



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Artes Sonoras

Proyecto artístico con tesina

**Composición y arreglos de canciones donde se pueda percibir
la incidencia que cumple la música en la letra y viceversa**

La complementariedad y afinidad en la canción

Previo la obtención del Título de:

Licenciado en artes musicales y sonoras

Autor/a:

Cristian Santiago Cobo Villagómez

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2020

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación de la tesis

Yo, Cristian Santiago Cobo Villagómez, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en ARTES MUSICALES Y SONORAS. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.

Firma del estudiante

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del tribunal de defensa

Mgs. Giovanni Bermúdez

Tutor del Proyecto Interdisciplinario

Mgs. Juan Posso

Miembro del tribunal de defensa

Dr. Norberto Bayo

Miembro del tribunal de defensa

Agradecimientos:

El desarrollo de esta investigación y de la propuesta artística que he realizado, no hubiera sido posible sin el apoyo de mis amigos Julián, Jefferson, con quienes he compartido música tanto tiempo y a quienes agradezco profundamente. También al resto de músicos que me han podido acompañar en el escenario y que ahora puedo seguir compartiendo con ellos. Gracias a mi tutor Giovanni Bermúdez por guiarme en todo el proceso de esta investigación.

Gracias Estefanía, por acompañarte en todo este proceso de estudios en Guayaquil, no hubiera sido tan fácil sin tu apoyo.

Nuevamente, esta investigación no lo hubiera concretado a no ser por el apoyo incondicional de mis padres, y mis hermanos, quienes siempre han estado pendientes y conscientes de lo que su hijo y hermano está haciendo.

Agradezco a esa fuerza infinita, al eterno, a Dios por darme este estilo de vida, por juntarme con buenas personas, por darme valentía y prudencia.

A mí familia, a Estefanía, a mis amigos, a la música

Resumen:

Esta investigación se realizó con el fin de crear dos composiciones inéditas con texto y música. Se trata de una propuesta de canción con formato de banda rítmica con arreglos de cuerdas y vientos metal. La investigación tiene como propósito, identificar la incidencia del texto y la música en el proceso compositivo. Para determinar esta postura, hice uso de material escrito de teóricos como Arnold Schoenberg, Artur Schopenhauer, entre otros, quienes profundizan sobre la afinidad entre música y texto, así como la postura que puede manejar el compositor para lograr esta complementariedad en su composición. A partir de este modelo teórico me propuse analizar una canción de Luis Alberto Spinetta y determinar este complemento, no solo en la parte formal, técnica y descriptiva, sino también en la forma sensitiva e intuitiva que cada compositor tiene.

Palabras Clave

Canción, texto, música, complementariedad, afinidad, intención, voluntad, incidencia, composición, Spinetta, poético, ethos.

Abstract:

This research was conducted to create two unpublished compositions with text and music. This is a song proposal with rhythm band format with string arrangements and metal winds. The purpose of the research is to identify the incidence of text and music in the compositional process. To determine this position, I used written material on topics such as Arnold Schoenberg, Artur Shopenhahuer, among others, who deepened their thoughts on the affinity between music and text, as well as the position that the composer can use to achieve this complementarity in its composition. Based on this theoretical model, he proposed to analyze a song by Luis Alberto Spinetta and determine this complement, not only in the formal, technical and descriptive part but also sensitively and intuitively that each composer has.

key words

Song, text, music, complementarity, affinity, intention, volition, incidence, composition, Spinetta, poetic, ethos.

Índice general:

Veredicto.....	ii
Resumen.....	iv
Abstract.....	v
Índice general.....	1
Introducción.....	3

CAPÍTULO I

Planteamiento del problema.....	6
Objetivos.....	7
Justificación.....	8

CAPITULO II

Marco teórico	
Antecedentes de la investigación	
Ante la relación entre el texto y la música en la historia.....	10
Perspectiva teórica	
La voz como conector del texto y la música.....	17
Dos modelos de canción: Canción de cuna, canción de protesta.....	19

CAPITULO III

Marco metodológico	
Diseño de la investigación.....	21
Enfoque de la investigación.....	23

CAPITULO IV

Contexto histórico y cultural

Descripción de datos

Biografía de Luis Alberto Spinetta.....24

Descripción del disco Peluson of milk.....28

CAPITULO V

Análisis de datos de la investigación.....32

Análisis de la complementariedad entre el texto y música en “Cada luz”34

CAPITULO VI

Descripción de la propuesta artística

Muestra 1.....41

Muestra 2.....45

Conclusiones.....48

Recomendaciones.....49

Bibliografía.....50

Anexos.....52

Introducción:

El género canción ha sido una de las influencias musicales más fuertes que tiene el músico empírico hoy. Hay un cierto apego a esta mezcla de texto y música en el cotidiano, que, por su carácter, se ha convertido en escuela primeriza para quien decide aprender a tocar un instrumento o cantar. Mientras más se aprende con este método y se empieza a componer canciones, después de un tiempo, surgen preguntas sobre cómo conocer más a fondo lo que se está haciendo, por qué se lo está haciendo o por qué quieres que la gente escuche. Siendo así, nos resulta oportuno conocer ideas para repensar la creación de una canción, quizá no dirigiéndola solamente a la parte compositiva, sino también percatándonos de la intencionalidad artística que un autor le da a su creación. Existen pensadores y músicos que han hecho aportes significativos reflexionando a estas preguntas. Ellos argumentan que esta intencionalidad que se busca en una obra es uno de los factores más importantes para mejorar su comprensión, y así lograr que ésta trascienda en una auténtica obra de arte.

Esta investigación propone identificar la incidencia que existe entre la música y el texto en la canción. Para realizarla me he propuesto construir un modelo teórico, analizar la obra “Cada luz” de Luis Alberto Espineta, y como resultado de esto, realizar dos composiciones inéditas con texto y música, que verifiquen mi investigación.

Para esto empezamos haciendo una descripción de la relación de la música y el texto a través de la historia, desde la Antigua Grecia hasta el Romanticismo, periodo en donde la música empieza a ser objeto de estudio y especulación teórica, filosófica y estética. Esta nueva forma de pensamiento, nos da la posibilidad de estudiar a dos teóricos que dan sus reflexiones sobre la afinidad que tiene el texto y la música en la creación, y también teorizan cómo puede el músico pensar este proceso para que esta unión sea lo más comprensible y

trascendente. Estamos hablando del músico Arnold Schoenberg y el filósofo Arthur Schopenhauer.

Parte del marco teórico es describir dos modelos de canción que el autor Pablo Martín Ruiz propone para analizar conceptualmente una obra con texto y música. Estoy hablando de la “canción de cuna” y la “canción de protesta”. Pablo explica que:

“La primera trata de una canción cantada para alguien que no la entiende, y que por lo tanto no necesita del sentido. Como su destinatario no la entiende, la canción de algún modo lo trasciende y se dirige a algo más, al entorno en el que suena. En cambio, la “canción de protesta” se concentra en el destinatario social, en lo que ese destinatario tiene de humano político, y precisa de un sentido claro y comunicable.”¹

Vista desde dos polos opuestos, el autor señala que en ambos casos se espera que la canción tenga un determinado efecto, que actúe sobre la realidad

También nos propusimos realizar un análisis de la canción *Cada Luz* del álbum *Pelusion of milk* de Luis Alberto Spinetta. La intención de este análisis fue identificar cómo se complementa la letra y música y como se va representando en el proceso compositivo. Digo proceso, porque la manera en que se analizó este tema, fue argumentando conjuntamente qué es lo que sucede en el texto y qué es lo que sucede en la música en su transcurrir.

Como objetivo principal y resultado final de la investigación, fue haber realizado dos composiciones con texto y arreglos para sección rítmica (batería, bajo, guitarra), vientos

¹ Pablo Martín Ruíz, “La canción en el tiempo y la voz de Luis Alberto Spinetta”, *Letral*, (Número 9, Año 2012), 121-123.

metal y cuerdas. Esto propone verificar dos perspectivas de cómo incide la música en el texto y viceversa: Por un lado, la intuitiva y sensorial, y por otro, la técnica y descriptiva.

