - rio -

35

A7 Cm

- sa — for - ma me las - ti - ma - ra pe roa ca - da se gun - does - ta - re — mas

**EL RITO**  
**Puente** **SOLO**

40 **G** **Em** **C**  
cer-ca — ma - as mas

46 **Em** **D** **F** **F** **Em** **F** **A** **VERSO 2**  
pa - ra - li - zan-do-me

52 **F** **G** **G** **F** **G**  
ja - mas po - dres - pe - rar - te — y no te-go — por-ques-pe-rar — en un al-tar de

57 **G** **F** **Em** **F** **F** **A**  
sa - cri - fi - cios so - lo me - ter - me - en tu ri-tual — y des - ci - frar tue - nig - ma —

62 **G** **G** **F** **G** **G** **B** **CORO** **RITMO FIGURA 1** **Em**  
tal - vez no ha - blar de mas el - si - len - cio — no es - tiem - po per - di - do sue les en — con - trar -

67 **A7** **Cm**  
- me — en cual - quier lu - gar y ya lo — sa - bes — na - da es ca -

72 **G** **G** **D** **Em** **A7**  
sua - li - dad tu mis - te - rio - sa — for - ma me las - ti - ma - ra

78 **Cm** **G** **D** **C** **RITMO FIGURA 2**  
pe roa ca - da se gun - does - ta - re — mas cer - ca — ma - as mas hu — hu hu —

83 **G** **C** **D** **G** **C** **Puente**  
de - sa - fian — do al ri - to des - tru - yen - do — mi - tos

90 **Em** **C** **Em** **SOLO**

EL RITO

95

D **D** Fmaj 7 (#11) G

103

**D.S. al Coda** **RITMO FIGURA 2**

D G C D

de-sa-fian \_\_\_ doal ri-to

111

**RITMO FINAL**

G C D

des-tru-yen - do \_\_\_ mi-tos

116

G C D

120

**REPETIR HASTA EL FINAL**

G C

**RITMO FIGURA 2**

127

D G C

## APLICACIÓN 2. DEL MODO LIDIO EN LA MÚSICA DE SODA STEREO

### - BEATIFUL

Como análisis complementario, podemos encontrar el modo lidio en el coro de la canción *Beatiful*, de Gustavo Cerati, presente en el álbum *Bocanada* publicado el 28 de Junio de 1999, después de la disolución de Soda Stereo.

La sonoridad de esta sección se encuentra elaborada, a partir del empleo de los acordes Dbmaj7 y Eb, funcionando como I y II, respectivamente. A su vez, estas estructuras representan el esqueleto armónico básico para el modo lidio, y se encuentran categorizadas como acorde de Tónica (Im), y cadencial (II).

La nota característica (4#), puede ser observada en el compás 91, como elemento para la construcción melódica de la frase.

**BEAUTIFUL**

**acorde de enlace con el II del modo lidio de Db**

**B** E **CORO**

59

be-llos ins-tru-men - tos be-bien - do la pe - re - za de so - ñar

65 **pivot Eb** **bVII:Fm dorico** **II:Db lidio** **modulación a Db lidio** **I Dbmaj7**

yes tan beau - ti - fu - ul

72 **II Eb** **I Dbmaj7**

co - mo lo - peen - se Im beau - ti - fu -

78 **II Eb**

- ul es - tre - lla de mie - el es - tre - lla de mie - el tan

85 **I Dbmaj7** **II Eb**

beau - ti - fu - ul mm mm me - re - ces lo que sue -

92 **I Dbmaj7** **retorno a Fm dorico** **A** **Im Fm** **VERSO 3**

- ñas y sue - nas tem - blo - ro -

- **MODO MIXOLIDIO**

Según (Herrera, 1986), el modo mixolidio, o quinto modo del sistema modal, posee la séptima bemol como nota característica. Los acordes de tónica serán el I (siendo este el más estable) o el I7, y los acordes cadenciales serán aquellos que contengan la *NOTA CARACTERÍSTICA*, para este caso el Vm, Vm7, VIIb, y el VIIbmaj7. Los acordes a evitar, serán aquellos que contengan el tritono formado por los grados 3 y 7 de la modalidad mixolidia, para este caso el III dim y el IIIIm7 b5.

Grafica.

<b>NOTA CARACTERÍSTICA</b>	<b>ACORDES DE TÓNICA</b>	<b>ACORDES CARACTERÍSTICOS</b>	<b>ACORDES A EVITAR</b>	<b>ACORDES NO DE TÓNICA</b>
<i>7b</i>	<i>I</i>	<i>Vm bVII</i>	<i>III dim</i>	<i>IIIm IV VIIm</i>
	<i>I7</i>	<i>Vm7 bVIIbmaj7</i>	<i>IIIIm7 b5</i>	<i>IIIm7 IVbmaj7 VIIm7</i>

Para el caso de trabajar el modo mixolidio sobre el centro modal de Do, se muestra la siguiente gráfica:

Grafica.

<b>NOTA CARACTERÍSTICA</b>	<b>ACORDES DE TÓNICA</b>	<b>ACORDES CARACTERÍSTICOS</b>	<b>ACORDES A EVITAR</b>	<b>ACORDES NO DE TÓNICA</b>
<i>Bb</i>	<i>C</i>	<i>Gm Bb</i>	<i>E dim</i>	<i>Dm F Am</i>
	<i>C7</i>	<i>Gm7 Bbmaj7</i>	<i>Em7 b5</i>	<i>Dm7 Fbmaj7 Am7</i>

Con respecto a los enlaces armónicos a evitar en el modo mixolidio, (Herrera, 1986), afirma:

- *“el patrón formado por el enlace entre los acordes I y Vm puede usarse evitando implicar el típico patrón II-V del modo mayor relativo. Otro enlace que es mejor evitar es el formado por I7 a IVbmaj 7 que tendera e sonar como V7/I a Imaj7.(p, 181)*

Los enlaces armónicos a evitar en el modo mixolidio, para no sugerir el tono mayor relativo son los siguientes:

Grafica.

<b>SISTEMA MODAL</b>		<b>SISTEMA TONAL</b>
<i>17 a IV</i>	<b>ESTO IMPLICARÍA</b>	<i>V7/I a I</i>
<i>17 a IIIm</i>	<b>ESTO IMPLICARÍA</b>	<i>V7/I a VIIm</i>
<i>17 a VIIm</i>	<b>ESTO IMPLICARÍA</b>	<i>V7/I a IIIIm</i>
<i>Vm a 17</i>	<b>ESTO IMPLICARÍA</b>	<i>IIIm a V7/I</i>

Se presenta a continuación los acordes híbridos más característicos del modo mixolidio, para cada uno de los acordes característicos del modo, valga la redundancia:

Grafica 3.3

<b><i>17 (C7)</i></b>	<i>Dm/C</i>	<i>Gm/C</i>	<i>Bb/C</i>
<b><i>Vm (Gm)</i></b>	<i>Am/G</i>	<i>F/G</i>	<i>Dm/G</i>
<b><i>bVII (Bb)</i></b>	<i>C/Bb</i>	<i>F/Bb</i>	<i>Am/Bb</i>

## APLICACIÓN 1. DEL MODO MIXOLIDIO EN LA MÚSICA DE SODA STEREO

### - PERSIANA AMERICANA

La canción *Persiana americana*, de Soda Stereo, es una composición de Gustavo Cerati, y Jorge Antonio Daffunchio, presente en el trabajo *Signos*, publicado el 10 de Noviembre de 1986, y se encuentra basada sobre tres secciones básicas, denominadas **A**, **B**, **C**, y **CODA**, siendo esta última, una variación de C.

A continuación, se presentarán los análisis de cada una de las secciones, con el objetivo de comprender la dimensión media de la presente composición.

- **INTRODUCCIÓN:** Sección que dibuja el modo mixolidio de Re, resaltando su nota característica (b7), sobre el acorde mayor que da nombre al modo. Su principal función, es contener la melodía introductoria de la canción. Se encuentra construida con los acordes D y Bm, funcionando respectivamente como I y VI<sub>m</sub>, en la tonalidad mixolidia de D.

Esquema descriptivo de la sección.

SECCIÓN	TEXTURA	CENTRO	ACORDES	CONTENIDO
Introducción	Modal	Re mixolidio	I VI <sub>m</sub>	Instrumental

- **SECCIÓN A:** Sección encargada de contener la melodía básica para los versos de la canción, y construida con dos estructuras que forman el esqueleto armónico básico del modo mixolidio con centro en D, para este caso, D y C, funcionando respectivamente como I y bVII.
- La sección cuenta con la estructura IV7, siendo esta un intercambio modal del modo dórico de Re.

VI Bm A I D VERSO 1

6 yo te pre - fie - ro fue-ra de fo -

12 bVII C IV7 G G7 sus 4 G7

- co i - nal-can - za - ble - e yo te pre - fie -

18 I D bVII C

- ro i - rre-ver - si - ble ca-sin-to - ca - ble - e

24 IV7 G G7 sus 4 G7 B Im Em CORO bVI C

Esquema descriptivo de la sección

SECCIÓN	TEXTURA	CENTRO	ACORDES	INTERCAMBIO MODAL	CONTENIDO
A	Modal	Re mixolidio	I bVII	IV7	Versos

- **SECCIÓN B:** Sección que contiene la melodía del verso secundario de la canción, encontrándose enmarcada en la sonoridad eólica de Mi. La sección se estructura básicamente, con los acordes Em y C, funcionando respectivamente como Im y bVI, y configurando el esqueleto armónico básico de la modalidad eólica de Mi. Se encuentra, cerca del final de la sección (compas 38), una estructura armónica que funciona como pivot, hacia la modulación que se presentara en la sección C. Esta, es representada por el acorde D, funcionando en Mi eólico como bVII, y en Sol mayor como V7/I.

Esquema descriptivo de la sección

SECCIÓN	TEXTURA	CENTRO	ACORDES	CONTENIDO
B	Modal	E eólico	Im bVI	Verso secundario

- **SECCIÓN C:** Es, principalmente, la encargada de contener la melodía del coro o estribillo de la canción, y su característica principal, es estar construida con base en dos centros tonales distintos, siendo el primero, construido en Sol mayor y el segundo en Mi eólico. (LaRue, 1989) nombra a este proceso como *tonalidad bifocal*, y lo utiliza para definir “la oscilación entre el modo mayor y su relativo menor, pero sin que pueda entenderse como otra excursión a una tonalidad migratoria. Los dos centros parecen tener prácticamente igual importancia; de ahí el termino bifocal”. (p, 40) Como estructuras principales que configuran la tonalidad mayor, encontramos al G (I) y a C (IV), y como estructuras que configuran la modalidad eólica de Mi, tenemos a Im, bVII, bVI.

Esquema descriptivo de la sección

<b>SECCIÓN</b>	<b>TEXTURA</b>	<b>CENTRO</b>	<b>ACORDES</b>	<b>CONTENIDO</b>
<i>C</i>	<i>Tonalidad bifocal</i>	<i>Sol mayor / Mi eólico</i>	<i>I IV / Im bVII bVI bIII</i>	<i>Coro</i>

- **PUENTE:** Sección instrumental que funciona como conector entre la sección **C** y la Introducción, ubicando su centro modal en Mi eólico.

Es importante mencionar la utilización de un acorde híbrido (D/E), que, como menciona (Herrera, 1986), son acordes que pueden funcionar dentro del sistema modal.

Las estructuras armónicas que conforman la sección son, Im y bVII, siendo este último el acorde que cumple las características de híbrido, al estructurarse sobre el bajo, del acorde Im.

Esquema descriptivo de la sección

<b>SECCIÓN</b>	<b>TEXTURA</b>	<b>CENTRO</b>	<b>ACORDES</b>	<b>CONTENIDO</b>
<i>Puente</i>	<i>Modal</i>	<i>Mi eólico</i>	<i>I bVII</i>	<i>Instrumental.</i>

- **CODA:** Variación de la sección **C**, al estar armonizada completamente, con las estructuras armónicas contenidas en el modo eólico de Mi.

Se puede observar el Im, como acorde inicial, contrario a lo sucedido en **C**, donde el acorde G, marcaba el inicio de la sección.

Como estructuras armónicas, encontramos al Im, bVI, bIII, y bVII, siendo dos de ellas, el esqueleto armónico de Mi eólico, y otra, categorizada como acorde no de tónica (bIII).

135 **D.S. al Coda**  $\oplus$  **Im** **bVI**  
Em C

tus - ro - pas — lo que pue - da — su - ce - der

141 **bIII** **Im** **bVII**  
G Em D

no gas - tes — fuer - zas pa - ra com - pren - de - er so - loa - si —

147 **bVI** **bIII** **Im**  
C G Em

— yo te ve - re — a tra - vez — de mi per - sia - na - me - ri - ca -

153 **continua versos hasta el fin**

- na —

Esquema descriptivo de la sección

<b>SECCIÓN</b>	<b>TEXTURA</b>	<b>CENTRO</b>	<b>ACORDES</b>	<b>CONTENIDO</b>
<i>Coda</i>	<i>Modal</i>	<i>Mi eólico</i>	<i>Im bVI bIII bVII</i>	<i>Coro</i>

Una vez analizado cada una de las secciones que conforman la canción, procedemos a realizar el análisis desde la óptica de Gran dimensión que posee la obra.

## MOVIMIENTO

El movimiento de la obra se encuentra sintetizado a partir del siguiente esquema formal, el cual especifica la distribución de las secciones a lo largo de la pieza, y la textura armónica que se desarrolla en cada una de ellas.

<b>SECCION</b>	<b>TEXTURA</b>	<b>CENTRO</b>	<b>CONTENIDO</b>
<i>INTRODUCCIÓN</i>	<i>Modal</i>	<i>Re mixolidio</i>	<i>Instrumental</i>
<i>A</i>	<i>Modal</i>	<i>Re mixolidio</i>	<i>Verso Principal</i>
<i>A</i>	<i>Modal</i>	<i>Re mixolidio</i>	<i>Verso Principal</i>
<i>B</i>	<i>Modal</i>	<i>Mi eólico</i>	<i>Verso secundario</i>
<i>C</i>	<i>Bifocal</i>	<i>Sol mayor/ Mi eólico</i>	<i>Coro</i>
<i>A</i>	<i>Modal</i>	<i>Re mixolidio</i>	<i>Verso Principal</i>
<i>A</i>	<i>Modal</i>	<i>Re mixolidio</i>	<i>Verso Principal</i>
<i>B</i>	<i>Modal</i>	<i>Mi eólico</i>	<i>Verso secundario</i>
<i>C</i>	<i>Bifocal</i>	<i>Sol mayor/ Mi eólico</i>	<i>Coro</i>
<i>PUENTE</i>	<i>Modal</i>	<i>Mi eólico</i>	<i>Instrumental</i>
<i>INTRODUCCION</i>	<i>Modal</i>	<i>Re mixolidio</i>	<i>Instrumental</i>
<i>B</i>	<i>Modal</i>	<i>Mi eólico</i>	<i>Verso secundario</i>
<i>C</i>	<i>Bifocal</i>	<i>Sol mayor/ Mi eólico</i>	<i>Coro</i>
<i>CODA</i>	<i>MODAL</i>	<i>Mi eólico</i>	<i>Coro</i>

Del anterior esquema, y tomando como referencia el análisis de cada una de las secciones, se puede observar que existe un predominio de la modalidad mixolidia de D a lo largo de la pieza, y una sonoridad contrastante presentada en la sección B, encargada de contener los versos secundarios de la canción.

Como aspectos característicos a resaltar, se encontraron:

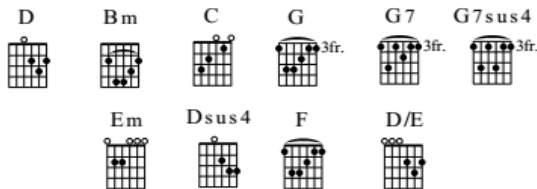
- 1- El movimiento de la sección **A** hacia **B**, por medio de una modulación directa, la cual define (Herrera, 1986), como una modulación repentina y sin preparación.
- 2- La utilización de un acorde pivot, en la sección **B**, para producir una modulación desde un centro modal (Mi eólico), hacia uno tonal (Sol mayor), presente en **C**.
- 3- Una modulación directa, entre el paso de la sección **C**, hacia el puente, configurándose como el cambio modal de E eólico hacia D mixolidio.

A continuación es presentada la transcripción de, *Persiana Americana*, que ha servido como herramienta musical, para el desarrollo analítico de la composición.

# PERSIANA AMERICANA

Soda Stereo

Transcripcion-Nelson Rodriguez Ramirez



Rock ♩ = 180

INTRODUCCION

RITMO FIGURA 1

vocals

6

Bm

**A**

D

VERSOS 1

yo te pre - fie - ro fue-ra de fo -

12

C

G

G7 sus 4

G7

- co i-nal-can - za - ble - e yo te pre - fie -

18

D

C

- ro i-rre-ver - si - ble ca-sin-to - ca - ble - e

24

G

G7 sus 4

G7

**B**

Em

CORO

C

tus - ro - pas ca - en len - ta - men - te soy un es -

30

Em

C

Em

pi - a un es - pec - ta dor yel ven - ti - la - do or des - ga

36

C

D

Dsus4

rran - do - te se que tex - ci - ta pen - sar has - ta don - de lle - ga - re

**C**

G

C

G

es di - fi - cil de cre - er cre - o que nun - ca lo po -

## PERSIANA AMERICANA

48  dre sa - be - er so - loa - si — yo te ve - re —

(F) solo usar el fa despues del segno A **VERSO 2**

54  a tra - vez — de mi per - sia - na - me - ri - ca - na — es

59  u - na con - de - na - gra - da - ble — el ins - tan - te pre - vio - o —

65  es - co - mun des - gas - te — u - na ne - ce - si - dad mas - que un de

70  se - o - o — es - ta - mos al bor - de — de la — cor - ni

**B** **CORO**

76  — sa — ca - sia - pu - un — to - de - ca - er no - sien - tes

82  mie - do — si - gues son - rien - do — se que tex - ci - ta — pen - sar

88  has - ta — don - de — lle - ga - re — es — di - fi - cil — de — cre - er

94  cre - o que nun - ca lo po - dre sa - be - er so - loa - si — yo

100  te ve - re — a tra - vez — de mi per - sia - na - me - ri - ca - na —

PERSIANA AMERICANA

PUENTE

106 Em D/E Em

RITMO FIGURA 1 INTRO

115 D/E D

123 Bm

129 D Bm

D.S. al Coda

135 Em C

tus - ro - pas \_ lo que pue - da \_ su - ce - der

141 G Em D

no gas - tes \_ fuer - zas pa - ra com - pren - de - er so - loa - si \_

147 C G Em

\_ yo te ve - re \_ a tra - vez \_ de mi per - sia - na - me - ri - ca -

153

continua versos hasta el fin

- na \_

## APLICACIÓN 2. DEL MODO MIXOLIDIO EN LA MÚSICA DE SODA STEREO

### - AMEBA

La canción *Ameba*, de Soda Stereo, es una composición de Gustavo Cerati y Daniel Melero, presente en el trabajo *Dynamo*, publicado el 1 de Octubre de 1992. Se encuentra elaborada a partir de una Introducción, y dos secciones básicas denominadas **A** y **B**.

A continuación, se presentarán los análisis de cada una de las secciones, con el objetivo de comprender la dimensión media de la presente composición.

- **INTRODUCCIÓN:** Sección que configura la sonoridad mixolidia de Fa, utilizando para ello la nota característica b7 (Eb), como parte del discurso melódico musical, contra el acorde I7 que da nombre al modo.

**INTRODUCCION RITMO 1**

F7

vocals

6

**A** I7 F7 **VERSO 1**

to-da e-sa gen - te di-ce que te a - ma to-da

Esquema descriptivo de la sección.