Capítulo I

Planteamiento del problema

La canción es un ámbito de expresión artística y de experiencia inmediata, se relaciona con nosotros de manera natural, hay algo llamativo que provoca que nos identifiquemos directamente con ella. La unión de palabra y música crea un puente hasta nuestra percepción y nos muestra un mensaje, el cual reaccionamos de acuerdo a nuestra voluntad de escucha. Pero más allá, la canción tiene un carácter natural e influyente en la persona, permanece y se apropia de nuestro tiempo. No hablo solamente del tiempo histórico, sino del tiempo personal, el tiempo místico de cada uno. Escuchar la palabra misma, que es un medio expresivo natural del cotidiano, provoca ya un razonamiento en nosotros, pero, escuchar esta palabra con una melodía y una rítmica que es propia del canto, nos da un acercamiento comunicativo con dos vías de percepción, la musical y la verbal.

Algunos autores que explicaré más adelante señalan que la música está antes que el texto y que su valor no se lo supera con palabras, puesto que la música es inmaterial, es directa e inmediata. Al contrario, el texto requiere un razonamiento para acceder a su contenido y se transporta de manera mediata, expresando conceptos y contextos en la obra. Es por ello que, mediante la adición de las palabras a la música, recibimos también por añadidura los objetos evocados por tales sensaciones sonoras. La afinidad entre música y texto convierten la composición en un organismo vivo y homogéneo, donde cada una de sus partes (ya sea música o texto) revela la esencia más íntima de la obra de arte.

No se encuentra mucha información acerca del momento compositivo en la creación de canciones, de la relación que se construye en el momento que adaptamos un texto a lo que estamos tocando. Esto se debe a que la composición surge de manera distinta para cada

individuo y no existe una única fórmula para ello, lo que si existe es la posibilidad de indagar sobre la afinidad que se establece entre palabra y música a partir de la escucha, el análisis, la experimentación compositiva.

El músico argentino Luis Alberto Spinetta tenía una concepción artística fielmente vinculada a la sanación del ser, a la protesta, al amor. Me refiero a que esa seguridad y sensibilidad que mostraba en su obra (percibida subjetivamente) intentaba decir algo realmente significativo para la gente, algo que pudiera liberarles de algún peso de la cotidianidad, o quizá solo cautivarlos. En gran parte de su composición se refleja la voluntad que tenía para expresar musicalmente y sobre llevar la poesía de la manera más homogénea. En algún momento argumentaba que para él la poesía y la música estaban íntimamente vinculadas. Pensaba que la música escondía algo que se tenía que descubrir y representar mediante el texto, su poesía venía por añadidura después de tener los primeros acordes. La afinidad entre el texto y la música en este siglo XXI, resulta ser de vital importancia, ya que la capacidad de persuasión que tiene hoy la canción, debe trascender.

Formulación del problema:

¿Se puede identificar elementos que evidencien la incidencia entre el texto y la música en la canción?

Objetivo general:

Crear 2 composiciones con letra y arreglos de vientos y cuerdas que manifiesten elementos que evidencien la incidencia entre la música y el texto.

Objetivos específicos:

- Construir un modelo teórico sobre la incidencia de la música y texto en la canción.
- Identificar cómo se complementan la música y texto en la canción “Cada luz” de Luis Alberto Spinetta.
- Crear dos composiciones con texto y música.
- Hacer arreglos de vientos metal para el primer tema y arreglos de cuerdas y vientos metal para el segundo tema.

Justificación:

El género canción ha sido una de las influencias musicales más fuertes que tiene el músico empírico hoy. Hay un cierto apego a esta mezcla de texto y música en el cotidiano que, por su carácter, se ha convertido en escuela primeriza para quien decide aprender a tocar un instrumento o cantar. Mientras más se aprende con este método y se empieza a componer canciones, después de un tiempo, surgen preguntas sobre cómo conocer más a fondo lo que se está haciendo, por qué se lo está haciendo o por qué quieres que la gente escuche. Siendo así, nos resulta oportuno conocer ideas para repensar la creación de una canción, quizá no dirigiéndola solamente a la parte compositiva, sino también percatándonos de la intencionalidad artística que un autor le da a su creación. Existen pensadores y músicos que han hecho aportes significativos reflexionando a estas preguntas. Ellos argumentan que esta intencionalidad que se busca en una obra es uno de los factores más importantes en la creación para mejorar su comprensión, y así lograr que ésta trascienda en una auténtica obra de arte.

Existe un cierto desconocimiento acerca de cómo funciona una canción. Es un gran misterio entender cómo es que las palabras se emparejan tan bien y son afines a la música. Se piensa que ese misterio es lo que le da la importancia debida a algo quizá fuera de nuestro entendimiento. Sin embargo, más allá de esta ambigüedad, se puede decir que ese componente mental y filosófico (que hace que ciertas canciones lleguen a trascender nuestra escucha y nos deje varias imágenes en la mente) puede abrir un plano de curiosidad en los compositores que conjugan el texto con la música en su cotidianidad artística. A la final la visión del compositor siempre es entender mejor su trabajo, y hay ciertas cosas en la música de las que no se habla a menudo en las academias ya que, no se encuentra un lenguaje apto para describirlas en términos concretos.

Así, se ha recopilado información de varios músicos, pensadores, teóricos que me han ayudado a comprender esta afinidad entre la música y el texto. Con esta información, decidimos hacer un análisis formal a la canción de Luis Alberto Spinetta, para después argumentar las conclusiones y hacer un ejercicio de composición de dos canciones con arreglos de vientos y cuerdas.

Capítulo II

Marco Teórico

Antecedentes de la Investigación

1. Ante la relación entre el texto y la música en la historia

La idea de relacionar el texto y la música ha existido desde tiempos inmemorables.

La musicóloga Dolores Escobar Martínez hace un acercamiento a los orígenes de esta unión.² Dolores alude a la mitología como fuente de información y comenta como primera impresión que en la Antigua Grecia el Dios Apolo venció en un duelo musical a la flauta de Marcias con su lira. Se dice que la razón por la que venció Apolo fue porque tuvo la posibilidad de agregarle un canto a su interpretación, mientras Marcias se quedaba solamente con el sonido de su flauta. Las doce musas como jurado rindieron honor a Apolo y este mismo degolló a su rival por su insolencia. La mitología griega es una de las fuentes de información más antiguas que se disponen para conocer el pensamiento griego y según Enrico Fubini: “Mitos y leyendas no deben descartarse por el hecho de ser tales, dado que constituyen uno de los medios más auténticos a través de los cuales los griegos expresaban sus concepciones musicales”.³

Otro escenario donde la música y el texto se vinculan es en la iglesia. La evolución de la monodia a la polifonía de la música sacra,⁴ brindaban más posibilidades de interpretación. Los cantos Gregorianos recurrentemente utilizaban melismas para adecuar la palabra con la música.⁵ Y mientras la intención de la música en la iglesia es alabar a Dios,

² Dolores Escobar Martines, *Lenguaje, Música y texto: Análisis de una relación interdisciplinar* (Universidad de Murcia, 2013)

³ Enrico Fubini., *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, (Madrid: ed. Alianza, 1988), p.37

⁴ La *monodia* se refiere a una sola línea melódica y *polifonía* son varias líneas melódicas simultaneas.

⁵ El *melisma* es la técnica de cambiar la altura musical de una sílaba de la letra de una canción mientras se canta.

los trovadores y juglares se tomaban las plazas y utilizaban la música y la poesía para alegrar y conquistar los corazones frente al señor feudal o hablar de algún tema social, pues la música en la antigüedad estaba fuertemente dividida entre lo culto y lo profano.

Uno de los géneros que vincularon la música y el texto en la dramatización fue la Opera en el barroco. Aquí se sintetizan todas las artes en una sola. A menudo se utilizaban *Figuralismos*⁶ que consistían en subordinar la música al texto creando para la música una serie de figuras de todo tipo (melódicas, rítmicas, polifónicas, texturales).⁷ En el Romanticismo el viejo Lied, que es una forma vocal monofónica (o sea, a una sola voz) que suele basarse en un texto y que cuenta con un acompañamiento instrumental; compartirá reparto con la ópera, transformándose en la joven promesa del Romanticismo y haciendo de la canción popular el exquisito divertimento de la burguesía.

Existen rasgos comunes que permiten definir al romanticismo, según el musicólogo Jacques Chailley en este periodo figuraba: “la revancha de lo irracional, de la sensibilidad, de los sentimientos sobre la razón, de la hipérbole sobre lo comedido, del movimiento sobre el equilibrio, del individuo sobre la sociedad”.⁸

Con esta revalorización que experimentó el arte durante el siglo XIX, la música fue objeto de estudio y especulación teórica, filosófica y estética, por parte de grandes filósofos, pensadores, literatos y compositores que la colocaron como arte absoluto, según se extrae de las siguientes afirmaciones:⁹

- Wagner. “La música tiene un acceso directo a la esencia de las cosas

⁶ El *figuralismo* es una técnica de composición musical aplicada a la música vocal, que estuvo activa entre los siglos XVI y XVIII, en consonancia con los presupuestos estéticos del Renacimiento y del Barroco.

⁷ Tribraquio, “figuralismo”, *Scribd*, (2015), (consultado en nov-dic del 2019), <https://es.scribd.com/document/255776142/Figuralismo>.

⁸ Jacques Chailley, *Cours d'histoire de la musique*, (Paris: ed. Alphonse Leduc, 1983), 127

⁹ Fubini, *La estética de la música*, E., pp. 268, 273, 278, 279, 307

- E.T.A. Hoffmann: “La música es la más romántica de todas las artes, puesto que tiene por objeto lo infinito”.
- Beethoven: “En la música vive una substancia eterna, infinita, que no es del todo aprehensible”.
- Schopenhauer: “El compositor revela la esencia íntima del mundo mediante un lenguaje que su razón no entiende”.
- Hegel: “La música es revelación del Absoluto bajo la forma del sentimiento”.

Por primera vez en la historia la música conquista su autonomía y se disipa la idea de que debe estar subordinada al texto. Por lo tanto, la música y el texto ahora deberán complementarse de manera trascendente a una forma retraída a la descripción del figuralismo y de la retórica.

Pareciera que en este transcurrir del tiempo, la unión de texto y música se iba convirtiendo en una nueva forma artística propia del nuevo siglo. Este breve resumen de la afinidad entre la música y texto en la historia de la música de occidente nos acerca a una relación entre palabra y música que ha sido objeto de estudio para varios artistas y teóricos en los siglos XX y XXI.

Aina Vega Rofes argumentó sobre la relación de texto y música en su investigación *Música y Poesía-primeros lieder de Schönberg*. En esta obra se presentan algunas de las reflexiones que tuvo el compositor y teórico Arnold Schoenberg acerca de la relación entre música y texto, las cuales manifestó en su artículo *La afinidad con el texto* (1950).

Schoenberg al igual que Schopenhauer, filósofo alemán de la segunda mitad del siglo XX, defiende la supremacía de la música sobre la palabra, diciendo:

El arte de los sonidos goza de una categoría superior a la poesía, pues el poético es un arte limitado al binomio sujeto-objeto y, por lo tanto, nunca podrá alcanzar el grado de expresión de la música, el arte más directo y el más puro.¹⁰

¹⁰ Arnold Schoenberg, “La afinidad con el texto”, en *El estilo y la idea*, (Barcelona: ed. Idea Books, 2005), 142.

Schopenhauer quien era muy afín a Schoenberg, consideró acertadas estas ideas y señaló que la música y las palabras tienen equivalencias distintas, puesto que éstas hablan dos lenguajes diferentes, dice:

Pues la música sólo expresa siempre la quintaesencia de la vida y de sus procesos, nunca éstos mismos, cuyas diferencias jamás desembocan en ella... Por lo tanto, cuando la música intenta ceñirse a las palabras y amoldarse a los acontecimientos, se esfuerza en hablar un lenguaje que no es el suyo.¹¹

Es interesante la idea de que la música no debe amoldarse a las palabras, muy al contrario de la idea del figuralismo en la ópera, donde se busca precisamente que la música se subordinara al texto. Este proceso de deshacerse de simbolismos literales surge ya de una idea más filosófica y mental en la composición. Schoenberg creía fielmente que la música no debía estar subordinada, más bien sabía que la intención del texto serviría como inspiración para la música. Él decía:

“El compositor será más fiel al texto cuanto menos se proponga explicitar musicalmente su sentido literal y cuanto más se atenga, en cambio, a la impresión que le sugiere la sonoridad de los primeros versos”.¹²

Schoenberg entiende que la música abarca una complejidad para describirla, pues surge de una idea que no conocemos del todo. En este sentido, Aina Vega Rofes, argumenta acerca de lo difícil que puede ser decidir cómo iniciar una composición con texto. En su libro *Music and Poetry: the early Lieder from Schönberg*, señala: “el secreto se encuentra en

¹¹Arthur Schopenhauer, “Sobre la metafísica de la música”, *El mundo como voluntad y representación vol.II*, (Editorial Trotta, junio 2016), 156.

¹² Schoenberg, “La afinidad con el texto”, 126.

impregnarse de un determinado ethos poético que le empujara a seguir componiendo de manera casi imperativa para su espíritu, al tiempo que defiende su autonomía frente a él”.¹³

Perspectiva teórica

Hay algo despampanante en el modo tan natural en que nos relacionamos con la canción. Podríamos pensar que la canción se conecta con la gente de la manera más inmediata. No hace falta prepararse para escuchar una canción y es porque estamos escuchando todo el tiempo este tipo de música. No es elitista, normalmente asociamos el contenido del texto a vivencias propias. Las industrias musicales del siglo XXI tienen su foco de atención en la canción. Esta unión de texto y música brinda nuevas posibilidades expresivas que son más persuasivas e identificables. Me parece acertado lo que sugiere Pablo Martín Ruiz en *La canción en el tiempo y la voz de Luis Alberto Spinetta*, el sugiere pensar a la canción como la forma artística de la mitad del siglo XX y lo que va del XXI, y pues, no se equivoca. El arte es un proceso continuo de cambios y nuevos matices, es obligatorio crear y perdurar por el tiempo justo cualquier forma artística. Pienso en el soneto del siglo XVI, el cuento filosófico y la fuga del XVIII, la novela y la sinfonía como forma del siglo XIX, la fotografía e imagen en la primera mitad del siglo XX, y así podríamos representar formas artísticas para cada periodo de tiempo.

La unión entre texto y música es superficialmente derribada cuando la idea de componer la pieza musical es la de velar por su comprensión. Esta homogeneidad e integración, según Arnold Schoenberg, sólo se puede lograr si el compositor se adecua a lo

¹³Aina Vega Rofes, “Music and Poetry: the early Lieder from Schönberg”, *Revista Laboratorio* (Barcelona, 2012), http://revistalaboratorio.udp.cl/num6_2012_art6_vega/

que el texto subyacente (es decir, las palabras que esperan ser acompañadas de música) quiere expresar¹⁴. Schoenberg decía que en el Lied y en la ópera, existe una comunión entre música y palabra que convierten la obra en un organismo vivo y homogéneo, donde cada una de sus partes (ya sea texto o música) revela la esencia más íntima y verdadera de la obra de arte.¹⁵

Schopenhauer, teorizó también sobre la afinidad del texto y la música partiendo de la idea de la voluntad. La voluntad la entiende como la expresividad que le da el compositor a la música partiendo de los efectos generados por el texto. Esta es la esencia misma de la canción. Schopenhauer decía:

Las palabras y las acciones del texto conducen al compositor a las afecciones de la voluntad que subyacen como fundamento y provocan en él mismo las sensaciones a expresar, o sea, que actúan como un estimulante de su fantasía musical.¹⁶

Esta teoría basada en la voluntad, está más direccionada a la música, la voluntad surge naturalmente cuando el compositor da los primeros acordes o cuando el texto en desarrollo le va sugiriendo como debe ser musicalizada.

Ese inicio, que surge desde la música, predispone a continuar la composición intuitiva y voluntariosamente. Así, la canción se establece y provoca la homogeneidad entre palabra y música.