SECCIÓN	TEXTURA	CENTRO	ACORDES	CONTENIDO
Introducción	Modal	Fa mixolidio	I7	Instrumental

- **SECCIÓN A:** Encargada de contener la melodía básica para los versos de la canción, y elaborada sonoramente, con la modalidad mixolidia de Fa. Se pueden observar los acordes F7, Cm y Bb, funcionando respectivamente como I7, Vm y IV, siendo uno de estos, el acorde característico o cadencial (Vm).

**A** I7 F7 **VERSO 1**

6 to-da e-sa gen - te di-ce que te a - ma to-da  
 11 e-sa gen-te di - ce que te o - dia y te vas \_\_\_ y te vas \_\_\_ con-fun-dien - do \_\_\_  
 16 es co-mo ser a-me - ba ni an-ver-so ni re-ver \_\_\_ so lai-lu-sion e-te - er - na \_\_\_ de que te vas

Esquema descriptivo de la sección

SECCIÓN	TEXTURA	CENTRO	ACORDES	CONTENIDO
Introducción	Modal	Fa mixolidio	I7 Vm IV	Versos

- **SECCIÓN B:** Encargada de contener la melodía básica del estribillo, o coro de la canción. Su principal característica reside, en estar construida bajo la sonoridad mixolidia de Sol, llegando a ella, por medio de una modulación directa desde **A**. Contiene las estructuras I, Vm y IV, que configuran el esqueleto armónico mixolidio, además de poseer un intercambio modal de Sol eólico (bIII). Por último, la sección cuenta con un acorde Pívor, el compás 37, que permite la modulación, nuevamente, al centro modal mixolidio de Fa.

**B** I G **CORO**

21 y te vas \_\_\_ re - pi-tien - do \_\_\_ mas \_\_\_  
 26 teol - vi-das \_\_\_ mas meo - bli - gas \_\_\_ aes - te sen -  
 31 - ti - mie - en - to \_\_\_ mas \_\_\_ me obli-gas \_\_\_  
 36 te ol - vi \_\_\_ das \_\_\_ des - te sen \_\_\_ ti - mien to

**Intercambio modal:** bIII Bb, Vm Dm

**Pivot:** Dm

**Centros modales:** G mixolidio: Vm, F mixolidio: VIIm

**Acordes:** bVII Eb, I F

Una vez analizado cada una de las secciones que conforman la canción, procedemos a realizar el análisis desde la óptica de Gran dimensión que posee la obra.

## MOVIMIENTO

El movimiento de la obra se encuentra sintetizado a partir del siguiente esquema formal, el cual especifica la distribución de las secciones a lo largo de la pieza, y la textura armónica que se desarrolla en cada una de ellas.

<b>SECCION</b>	<b>TEXTURA</b>	<b>CENTRO</b>	<b>CONTENIDO</b>
<i>INTRODUCCIÓN</i>	<i>Modal</i>	<i>Fa mixolidio</i>	<i>Instrumental</i>
<i>A</i>	<i>Modal</i>	<i>Fa mixolidio</i>	<i>Verso</i>
<i>A</i>	<i>Modal</i>	<i>Fa mixolidio</i>	<i>Verso</i>
<i>B</i>	<i>Modal</i>	<i>Sol mixolidio</i>	<i>Coro</i>
<i>INTRODUCCIÓN</i>	<i>Modal</i>	<i>Fa mixolidio</i>	<i>Instrumental</i>
<i>A</i>	<i>Modal</i>	<i>Fa mixolidio</i>	<i>Verso</i>
<i>A</i>	<i>Modal</i>	<i>Fa mixolidio</i>	<i>Verso</i>
<i>B</i>	<i>Modal</i>	<i>Sol mixolidio</i>	<i>Coro</i>
<i>INTRODUCCIÓN</i>	<i>Modal</i>	<i>Fa mixolidio</i>	<i>Instrumental</i>
<i>B</i>	<i>Modal</i>	<i>Sol mixolidio</i>	<i>Coro</i>
<i>INTRODUCCIÓN</i>	<i>Modal</i>	<i>Fa mixolidio</i>	<i>Instrumental</i>

Del anterior esquema, y tomando como referencia el análisis de cada una de las secciones, se puede observar que existe un predominio de la modalidad mixolidia a lo largo de la pieza, valiéndose para ello, de dos centro modales contrastantes (Fa mixolidio-Sol mixolidio), encontrados en los versos y el coro.

A su vez, la pieza se caracteriza, por contener una modulación directa entre las secciones **A**, **B**, y otra, por acorde Pívor, entre las secciones **B** e **INTRODUCCIÓN**.

A continuación es presentada la transcripción de, Ameba, que ha servido como herramienta musical, para el desarrollo analítico de la composición.

## AMEBA

Soda Stereo

Transcripcion-Nelson Rodriguez Ramirez

F7



F



Cm



Bb



Dm



Eb



## INTRODUCCION RITMO 1

vocals

## VERSO 1

6

to-da e-sa gen - te di-ce que te a - ma to-da

11

e-sa gen-te di - ce que te o - dia y te vas \_\_\_ y te vas \_\_\_ con-fun-dien - do \_\_\_

16

es co-mo ser a-me - ba ni an - ver-so ni re-ver \_\_\_ so lai-lu-sion e-te - er - na \_\_\_ de que te vas

21

\_\_\_ y te vas \_\_\_ re - pi - tien - do \_\_\_ mas \_\_\_

26

\_\_\_ teol - vi - das \_\_\_ mas meo - bli - gas \_\_\_ aes - te sen -

31

- ti - mie - en - to \_\_\_ mas \_\_\_ me obli - gas \_\_\_

36

\_\_\_ te ol - vi \_\_\_ das \_\_\_ des - te sen \_\_\_ ti - mien to

## Introduccion CONT. RITMO 1

## VERSO 2

41 F7 **A** F7

sos bue-na en la-ca - ma y sa-bes guar-

46 Cm Bb

dar un se-cre\_\_ tohas-ta que-brar tu cu - er po\_\_ y te vas\_\_ y te vas\_\_ di-vi-dien-

51 F **A** F7

- do\_\_ la pru-den-cia noes-la du - day yo ca i des-pre - ve-ni-do hoy lu -

55 Cm Bb F

cis tan o - por - tu - u-na y me vas\_\_ y me vas\_\_ co-no-cien - do\_\_

60 **B** G Bb

mas\_\_ teol - vi-das\_\_ mas meo - bli -

65 Dm C G

- gas\_\_ aes - te sen - ti - mie - en - to\_\_ mas\_\_

70 Bb Dm

me obli-gas\_\_ te ol - vi\_\_ das\_\_ des - te sen

## Introduccion CONT. RITMO 1

75 Eb F F7

\_\_ ti - mien to

80 **B** G **CORO**

mas\_\_

85 Bb Dm

teol - vi-das\_\_ mas meo - bli - gas\_\_ aes - te sen -

AMEBA

90 C G Bb

- ti - mie - en - to \_\_\_\_\_ mas \_\_\_\_\_ me obli-gas \_\_\_\_\_

Detailed description: This musical staff contains measures 90 through 94. It is written in a treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb). The melody consists of eighth and quarter notes. Chord symbols C, G, and Bb are placed above the staff. The lyrics are: - ti - mie - en - to \_\_\_\_\_ mas \_\_\_\_\_ me obli-gas \_\_\_\_\_

95 Dm Eb F

\_\_\_\_\_ te ol - vi \_\_\_\_\_ das \_\_\_\_\_ des - te sen \_\_\_\_\_ ti - mien to

Detailed description: This musical staff contains measures 95 through 99. It continues the melody from the previous staff. Chord symbols Dm, Eb, and F are placed above the staff. The lyrics are: \_\_\_\_\_ te ol - vi \_\_\_\_\_ das \_\_\_\_\_ des - te sen \_\_\_\_\_ ti - mien to

**Introduccion** **CONT. RITMO 1**

100 F7

Detailed description: This musical staff contains measures 100 through 104. It is a single-note introduction in the treble clef with a key signature of two flats. A chord symbol F7 is placed above the first measure. The notes are: F4, Bb4, Eb5, F5, Eb5, Bb4, F4.

105

Detailed description: This musical staff contains measures 105 through 109. It is a single-note introduction in the treble clef with a key signature of two flats. The notes are: F4, Bb4, Eb5, F5, Eb5, Bb4, F4.

- **MODO EÓLICO**

Según (Herrera, 1986), el modo eólico, o tercer modo del sistema modal, posee la sexta bemol como nota característica. Los acordes de tónica serán el Im (siendo este el más estable) o el Im7, y los acordes cadenciales serán aquellos que contengan la **NOTA CARACTERÍSTICA**, para este caso el IVm, IVm7, bVI, y el VIbmaj7. Los acordes a evitar, serán aquellos que contengan el tritono formado por los grados 2 y 6 de la modalidad eólica, para este caso el II dim y el IIm7 b5.

Grafica.

<b>NOTA CARACTERÍSTICA</b>	<b>ACORDES DE TÓNICA</b>	<b>ACORDES CARACTERÍSTICOS</b>	<b>ACORDES A EVITAR</b>	<b>ACORDES NO DE TÓNICA</b>
<i>6b</i>	<i>Im</i>	<i>IVm bVI</i>	<i>II dim</i>	<i>bIII Vm bVII</i>
	<i>Im7</i>	<i>IVm7 bVIbmaj7</i>	<i>IIm7 b5</i>	<i>bIIIbmaj7 Vm7 bVII7</i>

Para el caso de trabajar el modo eólico sobre el centro modal de C, se muestra la siguiente gráfica:

Grafica.

<b>NOTA CARACTERÍSTICA</b>	<b>ACORDES DE TÓNICA</b>	<b>ACORDES CARACTERÍSTICOS</b>	<b>ACORDES A EVITAR</b>	<b>ACORDES NO DE TÓNICA</b>
<i>Ab</i>	<i>Cm</i>	<i>Fm Ab</i>	<i>Ddim</i>	<i>Eb Gm Bb</i>
	<i>Cm7</i>	<i>Fm7 Abmaj7</i>	<i>Dm7 b5</i>	<i>Ebmaj7 Gm7 Bb7</i>

Los enlaces armónicos a evitar en el modo eólico, para no sugerir el tono mayor relativo son los siguientes:

Grafica.