Según la mirada de Schopenhauer, esta afinidad entre texto y música es tan bienvenida para el público porque ambas se vinculan desde dos polos y abordan un solo

¹⁴ Schoenberg, “La afinidad con el texto”, 146

¹⁵ Schoenberg, “La afinidad con el texto”, 144.

¹⁶ Arthur Schopenhauer, “Sobre la metafísica de la música”, 514.

camino de expresividad. Pero, para entender cómo funciona esto en el pensamiento humano, él argumenta lo siguiente:

Por lo demás, el que la adición de la poesía a la música sea tan bienvenida por nosotros, y un canto con palabras inteligibles nos alegre tan íntimamente, se debe al hecho de que con ello se concitan al mismo tiempo nuestro modo de conocer inmediato y el mediato: el más inmediato es aquel para el que la música expresa las emociones de la voluntad misma y el más mediato el de los conceptos designados mediante palabras.¹⁷

En este tiempo, la presencia del lenguaje con la música en la canción, se podría decir que es el arte más consumido y que mayor difusión tiene. Al mismo tiempo la inmediatez de la voluntad expresada con la música y el efecto mediato que causan las palabras, hace que la canción sea tan apegada a nosotros.

De acuerdo a esto, deberíamos preguntarnos qué otros factores intervienen en la canción para que esta sea tan afín al ser. Pareciera que el aspecto más importante que correlaciona el texto y la música en una canción, más allá del trabajo técnico, viene por la presencia de ese *ethos poético*,¹⁸ que como dice Aina Vega Rofes: lo empujara a seguir componiendo de manera casi imperativa para su espíritu, al tiempo que defienda su autonomía frente él.¹⁹ La canción expresa las emociones de la voluntad misma y los conceptos designados mediante textos.

¹⁷ Arthur Schopenhauer, “Sobre la metafísica de la música”, 528

¹⁸ Ethos: Forma común de vida o de comportamiento que adopta un grupo de individuos que pertenecen a una misma sociedad.

¹⁹ Aina Vega Rofes, *Music and Poetry: the early Lieder from Schönberg*, p55

La música envuelve las palabras y las palabras dicen lo que la música no logra expresar por sí sola. Este principio expresado por Schoenberg y Shopenhauer se ha evidenciado también en la canción de autor latinoamericana.

La voz como conector del texto y la música

En el lenguaje de la canción otro factor que interviene en la complementariedad de la música y el texto, surge del timbre natural que tiene la voz de cada hablante habitual, y de la forma en que pronuncia cada palabra. Las acentuaciones silábicas emiten ya una rítmica y un movimiento a veces melódico que permite relacionar directamente la palabra con una musicalidad. Cuando cantamos, emitimos palabras de un modo diferente al habitual, en un sentido es algo sumamente artificial, pero que también, en el contexto de la canción, nos resulta lo más natural y tal vez incluso lo más próximo a nuestra experiencia emocional o subjetiva. De ahí inconscientemente se crea el vínculo con el oyente que el compositor espera que su obra produzca.

La unión de texto y música son dos variables importantes en la construcción de una canción, sin embargo, a través del tiempo han surgido posturas que categorizan a la música como más importante que el texto. La noción de música absoluta o música pura no permitía la influencia de otro tipo de representación o apoyo que sea extra musical. Se pensaba que las obras que contienen referencias a elementos extra musicales predisponían al oyente a tener una posible única percepción, mientras que la música pura brindaba la posibilidad de proveer varias interpretaciones y siempre existiría un significado distinto.

Habría que preguntarse, ¿en una canción escuchamos letras o música?, a qué se le presta más atención. El nivel de audición en todas las personas es variable, algunos optan por darle valor al texto, a la intención narrativa y poética en las palabras, si no les parece interesante el contenido textual, la canción es desechada. Otros en cambio, aprecian la canción de acuerdo a su musicalidad, su riqueza armónica, melódica, rítmica, sus matices, la reacción sonora en el oyente, su instrumentación e incluso su producción. La letra es secundaria respecto a la música. Parece que la preferencia en la música es mayor que a la del texto por la forma inmediata en que se transmite al oyente, pensaríamos que es más natural y breve quedarse atrapado por la musicalidad. Un ejemplo de esto sucede cuando escuchamos una canción en un idioma que no entendemos y aun así el valor de la misma es sumamente alto y reconocible, el estilo y el movimiento melódico de la voz sumado al ensamble no deja de ser atractivo. Pareciera que no hace falta entender el texto, sino escuchar las palabras que ya cuentan con una musicalidad, el lenguaje por naturaleza ya tiene un componente sonoro, que participa de lo musical y se correlaciona con el resto. Al contrario, la música no participa del lenguaje verbal salvo en un sentido metafórico o analógico más indirecto. Es por esto que en el proceso de creación para el cantautor es más natural conectar las palabras cuando empieza su primer acorde. Poéticamente hablando Luis Alberto Spinetta decía que él tomaba su guitarra y sus primeros acordes ya le proponían encontrar las palabras correctas. Así como una novela se construye en su totalidad en el proceso de escritura, una alternativa de canción se construye y se correlaciona en el proceso compositivo. Las emociones de la voluntad expresadas para el hacer, permiten terminar una obra.

Dos modelos de canción: Canción de cuna, canción de protesta

En un artículo llamado *La canción en el tiempo y la voz de Luis Alberto Spinetta*, Pablo Martín Ruíz su autor, sugiere dos modelos de canción que pueden servir para pensar algunas cuestiones. Como el mismo dice: “Ambos modelos incluyen lo que aparece en los mitos de la antigüedad en relación a cierto efecto que se espera que la canción ejerza sobre la realidad”.²⁰ Uno de ellos es la *canción de cuna*, según el autor se trata de una canción cantada para alguien que no la entiende, y que por lo tanto no necesita del sentido. Como su destinatario no la entiende, la canción de algún modo lo trasciende y se dirige a algo más, al entorno en el que suena. Pablo Ruíz menciona que la poeta Gabriela Mistral decía que en la canción de cuna la madre le canta al hijo, pero también a la tierra y a la noche, a la circunstancia.²¹ El modo en el que la canción de cuna trasciende es difícil de argumentar, la primera impresión de la primera escucha en la canción resulta ser agradable a pesar de que la razón no comprenda el sentido en su totalidad. El entorno en el que suena se refiere a esa intimidad que se le brinda a la obra en un determinado espacio, se asume no refiriéndose solamente al espacio de lugar, sino del espacio íntimo del ser. El sentido de la canción pareciera ser oscura y enigmática. El acceso y la reacción del oyente responden de manera inmediata, no enfocándose demasiado en la textualidad, sino más bien, en la profundidad y la trascendencia que emana la obra en su totalidad. Este modelo en la obra de Spinetta, es muy representativo y se lo puede distinguir si lo escuchamos con esta intención.

El otro modelo es *la canción de protesta* que se concentra con el receptor social, en lo que ese destinatario tiene de humano político, y precisa de un sentido claro y comunicable. Esta es la canción que combate y que defiende ideales sociales de forma directa, pienso que

²⁰ Pablo Martín Ruíz, “La canción en el tiempo y la voz de Luis Alberto Spinetta”, 121-123.

²¹ Pablo Martín Ruíz, “La canción en el tiempo y la voz de Luis Alberto Spinetta”, 123

lo imprescindible en este modelo de canción es la potencia textual del mensaje a transmitir. Esta potencia textual reacciona y obliga a pensar a la composición desde la intención que se quiere lograr en la obra, ser claro y explícito lograría el cometido que obliga la canción de protesta. La agresividad, el llanto, el caos, deben reflejarse no solo en el texto, más bien la música debe involucrarse de ello y complementar lo que el compositor intenta transmitir.

Aunque estos dos modelos parecieran polos opuestos, el autor señala que en ambos casos se espera que la canción tenga un determinado efecto, que actúe sobre la realidad, ya sea la realidad de cualquiera de nosotros para apaciguarnos y dormirnos, o la de una situación social o política para eliminar lo que tenga de injusta o inaceptable.²²

Estos modelos fueron creados con el fin de entender conceptualmente la canción, y en específico la obra de Luis Alberto Spinetta. Parece adecuada la intervención de Martín:

En una eventual teoría de la canción, que alguien algún día tal vez desarrolle, yo creo que estos dos modelos serían una importante herramienta conceptual, y puede ser útil pensarlos como dos polos de algún modo opuestos de las posibilidades de la canción.²³

²² Pablo Martín Ruíz, “La canción en el tiempo y la voz de Luis Alberto Spinetta”, 124

²³ Pablo Martín Ruíz, *La canción en el tiempo y la voz de Luis Alberto Spinetta*, 121

Capítulo III

Marco metodológico

Diseño de la investigación:

En esta investigación se analiza una composición de Luis Alberto Spinetta, “Cada luz”, perteneciente al álbum *Peluson of milk* (1991).

El diseño de mi investigación es descriptiva, argumentativa e identificativa, por el hecho de que el análisis que me he propuesto no será únicamente respecto a la musicalidad o a categorías académicas. Se argumentará sobre el contenido del texto, sobre el primer acorde que acompaña los primeros versos y que efecto se percibe en ello. Resulta interesante el proceso compositivo de este autor, como inicia una composición, como le da su debido valor al texto y a la música para que se puedan complementar. A partir del marco teórico, formulado con ideas y reflexiones de varios autores acerca de la complementariedad y afinidad de la música y el texto, se intentó identificar qué intenciones le está dando Spinetta a este tema y a este álbum, que, aunque no se tenga respuestas verificadas por el autor, nos permiten dar significado a la percepción como oyentes y como músicos. De alguna forma, se percibe que cada tema y álbum carga una esencia única del autor, que trasciende según al estado en el que se encuentre, del espacio y del tiempo.

Se analizó el contexto del álbum *Peluson of milk*, el periodo en el que fue creado, que influencias tuvo Spinetta en el proceso compositivo de este disco. También se habló de su producción, de los instrumentos y recursos utilizados en este álbum, además de su difusión y las posibilidades que le brindó este disco en ese tiempo.

Parte del análisis es clasificar a cada tema un modelo de canción al que pertenece, según las ideas que Pablo Martín Ruiz argumenta en *La canción en el tiempo y la voz de Luis*

Alberto Spinetta. Estos modelos, fueron herramientas útiles para empezar un análisis crítico respecto a la intencionalidad y objetivo del autor en *Cada Luz*.

Pensé estos dos polos como opuestos y fueron asignados a la canción según algunas guías de referencia que el autor de estos modelos señala.²⁴ Al mismo tiempo se pensaron nuevas guías que también son propias de la obra de Spinetta.

CANCIÓN DE CUNA	CANCIÓN DE PROTESTA
Lo privado	Lo público
Lo individual	Lo social
Lo nocturno	Lo diurno
El lugar cerrado (el hogar, el dormitorio)	El lugar abierto (el foro, la plaza pública)
El murmullo de la madre	El grito del militante
El sentido que puede ser oscuro y enigmático	El sentido que debe ser claro y explícito
Un destinatario individual	Un destinatario colectivo
La inocencia del niño	La conciencia del adulto

Fue necesario hacer un análisis formal de la canción, a partir de una transcripción en forma de Lead Sheet. Se decidió hacer el análisis del texto y la música conjuntamente, basándome en la armonía, la melodía de la voz y el texto. Escogimos este método pensando en el proceso compositivo de la canción en conjunto (el texto y la música). Tal y como un cantautor podría componer una canción. Esta forma de análisis nos acerca más a poder identificar la complementariedad de ambos en el acto.

²⁴ Pablo Martín Ruíz, *La canción en el tiempo y la voz de Luis Alberto Spinetta*, 123

Enfoque de la investigación

El enfoque no se encuentra en comprender las letras de las canciones o la música racionalmente porque quizá sea aislarse sensitivamente. La idea es aprovechar aquellas zonas que por naturaleza no comprende del todo la percepción y por ello la obra trasciende y hacen de ese misterio una obra de arte, de la cual, se puede especular. Esa es la *quintaesencia* en la música de la que habla Schopenhauer, que se argumenta en el marco teórico planteado. Considero que este marco teórico que he utilizado me ayuda a poder describir estas ideas.

No hay una razón específica del por qué se escogió la canción “Cada Luz”, sin embargo, debido a que pertenece a una concepción íntima del contexto del álbum *Pelusion of milk*, funciona para identificar elementos más allá del tecnicismo y la musicalidad. Este álbum fue el primer trabajo producido y grabado por Luis Alberto Spinetta en un estudio que armó en su casa “Cinta Calma” en 1991. En ese periodo decidía descansar y pasar en su casa en el proceso de gestación de su hija Vera, a quien le dedica esta canción. Al parecer este disco no es tan explorado más allá de sus primeras canciones y quizá sea por la complejidad armónica y lo enigmático que son las letras.

Capítulo IV

Contexto histórico y cultural

Nos referimos a Luis Alberto Spinetta como uno de los músicos latinoamericanos más influyentes de finales del siglo XX y lo que va del XXI. Ha dejado más de una centena de canciones que cargan un alto nivel lírico y compositivo. La mayoría de autores de la camada del rock argentino de los 60s elogiaban su excéntrico contenido narrativo. Su sonido instrumental y la riqueza armónica que lo acompaña contienen lo necesario para envolverse en el texto.

Biografía de Luis Alberto Spinetta

Luis Alberto Spinetta nació en la capital Buenos Aires - Argentina el 23 de enero de 1950 y falleció el 8 de febrero del 2012, es conocido como “el flaco” o simplemente por su apellido. Fue cantante, guitarrista, escritor, compositor y productor argentino, producto del movimiento rock latinoamericano en los 70 que venía influenciando el rock británico. Es considerado uno de los más importantes y respetados músicos en el continente. La versatilidad en varios géneros, grupos y contextos lo definieron como un músico puro y auténtico, su paso por el rock, el tango y el jazz, conjugaron una visibilidad y una marca en este músico.²⁵

Spinetta era conocido por la complejidad instrumental, lírica y poética de sus composiciones. Sus construcciones armónicas, los originales voicings en su guitarra le brindaron gran reconocimiento en la camada de compositores argentinos de ese entonces. A pesar de que no tuvo estudios académicos en música, Spinetta empíricamente tenía plena

²⁵ Cancioneros.com,” Biografía Luis Alberto Spinetta”, *Diario digital de música de autor*, Consultado en diciembre 2019, Enlace: <https://www.cancioneros.com/at/902/0/biografia-de-luis-alberto-spinetta#comentarios>

conciencia del movimiento armónico que utilizaba, y la técnica que desarrolló con su instrumento a lo largo del tiempo. Tuvo buenas influencias musicales en su familia, aprendió la guitarra con su padre desde muy pequeño, tocando y cantando los tangos tradicionales. También hay registros que confirman que desarrolló la habilidad de escritor desde muy pequeño, armaba y desarmaba textos poéticos para después convertirlos en canciones. Gran parte de ellas pertenecen a su primera agrupación llamada Almendra, el disco lleva el mismo nombre. En entonces el flaco cumplía los 17 años y se aventuraba a formar más agrupaciones, conceptos, música.

Spinetta fundó diversos grupos, como Almendra, Pescado Rabioso, Invisible, Spinetta Jade y Spinetta y los Socios del Desierto. Dejando de lado a los Beatles como los influyentes más apreciados por los compositores de rock argentino. Spinetta tuvo escuela e influencia de escritores, filósofos, pensadores, psicólogos y artistas plásticos como Rimbaud, Van Gogh, Dalí, Escher, Lü Dongbin, Jung, Freud, Nietzsche, Foucault, Deleuze, Sartre, Castaneda y Artaud, así como de las culturas de los pueblos originarios americanos y de Oriente. Este Spinetta es la pura imagen del artista que busca nutrirse todo el tiempo y que sabe que este alimento será una herramienta para las conceptualizaciones que tenía en sus discos. Quizá sea por esto que sus letras y música suelen ser algo ambiguas, complejas y enriquecedoras.