<b>SISTEMA MODAL</b>		<b>SISTEMA TONAL</b>
<i>bVII7 a bIII</i>	<b>ESTO IMPLICARÍA</b>	<i>V7/I a I</i>
<i>bVII7 a Vm</i>	<b>ESTO IMPLICARÍA</b>	<i>V7/I a IIIIm</i>
<i>bVI a bIII</i>	<b>ESTO IMPLICARÍA</b>	<i>IV a I</i>
<i>IVm a bVII7</i>	<b>ESTO IMPLICARÍA</b>	<i>IIm a V7</i>

Se presenta a continuación los acordes híbridos más característicos del modo eólico, para cada uno de los acordes característicos del modo, valga la redundancia:

Grafica.

<b><i>Im (Cm)</i></b>	<i>Gm/C</i>	<i>Bb/C</i>	
<b><i>IVm (Fm)</i></b>	<i>Eb/F</i>	<i>Gm/F</i>	<i>Cm/F</i>
<b><i>bVIIm (Ab)</i></b>	<i>Bb/Ab</i>	<i>Eb/Ab</i>	<i>Gm/Ab</i>

## APLICACIÓN 1. DEL MODO EÓLICO EN LA MÚSICA DE SODA STEREO

### - RAÍZ

La canción *RAÍZ*, de Gustavo Cerati, presente en su trabajo *Bocanada* publicado el 28 de Junio de 1999, es una composición atribuida totalmente a Gustavo Cerati, basada en el centro modal de Fa eólico, y compuesta por tres secciones denominadas **A**, **B**, **C**, dos puentes instrumentales, configurados en la canción como solos, y una sección introductoria que colorea el modo en cuestión.

A continuación se presentaran los análisis da cada una de las secciones, con el objetivo de comprender la dimensión media de la presente composición.

- **INTRODUCCIÓN:** Sección que configura la sonoridad eólica de FA, armonizada con los acordes Im, IVm, Vm, y que funciona como sección introductoria hacia **A**.

The musical notation shows a single staff in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb, Eb). The melody consists of six measures, each with a half note. Above the staff, the chords are labeled as follows: **Im** (Fm), **Vm** (Cm), **IVm** (Bbm), **Im** (Fm), **IVm** (Bbm), and **Im** (Fm). The first three measures are grouped under the label 'RITMO 1', and the last three are under 'Cadencia eolica'. A slur is placed over the final two notes of the sixth measure.

Esquema descriptivo de la sección.

<b>SECCIÓN</b>	<b>TEXTURA</b>	<b>CENTRO</b>	<b>ACORDES</b>	<b>CONTENIDO</b>
<i>Introducción</i>	<i>Modal</i>	<i>Fa eólico</i>	<i>Im IVm Vm</i>	<i>Instrumental</i>

- **SECCIÓN A:** Sección que contiene la frase melódica básica para la los versos principales de la canción, y construida con los acordes de Fm, Cm, y Bbm, funcionando respectivamente como Im, Vm y IVm.

De estas tres estructuras, una es categorizada como acorde no de tónica (Vm), mientras que (Im, IVm), configuran el esqueleto básico del modo eólico en cuestión.

Es posible observar la cadencia eólica en el movimiento armónico del IVm hacia el Im, que permite determinar el final de sección.

**VERSO 1 CONT. RITMO 1**

**cadencia modal eolica**

Esquema descriptivo de la sección

<b>SECCIÓN</b>	<b>TEXTURA</b>	<b>CENTRO</b>	<b>ACORDES</b>	<b>CONTENIDO</b>
A	Modal	Fa eólico	Im IVm Vm	Verso principal

- **PUENTE 1:** Sección instrumental que funciona como conector entre **A** y **B**, armonizada con las estructuras Im, IVm, Vm, y ambientada con la sonoridad modal eólica de Fa.

**Puente 1 SOLO**

Esquema descriptivo de la sección

<b>SECCIÓN</b>	<b>TEXTURA</b>	<b>CENTRO</b>	<b>ACORDES</b>	<b>CONTENIDO</b>
Puente 1	Modal	Fa eólico	Im IVm Vm	Solo

- **SECCIÓN B:** Sección que contiene la melodía del verso secundario de la canción, y armonizada con las estructuras Im, IVm y Vm, su función principal, es crear un contraste melódico con **A**, y preparar la exposición de la sección **B**.

que o — tra co - saes - un ar - bol — mas

— que li - ber - tad — y si tea - bra - zo — es pa - ra — sen — ti - ir —

Esquema descriptivo de la sección

SECCIÓN	TEXTURA	CENTRO	ACORDES	CONTENIDO
B	Modal	Fa eólico	Im IVm Vm	Verso secundario

- **SECCIÓN C:** Sección que contiene la melodía del coro o estribillo de la canción, y se encuentra construida con los acordes Cm, Fm, Bb, Gm, funcionando respectivamente como Im, IVm bVII y Vm. Su principal característica reside, en contener el bIIIIm funcionando como Intercambio modal de Fa locrio, y poseer su centro modal en Do eólico.

ya nues-troa mor nun - ca — po dran sa - car - lo de — ra - iz sa -

car - lo — de — ra - i - i - iz

Esquema descriptivo de la sección

SECCIÓN	TEXTURA	CENTRO	ACORDES	INTERCAMBIO MODAL	CONTENIDO
C	Modal	Do eólico	Im IVm Vm bVII	bIIIIm	Coro

- **PUNTE 2:** Sección instrumental que funciona como conector entre C y su Re-exposición, armonizada con las estructuras Im, IVm y Vm. Configura el retorno al modo eólico de Fa.

2 intercambio modal

RAIZ

cadencia modal pivot

Im: C eolico Vm:F eolico

retorno a F eolico

Puente 2

SOLO 2

45 **bIIIIm** Ebm **IVm** Bbm **Im** Cm **Fm** **Cm**

car - lo de ra - i - i - iz

52 **Bbm** **Fm** **Bbm** **Fm** 1.

Esquema descriptivo de la sección

<b>SECCIÓN</b>	<b>TEXTURA</b>	<b>CENTRO</b>	<b>ACORDES</b>	<b>CONTENIDO</b>
<i>Puente 2</i>	<i>Modal</i>	<i>Fa eólico</i>	<i>Im IVm Vm</i>	<i>Solo</i>

Una vez analizado cada una de las secciones que conforman la canción, procedemos a realizar el análisis desde la óptica de Gran dimensión que posee la obra.

## MOVIMIENTO

El movimiento de la obra se encuentra sintetizado a partir del siguiente esquema formal, el cual especifica la distribución de las secciones a lo largo de la pieza, y la textura armónica que se desarrolla en cada una de ellas.

<b>SECCIÓN</b>	<b>TEXTURA</b>	<b>CENTRO</b>	<b>CONTENIDO</b>
<i>INTRODUCCIÓN</i>	<i>Modal</i>	<i>F eólico</i>	<i>Instrumental</i>
<i>A</i>	<i>Modal</i>	<i>F eólico</i>	<i>Verso Principal</i>
<i>A</i>	<i>Modal</i>	<i>F eólico</i>	<i>Verso Principal</i>
<i>Puente 1</i>	<i>Modal</i>	<i>F eólico</i>	<i>solo</i>
<i>B</i>	<i>Modal</i>	<i>F eólico</i>	<i>Verso secundario</i>
<i>C</i>	<i>Modal</i>	<i>C eólico</i>	<i>Coro</i>
<i>Puente 2</i>	<i>Modal</i>	<i>F eólico</i>	<i>solo</i>
<i>C</i>	<i>Modal</i>	<i>C eólico</i>	<i>Coro</i>

Del anterior esquema, y tomando como referencia el análisis de cada una de las secciones, se puede concluir, que existe un predominio del centro modal de Fa eólico, a lo largo de la obra, y una modulación modal, presentada entre las secciones **B** y **C**, determinando el cambio de Fa eólico a Do eólico. La característica principal de esta modulación, es su llegada a **B**, desde un acorde Pívor (Gm), el cual, (Herrera, 1986) clasifica como aquel acorde que se encuentra

relacionado con los dos tonos a los que sirve de unión. En nuestro caso, Gm es visto desde Fa eólico como IIm, y como Vm, desde el modo eólico de Do. Una vez utilizado el pivote, la modalidad de Do eólico es sugerida, desarrollada a través de las estructuras bVII y IVm, y ratificada en el Im del compás 44.

Por último se resalta la sección **A**, en la primera mitad de la canción, mientras que **C**, toma el protagonismo en la segunda mitad de esta composición.

A continuación es presentada la transcripción de, *Raíz*, que ha servido como herramienta musical, para el desarrollo analítico de la composición.

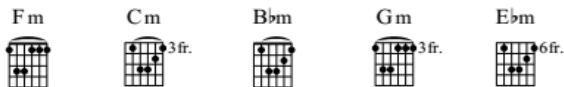
Score

# RAIZ

Gustavo Cerati

transcripcion-Nelson Rodriguez Ramirez

♩ = 100



**RITMO 1**

Vocals

Fm Cm Bbm Fm Bbm Fm

**VERSIO 1 CONT. RITMO 1**

**A** Fm Cm Bbm Fm Bbm

can - to ba - jo re - lie - ves na ve tie - rra si - go tu

15 Fm **A** Fm Cm Bbm

\_\_ voz bai - lo bro - ta - do dei lu - sion

20 Fm Bbm Fm

sue - ño ti - bio pa - ra los dos he

**Puente 1 SOLO**

25 Fm Cm Bbm Fm

30 **B** Bbm Fm Fm Cm

que o tra co - saes - un ar - bol mas

35 Bbm Fm Bbm Fm

que li - ber - tad y si tea - bra - zo es pa - ra sen ti - i - ir

**C** Gm Bbm Fm Cm

40 ya nues - troa mor nun - ca po dran sa - car - lo de ra - iz sa -

correo:musicaparaseiscuerdas@gmail.com

RAIZ

Puente 2

45 Ebm Bbm Cm Fm Cm SOLO 2

car - lo de ra - i - i - iz

52 Bbm Fm Bbm Fm 1.

ya nues - troa mor nun - ca po dran sa - car - lo de ra - iz sa -

58 2. C VERSO 3 Gm Bbm Fm Cm

ya nues - troa mor nun - ca po dran sa - car - lo de ra - iz sa -

63 Ebm Bbm Cm Fm MISMO ACORDE HASTA EL FINAL

car - lo de ra - i - i - iz

70

## APLICACIÓN 2. DEL MODO EÓLICO, EN LA MUSICA DE SODA STEREO

### - SIGNOS

La canción *SIGNOS*, de Soda Stereo, presente en su trabajo *signos*, publicado el 28 de Junio de 1986, es una composición atribuida totalmente a Gustavo Cerati, y elaborada, a partir de tres secciones básicas, denominadas, **A, B, C, D**, dos puentes instrumentales, una introducción, y finalmente una CODA. Es a su vez, una composición que transita en varios centros modales, lo que define su particular forma de sonar.