Muy aparte de la cantidad de obras que este autor pudo compartir en vida, hay algo realmente significativo en su obra, un aura de honestidad se refleja en la mayoría de sus canciones. Spinetta ponía mucha importancia en el contenido poético de sus letras. De alguna manera intentaba contar algo que pudiera suavizar el peso del mundo en cada individuo. Su reflexión, plegaria, protesta, motivación, delirios han quedado plasmadas en cada uno de sus

discos. Pablo Martín Ruíz escribe un artículo y le da este nombre *La canción en el tiempo y la voz de Luis Alberto Spinetta*, tan solo el título del artículo confiere un agradecimiento al flaco por interferir en la cotidianidad del humano con cada uno de sus escritos. La idea de este artículo es precisamente reflexionar sobre la influencia que la obra de Luis tiene a través del tiempo, con ello se refiere al tiempo histórico, pero también al tiempo mítico, al tiempo personal de cada uno.

La forma en que Spinetta lograba disipar toda la energía acumulada en una canción venía a partir de la intención que él demandaba en su música y en su texto. Estas dos partes, se vinculan desde perspectivas distantes pero que se complementan una con la otra. La música se encamina de manera inmediata, lanzando ideas que surgen en el momento del contacto con el instrumento. Es un juego absoluto de libertad, sin estructuras, es intuitivo, casi irracional. Spinetta contaba la alegría que le daba tener una tonada nueva sin contenido textual y que no significaba, en sí, pensamiento.²⁶ El efecto inmediato en el que nuestra conciencia se conecta con los primeros acordes, es aquel para el que la música expresa las emociones de la voluntad misma.

Spinetta decía que la escritura de un texto se construía a partir de lo que la música le iba sugiriendo. Nos resulta interesante que el texto en el proceso compositivo de la canción tenga un guía inconsciente e inmediata que le va sugiriendo con que verso e idea empezar. Escribir el texto puede ser el paso más difícil, porque se considera como la concepción de lo que el compositor quiere contar. Spinetta decía “No sé cómo salen las letras. De algún lado salen las ideas, por algún lado toman su curso y después llegan las palabras para las

²⁶ Juan Carlos Diez, “Martropia, conversaciones con Spinetta”. En *Martropia, conversaciones con Spinetta*, (Buenos Aires: Alfaguara, 2006), 385

canciones.”²⁷ Para un cantautor esta inconciencia resulta ser satisfactoria, más natural y libre que el modo puramente literario en el que se escribe un texto, como si fuera una novela. El acompañamiento musical en la escritura, brinda una herramienta holística y casi irracional que amolda las palabras justas para la canción. En la canción debe existir una complicidad y afinidad para encontrar el texto y el acompañamiento adecuado. La forma en la que salen los primeros acordes y las primeras palabras no se las puede entender, ni explicar, ese es el gran misterio en este tipo de composición.

La forma de escribir de Spinetta era la de proyectar la ambigüedad de un montón de imágenes conceptuales, sumada a un lenguaje altamente poético que resultaba incomprensible en una primera escucha. En sus últimos discos fue evolucionando y transformando cada vez esas imágenes en ideas más claras. En las conversaciones con Juan Carlos Diez en *Martropia*, comentaba el proceso compositivo del texto, la intención y el objetivo que buscaba al escribir *Seguir viviendo sin tu amor* del álbum *Pelunson of milk* de 1999. Él dice:

Es una letra que tiene pocas imágenes y la idea es más notoria. Ahora trato de llevar las letras hacia una finalidad. Que la ambigüedad de imágenes este encausada por una idea...a medida que fui evitando poner imágenes porque si, traté de aumentar la dosis de ideas que llevaban aparejadas esas imágenes.²⁸

Este efecto para el cantautor que escribe sus letras se podría decir que es más tedioso y riguroso que la música. Nos referimos a la dificultad que hay en plasmar conceptos mediante palabras en una canción. Naturalmente exige un orden y rigor para que pueda ser digerido, por lo tanto, el efecto deja de ser inmediato para la audiencia y resulta ser mediato,

²⁷ Juan Carlos Diez, *Martropia*,387

²⁸ Juan Carlos Diez, *Martropia*,324

más racional y exigente a una comprensión. Anteriormente argumentaba las ideas de Schopenhauer; en su libro *La Voluntad como representación* acerca de la afinidad del texto y la música determinó que el hecho de que la aleación entre lo inmediato de la música y el mediato de la poesía resulte tan agradable en una canción, se debe a que en el momento de escucha se juntan estos dos efectos que inconscientemente resultan acogibles y agradables.

La afinidad que relaciona la música a un texto según este autor, está regida por la expresividad inmediata de la voluntad en la composición de la música, este aspecto sugiere al texto una introspección hacia la concepción que le estamos dando a la obra. Esta es la esencia misma de la canción.

Descripción del disco *Peluson of milk*

Peluson Of milk es el décimo álbum solista de estudio de Luis Alberto Spinetta, fue grabado en 1991 y publicado ese mismo año. El productor general de este disco es el mismo Spinetta, fue grabado en su estudio casero *Cinta Calma* y tuvo asistencia de algunos amigos en la producción e instrumentación. En ese entonces ya venía jugando y probando sonidos electrónicos, samplers, caja de ritmos, lo que influyó mucho en la creación de este disco.

El álbum fue editado simultáneamente en 3 formatos (Lp, casete y CD) la versión en casete incluye doce temas, la versión en CD incluye quince temas, mientras que la versión LP de vinilo incluye once temas en dos lados.²⁹

²⁹Guillermo Arrom, “Peluson of milk”, *Wikiwand*, fecha de consulta: dic 2019, enlace: https://www.wikiwand.com/es/Pelus%C3%B3n_of_milk

Lado A	Lado B
<ol style="list-style-type: none"> 1. «Seguir viviendo sin tu amor» (3:15) 2. «Lago de forma mía» (3:09) 3. «Ganges» (4:00) 4. «La montaña» (3:18) 5. «Panacea» (2:35) 6. «Domo tu» (3:22) 	<ol style="list-style-type: none"> 1. «Cada luz» (4:00) 2. «Bomba azul» (3:15) 3. «Cielo de ti» (3:19) 4. «Cruzarás» (5:27) 5. «Hombre de lata» (4:02) 6. «Dime la forma» (4:36);

El álbum fue elegido como el mejor del año por la Encuesta Anual del Suplemento Sí del diario Clarín³⁰. Su primer tema *Seguir viviendo sin tu amor* fue un gran éxito. Se la ubicó en la posición N° 33 entre las 100 mejores canciones de la historia del rock argentino según la encuesta realizada en 2007 por la revista Rolling Stone y la cadena MTV. Siendo parte de los primeros músicos de rock en hacer videoclips de sus temas en entonces, aprovecharon la ocasión para realizar dos videos de “Seguir viviendo sin tu amor” y “La montaña”.

El disco. Su contexto.

Sucede que Spinetta antes de este disco venia jugándose la con su banda con su ya merecida fama de músico y letrista, con dos álbumes de estudio premiados como los mejores del año (Téster de violencia en 1988 y Don Lucero en 1989), un álbum en vivo (Exactas, 1990), un álbum recopilatorio (Piel de piel, 1990) y una clínica musical titulada El sonido primordial (1990) que fue editada como libro.

³⁰ Sin autor. “Luis Alberto Spinetta”, *Fundación Konex*. Link de verificación: https://www.fundacionkonex.org/b937-luis_alberto_spinetta

Después de esta gran actividad, Spinetta decidió apartarse de los músicos de su banda y se cobijó en el espacio privado de su familia. Con 4 hijos, a fines de 1990, su esposa Patricia había quedado embarazada de Vera y tanto su embarazo como su nacimiento fue un acontecimiento vivido personalmente por todos los miembros de la familia. Esta fue la motivación para que Spinetta decidiera hacer el disco en su casa. Esta situación ayudo a impulsar un nuevo concepto en el álbum. El nombre de *Peluson of milk* emergió de esta situación familiar-paternal. La expresión es resultado del uso del aumentativo aplicado a un objeto naturalmente pequeño, como es una pelusa y un bebé, combinándolo a su vez con la vitalidad maternal que transmite la leche, utilizando su significado en inglés, universalmente conocido.