A continuación se realiza el análisis de la *Dimensión media* de la canción, describiendo el comportamiento de cada una de las secciones, sin embargo, es preciso aclarar, que en la partitura de *signos* presente en este trabajo, se ha prescindido de incluir el solo inicial, encontrado en la versión original de estudio.

- **INTRODUCCIÓN:** La sección cuenta, con una melodía básica, funcionando como introducción, y eventualmente, será re-expuesta, en un punto determinado de la canción. Se halla construida con base en tres estructuras básicas, las cuales, dos de ellas, forman el esqueleto armónico del modo eólico de La (Im, bVI), y otra, se encuentra categorizada como acorde no de tónica (bVII). Una particularidad de esta sección, es resaltar la tensión 11#, en el acorde mayor de F, aprovechando el color lidio que se genera, sin embargo es preciso aclarar, que Fmaj7 (11#), funciona como acorde característico o cadencial, dentro de la modalidad eólica de La. Por último, se puede observar la utilización del bVII<sub>m</sub> (G<sub>m</sub>), intercambio modal de A locrio, como acorde de enlace hacia la cadencia eólica, representada por el movimiento armónico del bVI hacia el Im.

Esquema descriptivo de la sección.

SECCIÓN	TEXTURA	CENTRO	ACORDES	INTERCAMBIO MODAL	CONTENIDO
Introducción	Modal	La eólico	Im bVII bVI	bVII <sub>m</sub>	Instrumental

- **SECCIÓN A:** Sección ambientada, bajo la sonoridad eólica de La, y estructurada con los mismos acordes de la *INTRODUCCION*, Am, G, Fmaj7 (11#), A sus4 y Gm, funcionando respectivamente, como Im, bVII, bVI, I sus4, y bVIIIm. Es, a su vez, la encargada de contener la melodía básica de los versos presentes en la canción.

intercambio modal      cadencia eolica      VERSO 1      bVII      bVI      cadencia eolica

7      bVIIIm      bVI      A      Im      bVII      bVI

Gm      Fmaj7(#11)      Am      G      Fmaj7(#11)

nohay un mo - do      nohay un pun \_\_\_ toe - xac - to

13      Im      Isus 4      intercambio modal      bVI      Im      Puente 1      Isus 4

Am      Asus4      bVIIIm      Fmaj7(#11)      Am      Asus4

Gm      Gm      Fmaj7(#11)      Am      Asus4

te doy to \_\_\_ do \_\_\_      y siem - pre \_\_\_ guar \_\_\_ do al go

Esquema descriptivo de la sección

SECCIÓN	TEXTURA	CENTRO	ACORDES	INTERCAMBIO MODAL	CONTENIDO
A	Modal	La eólico	Im bVII bVI	bVIIIm	Versos

- **SECCIÓN B:** Sección encargada de contener el coro o estribillo de la canción, y ambientada sonoramente, sobre la modalidad dórica de La, lo que nos permite comprobar, que la sección presenta un cambio de centro modal, hacia la modalidad dórica.

B, se encuentra desarrollada, con base en dos estructuras básicas, que representan el esqueleto armónico del modo dórico de La (Im, IV), y un acorde categorizado como no de tónica (bVII). Es posible observar cadencias dóricas, representadas por el movimiento armónico del IV hacia el Im, (D hacia Am).

Esquema descriptivo de la sección

SECCIÓN	TEXTURA	CENTRO	ACORDES	CONTENIDO
B	Modal	La dórico	Im IV bIII	Coro

- **PUENTE 1:** Sección instrumental de la canción, y encargada de crear una pequeña transición de  $\text{A}$  hacia su re-exposición en el compás numero 21. Se encuentra armonizada por las estructuras armónicas, Im, bVII y bVI, esta última, funcionando como acorde cadencial hacia el Im de la ya mencionada re-exposición de  $\text{A}$ .

Esquema descriptivo de la sección

SECCIÓN	TEXTURA	CENTRO	ACORDES	CONTENIDO
Puente 1	Modal	La eólico	Im Isus4 bVII bVI	instrumental

- **PUENTE 2:** Sección instrumental que funciona como conector entre la sección B y la Introducción. Su principal característica es la utilización del modo lidio de Fa, como ambientación sonora, a través de la utilización melódica de la nota característica (4#), contra el único acorde mayor, que domina la sección.

Esquema descriptivo de la sección

SECCIÓN	TEXTURA	CENTRO	ACORDES	CONTENIDO
Puente 2	Modal	Fa lidio	I	Instrumental.

- **SECCIÓN C:** Sección instrumental construida con dos estructuras armónicas, Dm y C, que funcionan respectivamente como Im y bVII en la modalidad dórica de D. su función principal, es servir de colchón armónico, a las melodías que allí se desarrollan.

Esquema descriptivo de la sección

SECCIÓN	TEXTURA	CENTRO	ACORDES	CONTENIDO
C	Modal	Re dórico	Im bVII	Instrumental

- **PUENTE 3:** Sección, cuya principal labor es funcionar como cordón conector, entre el PUENTE 2 y la sección C. Se caracteriza por una relajación sonora, producto del silencio de los instrumentos que conforman el background armónico de la canción, y por permitir el protagonismo de la guitarra eléctrica, como instrumento líder en el desarrollo de esta sección. Se encuentra construida, con un solo elemento armónico, representado por el acorde Am, que sugiere el acorde Im, de la tonalidad de La menor.

Esquema descriptivo de la sección

SECCIÓN	TEXTURA	CENTRO	ACORDES	CONTENIDO
Puente 3	Tonal	La menor	Im	Instrumental

- **PUENTE 4:** Sección encargada de funcionar como puente conector entre las secciones C y B, y caracterizada por el protagonismo melódico de la guitarra eléctrica. El discurso se desarrolla a partir de un patrón rítmico, determinada por un movimiento melódico ascendente, lo que proporciona la creación del pasaje con el punto máximo de tensión en la obra.

**climax mas alto de la cancion**

sig - nos \_\_\_\_\_

Esquema descriptivo de la sección

SECCIÓN	TEXTURA	CENTRO	ACORDES	CONTENIDO
Puente 4	-	-	-	Instrumental

- **CODA:** Sección que funciona como colchón armónico para la melodía final de la canción, liderada por la guitarra eléctrica. Se encuentra armonizada con los acordes Am, D, y C, funcionando respectivamente como Im, IV y bIII, configurando el esqueleto armónico del modo dórico de La.

Esquema descriptivo de la sección

SECCIÓN	TEXTURA	CENTRO	ACORDES	CONTENIDO
CODA	Modal	La dórico	Im IV bIII	Instrumental

Una vez analizado cada una de las secciones que conforman la canción, procedemos a realizar el análisis desde la óptica de Gran dimensión que posee la obra.

## MOVIMIENTO

El movimiento de la obra se encuentra sintetizado a partir del siguiente esquema formal, el cual especifica la distribución de las secciones a lo largo de la pieza, y la textura armónica que se desarrolla en cada una de ellas.

<b>SECCION</b>	<b>TEXTURA</b>	<b>CENTRO</b>	<b>CONTENIDO</b>
<i>INTRODUCCIÓN</i>	<i>Modal</i>	<i>A eólico</i>	<i>Instrumental</i>
<i>A</i>	<i>Modal</i>	<i>A eólico</i>	<i>Verso</i>
<i>PUENTE 1</i>	<i>Modal</i>	<i>A eólico</i>	<i>Instrumental</i>
<i>A</i>	<i>Modal</i>	<i>A eólico</i>	<i>Verso</i>
<i>B</i>	<i>Modal</i>	<i>A Dórico</i>	<i>Coro</i>
<i>PUENTE 2</i>	<i>Modal</i>	<i>F lidio</i>	<i>Instrumental</i>
<i>INTRODUCCIÓN</i>	<i>Modal</i>	<i>A eólico</i>	<i>Instrumental</i>
<i>A</i>	<i>Modal</i>	<i>A eólico</i>	<i>Verso</i>
<i>PUENTE 1</i>	<i>Modal</i>	<i>A eólico</i>	<i>Instrumental</i>
<i>A</i>	<i>Modal</i>	<i>A eólico</i>	<i>Verso</i>
<i>B</i>	<i>Modal</i>	<i>A dórico</i>	<i>Coro</i>
<i>PUENTE 2</i>	<i>Modal</i>	<i>F lidio</i>	<i>instrumental</i>
<i>PUENTE 3</i>	<i>Modal</i>	<i>A eólico</i>	<i>instrumental</i>
<i>C</i>	<i>Modal</i>	<i>D dórico</i>	<i>Instrumental</i>
<i>PUENTE 4</i>	-	-	-
<i>B</i>	<i>Modal</i>	<i>A dórico</i>	<i>Coro</i>
<i>CODA</i>	<i>Modal</i>	<i>A dórico</i>	<i>Instrumental</i>

Del anterior esquema, y tomando como referencia el análisis de cada una de las secciones, se puede concluir, que existe un predominio del modo eólico a lo largo de la canción, y una sonoridad contrastante entre las secciones **A** y **B**, destinadas a contener los versos y el coro, respectivamente.