Ese año desapareció la Unión Soviética y el mundo comenzaba a transitar los primeros años de la década del '90, caracterizada por una mayor valoración social de lo privado -incluyendo el proceso de privatizaciones-, la riqueza y la fama, impulsada por un gran desarrollo de los medios de comunicación.³¹ “Aún quedan mil muros de Berlín” cantaría en *Pies de atril* que formó parte del agregado de tres canciones con la impresión del CD.³²

El disco. Su contenido

El contenido del álbum está ligado a la introspección familiar de Spinetta, a la espera del nacimiento de su hija Vera, a una reconciliación fraterna con su esposa Patricia, también hay una ambientación protesta en sus temas, recuerda los desaparecidos por el terrorismo del estado argentino, gajes que aún pesaban de la década pasada. Él se dirigió a este disco

³¹ BBC (6 de noviembre de 2015). “La obsesión de la Argentina con los años 90, según BBC”. *La Nación*. Consultado el 6 de diciembre de 2019.

³² Wikiwand, *Peluson of milk*, contexto

dedicándoselo a él mismo, aseguraba que ese disco es alimento para su alma, en verdad estaba buscando un rebote sanador en toda la palabrería que escribía. Me gusta como lo conversa en *Martropia* “Muchos temas de Pelusón of milk están hechos de mí para mí. Es el intento de armar un enorme patio interior”³³

Para este disco, Spinetta cambió su forma de escribir y de hacer canciones. Si bien es cierto, se dice que las canciones del flaco son oscuras y enigmática, y no se equivocan. Las imágenes literarias que proyectaba en sus recientes discos, reflejaban el rebuscamiento y lo excéntrico de su contenido poético. Es por esto, que en *Martropia*, cuenta que la idea compositiva de la primera canción del álbum *Seguir viviendo sin tu amor*, fue pensada con el objetivo de pintar ideas claras, quería intentar no solo montar un montón de imágenes textuales ambiguas como lo hacía antes, sino generar una idea clara que las guíe y determine su comprensión, vuelvo a mencionar lo que decía de la escritura de este disco, decía: “a medida que fui evitando poner imágenes porque si, traté de aumentar la dosis de ideas que llevaban aparejadas esas imágenes”³⁴. Esta característica es evidente en la concepción de este disco, la intimidad de su hogar y la claridad mental le brindaron nuevas posibilidades que quizá antes no había explorado.

³³ Diez, Juan Carlos (2013). *Martropía-Conversaciones con Spinetta*. (Buenos Aires: Aguilar), pp. 145

³⁴ Juan Carlos Diez, *Martropia, conversaciones con Spinetta*, 324

Capítulo V

Análisis de Datos

Muestra - Obra: *Cada Luz*

Álbum: Peluson of Milk, 1991

Estilo: fusión-mezcla de jazz, pop, folklor.

Estructura de la canción:

Intro – estrofa – precoro – coro – intro - estrofa – precoro- coro

Texto

<p>Intro</p> <p>Estrofa I Estallaré en mis formas Ya no estarás en la zona de mi alma Y descubriré mil vientos, ya no estaré para darte valor</p> <p>Precoro Todo se quebró, sin embargo, tus ojos dan al cielo</p> <p>Coro Tengo que ver cada luz que provenga de ti. Debo seguir cada luz que provenga de ti.</p> <p>Repite intro</p>	<p>Estrofa II (igual)</p> <p>Y me abriré en el tiempo, siglos quizás sin espera mortal. Y me reuniré en las sombras, ya nada podrá alejarme de ti</p> <p>Precoro Todo se quebró, sin embargo, tus ojos dan al cielo</p> <p>Coro Tengo que ver cada luz que provenga de ti Debo seguir cada luz que provenga de ti Tengo que ver cada luz que provenga de ti Debo seguir cada luz que provenga de ti</p>
--	--

Cada Luz

Luis Alberto Spinetta

Intro Em(add 9) **Estrofa I** C maj7(13)/G Em(add 9)

Es - ta - lla - re en mil for -

9 C maj7(13)/G Em(add 9) Am7(9)

- mas Ya - no es - ta - ras en la zo - na de mi al - ma

Estrofa II C maj7(13)/B Em(add 9)

14 Y/des - cu - bri - re mil vien - tos

19 C maj7(13)/G Em(add 9) Am7(9)

Ya no es - ta - re pa - ra dar - te va - lo or

Pre-coro E (add9)/G# G 7(13) Bm7 Bm7/A

24 To - do se que - bro sin em - bar - go tus o - jos dan al

Coro E (add9)/G# G 7(13) Em7 A 7sus4 A 7 D

29 cie - lo Ten - go que ver ca - da luz que pro -

34 Bm7 Em7 Gm7(11) Em7 A 7sus4 A 7

ven - ga de ti De - bo se - guir ca - da

39 D Bm7 Em7 Gm7/C F#m7(11)

luz que pro - ven - ga de ti

Descripción y contexto de la canción

Cada Luz es el séptimo tema del Cd y el primero del lado B. La frase central y la que aborda la idea más clara es cuando Spinetta dice "tengo que ver cada luz que provenga de ti". En una presentación para *Estrelia MTV Unplugged*, Spinetta dedicó la canción a su hija

Vera, (quien había nacido en el proceso de creación del disco) diciendo que ella era esa "luz infinita" que él seguía.

Análisis de la complementariedad entre el texto y música en “Cada luz”

El texto es un relato en segunda persona del singular. En la primera estrofa el elemento con el que empieza proyectando las imágenes se refiere a la “ausencia”. En la canción hay el concepto de lo anhelado, no de lo sucedido, tiene rasgos de un testimonio que sucederá en el futuro. Comienza mencionado la ausencia futura de otra persona y después, la de él (“ya no estarás en la zona de mi alma”... “ya no estaré para darte valor”). Fig.1

Estrofa I

Es - ta - lla - re en mil for - mas Ya - no es - ta - ras en la zo - na de mi al - ma

Fig.1

Esta es la primera idea que Spinetta expone en la canción. Los acordes que lo acompañan son acordes abiertos,³⁵ esta construcción armónica es usual en el estilo guitarrístico que tenía Luis. Estos acordes abiertos con sus tensiones (especialmente 13nas y 9nas) y cuerdas al aire, generan armonías envolventes gracias a las duplicaciones de notas y a la distancia entre cada una de ellas.

Spinetta aprovecha el factor tímbrico de cada acorde, el posicionamiento del voicing en el diapasón. Esta progresión de acordes abiertos aprovecha las notas en común que

³⁵ Se llaman acordes abiertos ("open chords") en guitarra a aquellos acordes diseñados para tocarse con cuerdas al aire. Generan armonías envolventes gracias a las duplicaciones de notas y a la distancia entre cada una de sus notas

resuenan en las cuerdas al aire. Este estilo genera un paisaje sonoro en el que la melodía de la voz puede moverse con suavidad.

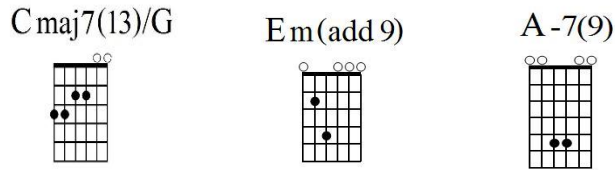


Diagrama de acordes abiertos

En esta primera estrofa, las palabras como “Estallaré”, “formas”, “estarás”, “alma” terminan en vocales abiertas. Estas sílabas finales tienen distancias largas de casi un compás, generando apertura a una respuesta a esa primera idea melódica. Spinetta estila marcar el acento de cada compás con el timbre del acorde. Esto remarca el clima de la canción y permite que la voz entre con más ímpetu.

Cmaj7(13)/G



Este acorde da la apertura para empezar la primera palabra

Dice: “Estallaré”

Estrofa I

Cmaj7(13)/G Em9

The musical notation shows the first line of the song. It begins with a whole rest on a single staff. The melody starts on the second staff with a dotted quarter note on G4, an eighth note on A4, a quarter note on B4, and a dotted quarter note on A4. The final chord is an E minor 9 chord.