A su vez, se puede observar un cambio de centro modal, entre las secciones **A** y **B**, desplazándose de una sonoridad eólica, a otra dórica, y una alternancia entre modalidades, a partir de los diferentes puentes de la canción.

A continuación es presentada la transcripción de, *Signos*, que ha servido como herramienta musical, para el desarrollo analítico de la composición.

Score

# SIGNOS

Soda Stereo

Transcripcion-Nelson Rodriguez Ramirez

Am G Fmaj7(#11) Asus4 Gm D C Am7 F

Dm Dsus2 C1 E

### MELODIA INTRODUCTORIA

Vocals

RITMO FIG.1

### VERSO 1

7 Gm Fmaj7(#11) **A** Am G Fmaj7(#11)

nohay un mo - do nohay un pun\_\_\_ toe - xac - to

### Puente 1

13 Am Asus4 Gm Fmaj7(#11) Am Asus4

te doy to\_\_\_ do\_\_\_ y siem-pre\_\_\_ guar\_\_\_ do al go

### VERSO 2

19 G Fmaj7(#11) **A** Am G Fmaj7(#11)

sies-tas o - cul\_\_\_ ta\_\_\_ co-mo sa-bre\_\_\_quien e - res

### CORO

25 Am Asus4 Gm Fmaj7(#11) **B** Am

mea-mas aos-cu\_\_\_ ras\_\_\_ duer-mes en - vuel-taen re - des sig - nos

30 D Am D C Am D

mi par-tein - se - gu\_\_\_ ra\_\_\_ ba-ju-na lu nahos til\_\_\_

### PUENTE 2

35 Am7 D C F F

sig - nos\_\_\_ ho\_\_\_

### Introduccion

41 Am G Fmaj7(11#) Am Asus4 Gm

correo: musicaparaseiscuerdas@gmail.com

SIGNOS

**A** **VERSO 3**

48 Fmaj7(#11) Am G Fmaj7(#11) Am

mar de fon dos no cae-ren la tram pa lla-ma-me pron

**Puente 1**

54 Asus4 Gm Fmaj7(#11) Am Asus4 G Fmaj7(#11)

to a-cer-ti-jos ba-joel a gua

**A** **VERSO 4**

Am G Fmaj7(#11) Am Asus4

sial-go-ce des cal-ma-re tuhs-te-ria con los dien tes

**B** **CORO**

67 Gm Fmaj7(#11) Am D Am D C

ras-ga-re tus me-dias sig-nos tu par-tein-se-gu ra

73 Am D Am7 D C Am D

ba-ju-na lu nahos til sig-nos ho sig-nos

79 Am7 D C Am D Am7

u-nien-do fi-su ras fi gu ras sin de-fi-nir sig-nos wo

**Puente 2**

84 D C F

ho

**PUENTE 3**

89 Am Am C Dm Dsus2 Dm Dsus2

**PUENTE**

95 C1

**B** **CORO**

99 Am D

sig-nos

SIGNOS

103 Am D C Am D Am7 D C

mi par-tein-se-gu ra ba-ju-na lu nahos til sig - nos ho

109 Am D Am D C Am D

sig - nos u-nien-do fi-su ras fi-gu-ras sin de - fi-nir

115 Am7 D C CODA Am D Am D C

sig - nos wo

121 Am D Am D C 4x

ESTRUCTURA DEL RITMO FIGURA 1

128 Am G Fmaj7(#11) Am

133 Asus4 Gm Fmaj7(#11)

## **MODO LOCRIO**

El modo locrio, a pesar de que algunos compositores han sacado provecho de su sonoridad, es, según muchos teóricos, un modo sin la estabilidad armónica básica para la composición, por ende, es difícilmente encontrado en temas escritos bajo el ámbito modal. Tomando como referencia, las muestras musicales incluidas en esta monografía, pertenecientes a Soda Stereo y Gustavo Cerati, se pudo evidenciar que fue nula la utilización del locrio, como elemento compositivo, mientras que atmósferas dóricas, eólicas, y mixolidias, captaron toda la atención requerida, permitiendo afirmar, que estas son inherentes a su estética sonora particular.(Herrera, 1986) Se refiere al modo locrio mediante la siguiente afirmación:

- *“El modo locrio está formado por un tetracordio frigio seguido de uno tonal. El modo carece de dominante ya que su quinto grado se encuentra a distancia de quinta disminuida de la tónica. La nota característica es el grado bV y el acorde de tónica y el a evitar son el mismo. Así pues, este modo es considerado impracticable”.*(p, 186)

A pesar de las consideraciones expuestas, material sonoro elaborado de manera parcial o completa, puede ser encontrado. A continuación se muestra una lista de composiciones elaboradas a partir de la sonoridad locria, y clasificada por el compositor (Persichetti, 1961), en su libro “Armonía del siglo XX”.

- **ESCRITURA LOCRIA**
  1. Béla Bartók, Mikrococosmos.
  2. Carlos Chávez, Preludios para piano.
  3. Claude Debussy, Sonata para flauta, viola y arpa.
  4. Klaus Egge, Sinfonía n. 1
  5. Paul Hindemith, Ludus Tonalis
  6. Goffredo Petrassi, Manificat
  7. Jean Sibelius, Sinfonia n. 4

Una vez revisada la aplicación práctica de la modalidad en el ámbito del Rock-Pop, ejemplificado en la Figura de Soda Stereo, el estudiante está en la capacidad de encontrar herramientas modales compositivas, que puedan beneficiarle en su desarrollo como músico, pedagogo y compositor, permitiéndole desarrollar cualidades auditivas, que sensibilicen su percepción hacia las músicas enmarcadas en una sistematización modal.

La modalidad, es un recurso musical que explota sonoridades ajenas a la tonalidad, y que permite la creación de ambientes exóticos cargados de sofisticación, es, por ende, una de las tantas herramientas musicales, que han de estar incluidas en la paleta musical del futuro docente y compositor.

Como punto final, se hace indispensable mencionar nuevamente, la necesidad de comprender el propósito de un determinado sistema musical, con el fin de proyectar posibles composiciones hacia una sonoridad en especial. Esto no excluye, sin embargo, la posibilidad de incluir dos sistemas musicales en la elaboración de una sola canción.

#### - **3.4. EL INTERCAMBIO MODAL**

Como se observó en el apartado anterior, la modalidad nos ofrece recursos sonoros, a los cuales no podríamos acceder por medio del sistema tonal, que por medio de una serie de procedimientos musicales<sup>25</sup> le permite sonar como lo hace. Sin embargo, dicha sistematicidad modal permite obtener relaciones armónicas que no aparecerían en las derivadas de una escala mayor, menor melódica y menor armónica. Esto, como veremos más adelante, se convierte en uno de los mayores aportes del sistema modal al campo de la composición, ya que mediante el empleo de acordes de uno o varios modos, es posible realizar productos musicales, con una riqueza armónica especial.

Como punto inicial para entender *el intercambio modal*, el estudiante debe comprender que un determinado centro **tonal o modal**, puede ser paralelo a muchos otros, y entiéndase aquí el término de paralelo, como las diferentes relaciones armónicas que puedan existir sobre un mismo punto gravitatorio, el cual puede diferir en especie (mayor o menor). Las siguientes gráficas, explican lo mencionado:

---

<sup>25</sup> Procedimientos musicales tales como dominantes secundarios, sustitutos tritonales, cadencias rotas, plagales y auténticas, sustituciones funcionales, entre otros.

Grafica 6.

<b>CENTRO</b>	<b>MODOS PARALELOS</b>
<i>C mayor</i>	<i>C menor</i>
	<i>C Dórico</i>
	<i>C Frigio</i>
	<i>C Lidio</i>
	<i>C Mixolidio</i>
	<i>C Eólico</i>
	<i>C Locrio</i>

Como la gráfica deja ver, la tonalidad de Do mayor puede ser paralela, a la tonalidad de Do menor, o a cualquiera de las modalidades que de Do se deriven (Do dórico, Do frigio, etc.). Bajo esta premisa se estará en capacidad de comprender las posibilidades que ofrece el intercambio modal. A continuación se mostrara cada uno de estos modos paralelos, con sus respectivas relaciones armónicas.

Grafica 7.

<b>CENTROS PARALELOS</b>	<b>RELACIONES ARMONICAS</b>
Do mayor	I II <sup>m</sup> III <sup>m</sup> IV V <sup>7</sup> VI <sup>m</sup> VII <sup>°</sup>
<i>Do menor</i>	I <sup>m</sup> II <sup>°</sup> II <sup>m</sup> bIII bIII+ IV <sup>m</sup> IV V <sup>m</sup> V <sup>7</sup> bVI VI <sup>°</sup> bVII VII <sup>°</sup>
<i>Do Dórico</i>	I <sup>m</sup> II <sup>m</sup> bIII IV V <sup>m</sup> VI <sup>°</sup> bVII
<i>Do Frigio</i>	I <sup>m</sup> bII bIII IV <sup>m</sup> V <sup>°</sup> bVI bVII <sup>m</sup>
<i>Do Lidio</i>	I II III <sup>m</sup> #IV <sup>°</sup> V VI <sup>m</sup> VII <sup>m</sup>
<i>Do Mixolidio</i>	I II <sup>m</sup> III <sup>°</sup> IV V <sup>m</sup> VI <sup>m</sup> bVII
<i>Do Eólico</i>	I <sup>m</sup> II <sup>°</sup> bIII IV <sup>m</sup> V <sup>m</sup> bVI bVII
<i>Do Locrio</i>	I <sup>°</sup> bII bIII <sup>m</sup> IV <sup>m</sup> bV bVI bVII <sup>m</sup>

Tomando la tabla anterior, y presentado los acordes correspondientes para cada centro modal desde Do, obtendríamos las siguientes relaciones armónicas:

Grafica 8.

<b>CENTROS PARALELOS</b>	<b>RELACIONES ARMONICAS</b>
C mayor	C Dm Em F G7 Am B°
C menor	Cm Dm° Dm Eb Eb+ Fm F Gm G7 Ab A° Bb B°
C Dórico	Cm Dm Eb F Gm A° Bb
C Frigio	Cm Db Eb Fm G° Ab Bbm
C Lidio	C D Em F#° G Am Bm
C Mixolidio	C Dm E° F Gm Am Bb
C Eólico	Cm D° Eb Fm Gm Ab Bb
C Locrio	C° Db Ebm Fm Gb Ab Bbm

Como vemos en esta gráfica, se pueden generar relaciones armónicas diferentes con respecto a un mismo centro gravitatorio, que, según Herrera (1986), permite la posibilidad de tomar elementos armónicos de un modo y utilizarlos en otro, con la intención de generar combinaciones armónicas originales, alejadas de los patrones armónicos repetidos en muchas canciones de índole popular. Este hecho, puede configurarse como la esencia básica del intercambio modal.

Una vez comprendido los conceptos de paralelismo e intercambio modal, con respecto a un centro Tonal fijo, se procede a determinar en qué casos es más frecuente el uso del intercambio, para esto es pertinente remitirnos a (Herrera, 1986), mediante su siguiente afirmación:

- *“El intercambio modal se produce al usar acordes diatónicos a un determinado modo en otro modo paralelo. El caso más frecuente de intercambio modal es el que se produce en el tradicional modo mayor al usar acordes del modo eolio, a los que se denomina de “subdominante menor”.., Las posibilidades del intercambio modal son, sin embargo, mucho mayores que el simple hecho de usar acordes de subdominante menor; de hecho, se puede usar cualquier acorde diatónico a un modo en cualquiera de los modos paralelos, es decir, en el modo Do dórico se pueden usar los acordes de Do jónico, Do frigio, Do mixolidio, etc.”.(p,186)*

Bajo esta premisa, si tomásemos como base la **tonalidad** de Do mayor, estaríamos en capacidad de crear el esqueleto armónico de cualquier canción con los acordes que son inherentes a ella, o sea, podríamos utilizar C, Dm, Em, F, G7, Am y B°.

Ahora, al clasificar estos acordes en funciones específicas, obtendríamos el siguiente resultado:

- <b>TONICA</b>	C	Am	Em
- <b><u>SUBDOMINANTE</u></b>	Dm	F	
- <b>DOMINANTE</b>	G7	B°	

Como se puede observar, los acordes funcionales *básicos*<sup>26</sup> de una tonalidad, son limitados, por ello, se elaboraron nuevas técnicas compositivas que ampliaran el discurso musical, una de las cuales ya hemos mencionado como intercambio o préstamo modal. Así, si a nuestra **tonalidad** de Do mayor, decidiésemos ampliarle el espectro armónico de posibilidades, estaríamos en capacidad de utilizar cualquier acorde con función de subdominante, de una **tonalidad menor paralela** a Do.

Pero, ¿Por qué utilizar acordes por intercambio, solo en la región de subdominante? Recuérdese, que este ejemplo se halla inmerso en una lógica **tonal**, y no **modal**, por ende, existirá la función de **Dominante**, que como Piston (1991) explica, es omnipresentemente en la **tonalidad**, y se encuentra representada por el acorde V7, indispensable en cualquier tonalidad mayor o menor para funcionar. Para nuestro caso, el C7 es el factor que no puede ser intercambiado por otro acorde, a menos que fuese el VII°, que no es otra cosa más, que el mismo V7 sin fundamental.

Ahora, el sentido común nos lleva directamente a la función que determina también el centro tonal, es por supuesto la **función Tónica**, que se halla representada por el acorde I, o Do mayor para nuestro ejemplo. Los acordes III<sup>m</sup>, (Em) y VI<sup>m</sup> (Am), según Pistón (1991), son utilizados en principio, como factor de llegada de una cadencia rota<sup>27</sup>, o para dar un color armónico diferente a la función tónica, en ciertos puntos de la progresión.

Esto nos deja finalmente, y según Herrera (1986), a la **función subdominante** como el “comodín” de la tonalidad, que aunque define en cierta medida el comportamiento tonal, no posee la suficiente fuerza armónica del V7, por ende, es una función maleable entre los ejes de Tónica y Dominante. Para el ejemplo dado en la tonalidad de Do mayor, los acordes II<sup>m</sup> (Dm), y IV (F), son los que representan la función de subdominante, y cualquiera de estas estructuras, podrá ser

---

<sup>26</sup> No olvidemos que aparte de las funciones Tónica, Subdominante, y Dominante, que son distinguibles en la tonalidad, también podremos ampliar el espectro funcional, a Dominante de la Dominante, o Dominantes secundarias de cada uno de los acordes diatónicos a dicha tonalidad, exceptuando por supuesto el VII°.

<sup>27</sup> Pistón 1991 explica, que una Cadencia rota o engañosa, es aquella que viene antecedida por el acorde dominante, dando a entender que se aproxima el reposo sobre el acorde I, pero lo que sucede es un movimiento hacia el III o VI de la tonalidad. El efecto que se consigue en el escucha, es una resolución melódica y armónica inesperada.

reemplazada por cualquier acorde con función de subdominante, que se halle en la tonalidad de Do menor.

Para este fin, Herrera (1986) nos recuerda, que son dos escalas menores básicas las que determinan la tonalidad menor, nos referimos a las escalas menor armónica - menor melódica, y a partir de ellas, se crean diferentes estructuras armónicas, que el compositor puede alternar a su gusto, en un discurso musical de característica tonal.

A continuación, se muestran los componentes armónicos de cada una de estas escalas, desde un centro tonal fijo.

<b>ESCALA MENOR ARMÓNICA</b>	<b>NOTAS</b>	<b>ACORDES</b>
<i>Do</i>	<i>do re mib fa sol lab si do</i>	<i>Cm (Im)</i>
		<i>Dm° (Ildim)</i>
		<i>Eb+ (bIII+)</i>
		<i>Fm (IVm)</i>
		<i>G7 (V7)</i>
		<i>Ab (bVI)</i>
		<i>B° (VIIldim)</i>
<b>ESCALA MENOR MELÓDICA</b>	<b>NOTAS</b>	<b>ACORDES</b>
<i>Do</i>	<i>do re mib fa sol la si do</i>	<i>Cm (Im)</i>
		<i>Dm (IIIm)</i>
		<i>Eb+ (bIII+)</i>
		<i>F (IV)</i>
		<i>G7 (V7)</i>
		<i>A° (VIldim)</i>
		<i>B° (VIIldim)</i>

Ahora, partiendo de la siguiente premisa, se podrán clasificar los acordes con función de subdominante, que se encuentren asociados a una escala menor armónica o menor melódica.

- *“las notas características del modo menor son los grados bIII y bVI. Así los acordes que contienen el bIII y no el bVI son de tónica menor y los que contienen el bVI son de subdominante menor” (Herrera, 1986, pág. 108)*

	<b>ACORDES EN REGION DE SUBDOMINANTE</b>
<b>ESCALA MENOR ARMÓNICA</b>	<i>II<sup>dim</sup> IV<sup>m</sup> bVI</i>
<b>ESCALA MENOR MELÓDICA</b>	<i>II IV</i>

Una vez realizada la clasificación de acordes que pertenecen a la región de subdominante, de una tonalidad menor, el compositor estará en la capacidad de utilizar cualquiera de estas estructuras, como intercambio modal, sobre una tonalidad mayor.

Es importante recalcar, que los acordes II y IV, encontrados en la escala menor melódica de Do, corresponden al II y IV del modo paralelo mayor, por consiguiente, Herrera (1986) considera que, “estos acordes pueden funcionar como subdominantes, aunque al no contener ninguno de ellos el grado bVI, característico del área subdominante menor, su función queda diluida y suenan más como subdominante del modo mayor”. (p, 112)

Finalmente, para nuestro ejemplo, se podrán utilizar los siguientes acordes sobre la región de subdominante, en la tonalidad de Do mayor:

- **TONICA**                    C    Am    Em
- **SUBDOMINANTE**        Dm   F    **Dm° Fm Ab**
- **DOMINANTE**            G7   B°

Como dato final, una vez se ha comprendido el funcionamiento del intercambio modal, y se ha reconocido la región donde suele usarse con mayor frecuencia, se estará en capacidad de utilizar cualquier acorde de un centro modal paralelo, que propiciara progresiones armónicas diferentes y originales, dotando a la música, con una característica sonora particular (para esto, ver Grafica 7). Como ejemplo, podemos citar las composiciones de Gustavo Cerati para Soda Stereo, quien utilizo el intercambio modal como técnica compositiva, a lo largo de su carrera.

Una vez discutido el funcionamiento del intercambio modal, se hace necesario evidenciar este recurso compositivo, en una canción de Soda Stereo, con el objetivo de encontrar aquellas características armónicas, presentes en su obra.

## **APLICACIÓN DEL INTERCAMBIO MODAL EN LA MÚSICA DE SODA STEREO.**

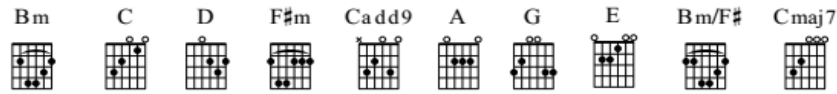
### **- TRÁTAME SUAVEMENTE.**

La canción *Trátame suavemente*, es una composición de Daniel Melero del año de 1984 y versionada por Soda Stereo en el álbum "Soda Stereo" de ese mismo año. La composición permite observar, los conceptos que hasta aquí se han desarrollado en torno al intercambio modal. Para ello se muestra a continuación la transcripción de, *Trátame Suavemente*, que ha servido como herramienta musical, para el desarrollo analítico de la composición, y que será presentado posteriormente.

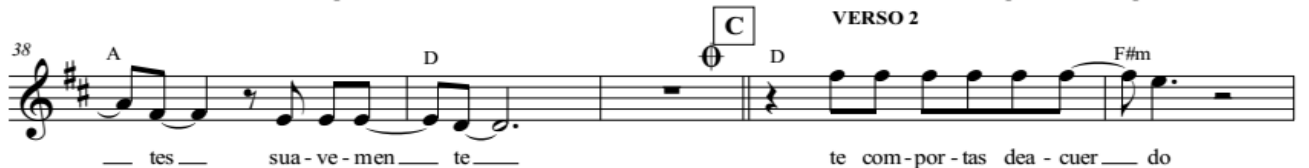
# TRATAME SUAVEMENTE

Soda Stereo

Transcripcion-Nelson Rodriguez Ramirez



Balada Rock ♩ = 110 INTRODUCCION / RITMO CONSTANTE EN LA CANCION



## TRATAME SUAVEMENTE

43 con lo que te dic-ta ca-da mo-men-to-o — yes-tain-cons-tan — cia — noes al-go he-

47 ro-i-co es mas bien al-go-en-fer mo-o — no quie-ro so-ñar — mil ve-ces las mis — mas co

52 — sas — ni con-tem-plar — las sa-bia-men — te —

57 **PUENTE** quie-ro — que me tra — tes — sua-ve-men te —

63 **SOLO**

69 **D.S. al Coda**

73 quie-ro — que me tra — tes — sua-ve-men

77 **RITMO FIG.1** — te — quie-ro — que me tra — tes — sua-ve-men te —

82 **VOCES DOBLADAS** sua-ve-men — te — sua-ve-men — te — sua-ve-men

87 — te —

91 **ESTRUCTURA DEL RITMO FIGURA 1**

La canción, *Trátame suavemente*, es una composición de tipo tonal, que permite identificar fácilmente las estructuras I, IV, y V, tan importantes en el sistema tonal, en las secciones **A**, **B** y **C**. sin embargo, la pieza utiliza dos intercambios modales, siendo apreciable uno de ellos en la sección **A**, responsable de contener la melodía básica para los versos de la canción. El intercambio modal que se presenta en esta sección, se encuentra representado por el acorde Cadd9 (bVII), del compás número 15, siendo este un préstamo del modo Re mixolidio, y con una clara función de subdominante, antecediendo la dominante, del compás número 16.

10 **A** C Bm C I D **VERSO 1** IIIIm F#m  
al-guien meha di - cho que la so-le-da

15 **intercambio modal** bVII Cadd9 VIIm Bm V A I D IIIIm F#m  
a ses - con de tras tus o - jos y que tu blu - sa a - to - ra sen - ti -

19 bVII Cadd9 VIIm Bm V A **A** I D F#m Cadd9  
mien - tos que res - pi - ras te - nes que com - pren - der que no pu - se tus mie - dos

El segundo intercambio modal que se puede encontrar en la pieza, es el observado en el compás 32 de la sección **B**, la cual se halla inmersa en una lógica tonal, al utilizar las estructuras I, IV y V para funcionar, y la utilización de cadencias rotas a lo largo del discurso musical.

El intercambio modal de esta sección, se encuentra representado por el acorde E (II), siendo este, un préstamo del modo Re lidio. Funciona aquí como armonía de reposo, para la primera Semifrase de la sección.

28 **B** Bm A **B** IV G **CORO** V A Cadencia rota IIIIm F#m **intercambio modal** II E  
lo me des - ga rras no quie - ro so - ñar mil ve - ces las mis mas co - sas

33 IV G V A IIIIm F#m VIIm Bm IV G  
ni con - tem - plar las sa - bia - men te quie - ro que me tra

38 V A I D **C** D **VERSO 2** F#m  
tes sua - ve - men te te com - por - tas dea - cuer do

## **CONCLUSIONES**

El desarrollo de la presente monografía, permitió encontrar una serie de conclusiones que responden a los diferentes cuestionamientos propuestos en el trabajo, los cuales giran alrededor de la música de Soda Stereo, y el impacto del contexto social, en el imaginario creativo de los artistas.

Primero, el proceso de enseñanza del capítulo uno, le posibilita al docente, generar en sus estudiantes un pensamiento crítico y social en torno a las actividades que realizan como artistas, puesto que les permite asimilarse como seres políticos y sociales, transformadores y gestores del mundo que les rodea, a su vez que incentiva en ellos, una visión optimista en torno a sus derechos y deberes como artistas-ciudadanos, de un país que haya ponderado la democracia como principio de libertad. Lo anterior puede ser ejemplificado, a través de comprender como la dictadura de Rafael Videla, condicionó y atropello las prácticas sociales de la Argentina entre los años 1976 – 1983, propiciando una revolución artística que se vio reflejada en el nacimiento del Rock, como movimiento contestatario y contracultural entre la juventud de aquella época, gestando los rasgos característicos que definieron a los músicos del periodo dictatorial, los cuales, encaminaron su visión creativa en la denuncia de atropellos de índole social, permitiendo entender que los discursos líricos del rock de este periodo, se constituyeron a partir de unos valores e ideales, arraigados en la memoria colectiva de los jóvenes de aquella generación, que respondían a un imaginario común, en torno a la injusticia y la represión.

En el capítulo dos, el docente se encuentra con la oportunidad de plantear a sus estudiantes, los contrastes políticos, estéticos, sociales, y económicos, que configuran la música de un periodo particular, el cual se halla representado para nuestro caso, en la década de los 80's, época que vería nacer a Soda Stereo a través de movimientos musicales de estética punk, y movimientos económicos que anunciaban la posmodernidad en el mundo, los cuales llevaron al rock Argentino, hacia un fenómeno de masas. Esto permite crear en el estudiante, una conciencia de relación entre tiempo y espacio con cada uno de los movimientos artísticos que la historia ha visto nacer. Para ello, y tomando como referencia las lógicas discursivas de los músicos pertenecientes a la época dictatorial, se pudo comprobar una concepción diferente y radical, en el ejercicio político que proponían las líricas del rock del periodo “democrático”, contribuyendo a confirmar un cambio en las prácticas sociales en la Argentina, tras la salida del régimen militar posicionado en el

gobierno desde 1976. Este cambio, en el imaginario de la juventud de los 80's, puede ser identificado tras las secuelas que dejó el conflicto de las Malvinas en la nación, y que permitió convertir al Rock, de un fenómeno social y cultural, a un fenómeno de masas en toda Suramérica. Para esto, fue preciso echar una mirada a la figura de Soda Stereo, como artista aglutinador de multitudes, que permitió identificar los valores, intereses e ideales, de la juventud argentina del periodo post-dictatorial.

Finalmente, el capítulo tres del presente trabajo, configura las herramientas musicales que el docente en pedagogía necesita, para desarrollar en sus estudiantes los conceptos, aplicaciones y funcionamiento del sistema modal, en estilísticas musicales vinculados con la estética Pop-Rock. Para ello, se necesitó encontrar a través del análisis de nueve composiciones de Soda Stereo, los procedimientos armónicos que describen el sistema modal, con el propósito de brindarlos como un soporte analítico, para aquellos estudiantes que se encuentren en un periodo de formación.

Esto solo fue posible, a través de la descripción analítica de música concerniente a la figura de Soda Stereo, la cual confirmo la existencia de una lógica compositiva, en los parámetros armónicos del sistema modal, donde se resaltaron las modalidades dóricas, eólicas, y mixolidias, como sonoridades dominantes, y una constante interacción entre las secciones que conforman sus piezas, dotando a su música de una sonoridad única y característica, que la hicieron sonar acorde a un periodo musical especial(*new Wave*). Cabe resaltar, que en la música analizada para esta monografía, se evidenciaron a su vez, elementos modales y tonales sobre una misma composición, permitiendo concluir, que es posible la utilización de dos sistemas armónicos, sobre un mismo ejercicio musical, como técnica compositiva. Esto permitió corroborar, que los procedimientos modales que los teóricos han podido clasificar, se encuentran vinculados con estéticas musicales de índole popular, tales como el Rock o el jazz, y que Soda Stereo, puede ser considerada como una banda que utilizó herramientas musicales vinculadas con la modalidad, como parte de su concepción musical.

# BIBLIOGRAFÍA

Agostino, H. N., & Pomés, R. (2008). *Guerra de Malvinas. Historia y memoria desde la Matanza*. La Matanza.

Amarilla, Y. S. (2014). Hablar en Tiempos de silencio: El Rock nacional durante la dictadura. *Question, Vol1, #43*. La Plata

Ávila, F. C. (2011). *La cultura Rock/pop*. Chile: Registro de propiedad intelectual N° 203142.

Botafogo, M. (2006). *Armonia para seis cuerdas*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

Céspedes, V. C., & Cuellar, M. J. (2014). *La relacion del Rock en el contexto político en el caso en particular de Argentina en la decada de los 80's*. Santiago de Cali.

Giusti, C. S. (2016). *"Rompiendo el Silencio": la construccion discursiva de la libertad en las líricas del Rock pop Argentino durante el periodo 1982-1989*. la Plata.

Herrera, E. (1986). *Teoria Musical y Armonia Moderna vol II*. Barcelona: Antoni Bosch.

LaRue, J. (1989). *ANALISIS DEL ESTILO MUSICAL. Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonia, la melodia, el ritmo y el crecimiento formal*. Barcelona: W. W. Norton & Company, inc.

Martínez, A., & Canteli, L. (2009). *"Rock del país"*. La Plata: Universidad Nacional de la Plata.

Pérez, J. C., & Ríos Rincón, S. M. (2013). MEMORIA IMAGEN Y VIOLENCIA. Rastros de memoria colectiva en el arte pictórico. *Pensamiento, Palabra y obra* , 42-51. Bogota.

Perez, M. (2005). Como el Rock forjo su identidad durante la dictadura. *Pagina 12* , <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2626-2005-11-13.html>.

Persichetti, V. (1985). *ARMONIA DEL SIGLO XX*. Madrid:Real Music.

Piston, W. (1991). *Armonia*. Barcelona: Labor, S. A, Arago.

Torres, M. V. (2014). Impacto de la dictadura de Jorge Rafael Videla en el quehacer artistico de Charly García y León Gieco. *Astrolabio* , 26-44.

Wikipedia. (7 de marzo de 2018). *Soda Stereo*. Obtenido de [https://es.wikipedia.org/wiki/Soda\\_Stereo](https://es.wikipedia.org/wiki/Soda_Stereo)