Es - ta - lla - re

Estallaré es la primera palabra que genera este texto, ¿Qué pudo haber significado en Spinetta este verbo (en primera persona del singular del futuro) al momento de empezar esta canción? no lo sabemos con certeza. Sin embargo, al escuchar cómo ese primer acorde suena un compás antes de iniciar el texto, da la sensación de un estallido. Este Cmaj7(13) /G con dos cuerdas al aire permiten entender poéticamente una intención. Esta es la voluntad que

Shopenhauer sugiere, la expresividad que le da el compositor a la música partiendo de los efectos generados por el texto.

Después viene el pre coro, y concluye con una de las ideas más importantes de la canción, predisponiendo una imagen fuerte de tribulación, perdida y también de esperanza: “Todo se quebró, sin embargo, tus ojos dan al cielo”

Pre-coro

To - do se que - bro sin em - bar - go tus o - jos dan al cie - lo

“Todo se quebró”, esta idea textual tiene una reacción en la tonalidad de la canción. La frase inicia con una acorde E(add9) /G#, este es un intercambio a su tonalidad paralela mayor, que además cuenta con una tensión de 9na y está representado en 1ra inversión (bajo en G#). Sin embargo, este cambio impredecible en la armonía toma sentido al continuar moviéndose cromáticamente hacia un acorde G7(13), dando un sonido más blusero incluso por el voicing que utiliza. Esta séptima provoca aún más tensión y desconcierto, para así, volver al 5to grado (Bm) de la tonalidad de Em y volver a quebrar la tonalidad para entrar al coro. Así desciende hasta terminar el verso: “tus ojos dan al cielo”.

E (add9)/G# G7(13) E9/G# G7(13)

cie - lo

La duración de las dos sílabas finales (Cie-lo) es de un compás por sílaba, conjunto al tritono de G7(13) generan una tensión que intenta resolver, tanto en un acorde de reposo

como en la idea central del contenido textual. Inclusive esta tensión también se representa en como varía la aceleración de la rítmica que genera el rasgado en la guitarra.

Podemos pensar un elemento de complementariedad, teniendo en cuenta que las cadencias que hay en la armonía, sus tensiones y resoluciones, pueden también ocurrir en el contenido textual. Este acompañamiento entre ambos, mejora la comprensión de la idea que el compositor quiere mostrar. Schoenberg decía que la unión entre texto y música es superficialmente derribada cuando la idea de componer la pieza musical es la de velar por su comprensión.

Hasta este punto de la canción, la idea parecería querer representar una introspección un tanto tenue sobre el temor de dejar a alguien o perderse de alguien. Sin embargo, después de esto, Spinetta agrega un coro bien potente ordenándose a él mismo la respuesta de su preocupación, antes de que llegue: (“Tengo que ver cada luz que provenga de ti” y “debo seguir cada luz que provenga de ti”).

En este coro, se proyecta la idea central de la canción, las imágenes textuales anteriores desembocan en una idea clara. Un verso conmovedor, dedicado al nacimiento de su hija Vera, parece ser una predisposición para ser mejor: “Tengo que ver” refiere a una obligación, un deber, una necesidad. El “debo seguir” no es una obligación es casi una responsabilidad, un deber.

Coro

Em7 A7sus4 A7 D Bm7 Em7 Gm7(11)

Ten - go que ver ca-da luz que pro - ven - ga de ti

La tensión generada al final del pre coro con el G7(13) resuelve nuevamente en la tonalidad de Em7, Hay fragmentos importantes en este verso que se deben tomar en cuenta. Por ejemplo, empieza diciendo “tengo que ver”. ¿Qué es lo que tiene que ver?, esta pregunta genera una tensión textual al tanto que el acompañamiento armónico también crea una tensión y una incógnita que se debe resolver o responder. Al escuchar un nuevo intercambio mayor al acorde A7sus4 se experimenta una sensación “flotante”, que nos invita a resolver esa tensión o retardo y llegar a una idea clara. Este dominante secundario resuelve en una triada de D, un acorde simple que también responde a la pregunta textual “tengo que ver”, con “luz”.

Em7 A7sus4 A7 D Dominante secundaria que resuelve a D

Ten - go que ver ca - da luz

¿Tengo que ver? Respuesta: Cada luz que provenga de ti.

Resulta importante terminar este análisis asignando el modelo de canción (de cuna, de protesta) que Pablo Martin Ruiz propone para hacer un análisis crítico respecto a la intencionalidad de cada composición. Se considera esto útil, porque nos ayuda a acercarnos a entender conceptualmente la canción, y quizá así, percibir desde otro punto cualquier tema con texto.

Siendo así, y de acuerdo a las indicaciones que propone Pablo, la canción *Cada luz* pertenece al modelo de “Canción de Cuna”. La introspección propia y familiar que tiene

Spinetta con este concepto de “debo seguir cada luz que provenga de ti”, predispone a pensar en esa intención adormecedora y cautivadora que se propone en esta canción. El entorno en el que fue producido este tema, refleja en la acción una fuerte intimidad compartida del autor con la familia. Recordando el contexto, “Cada Luz” esta echo en honor a su hija Vera que esta por nacer en el mismo periodo y en el mismo lugar donde se grabó el disco Peluson of Milk.

Pablo Martín define a este modelo, como una canción en la cual su destinatario no la entiende en su primera escucha, y como no la entiende, la canción de algún modo lo trasciende y se dirige a algo más, al entorno en el que suena.³⁶ Las estrofas de este tema emanan un sentido que puede ser oscuro y enigmático en la primera escucha, hay una ambigüedad poética que es usual en las canciones de Spinetta, sin embargo, mientras más escuchas el tema más te acercas a una idea más clara en el coro, que logra trascender y complementar todas sus partes. Está intimidad, de lo privado, lo individual, del hogar, del murmullo de la madre, el destinatario individual son las características que diferencia a la canción de cuna del resto.

³⁶ Pablo Martín Ruíz, *La canción en el tiempo y la voz de Luis Alberto Spinetta*, 121

Capítulo VI

Descripción de la propuesta artística

Mi propuesta consistió en realizar la composición de dos canciones: “Haz de luz” y “Perfecta lealtad”, y realizar arreglos para sección rítmica, voz, vientos metal y cuerdas. Estas composiciones fueron hechas en el proceso de investigación sobre la incidencia entre el texto y la música. En la composición se nota el elemento intuitivo y sensitivo para empezar las primeras ideas musicales y también del texto que sugiere la música en el proceso. Los arreglos de vientos y cuerdas fueron también producto de la sugerencia intuitiva que emanaba la composición y también del elemento descriptivo que consiste en subordinar la música al texto usando texturas y simbolismos. Al final, el texto y la música se construyen e inciden una en la otra en el momento de creación.

Muestra 1:

HAZ DE LUZ

SANTIAGO COBO

$\text{♩} = 80$

SCORE **Intro** C_7/B^b F_{maj7} B^b_{maj7} C_7/B^b F_{maj7} F/A B^b_{maj7}

TENOR

Estrofa 1 C_7/B^b F_{maj7} B^b_{maj7} C_7/B^b F_{maj7} F/A

7 8 PA - RE - CI - A QUE VEN - DRI - A UN HAZ DE LUZ

11 8 EL NO SE COM-PI-QUE LA VI - DA QUE EN/EL FON - DO DE - LA VI - A

15 8 E_{dim} F_{maj7} F/A B^b_{maj7} QUE - DA LA LE - VE - DAD

Estrofa 2 C_7/B^b F_{maj7} B^b_{maj7} C_7/B^b F_{maj7} F/A

19 8 DES - PE - DIR - SE SIN HE - RIR - SE UN HAZ DE LUZ

23 8 B^b_{maj7} C_7/B^b F_{maj7} B^b_{maj7} $E-7(b5)$ E_{dim} F_{maj7} F/A B^b_{maj7} A-PAR-TAR-SE DE LA SEN-DA DE ESE YU-GO QUE PRO-FE-SA QUE-DA LA LE-VE - DAD

Coro G/D F/C B^b_6 G/D F/C B^b_6

30 8 LOS RA - VOS QUIE - BRAN LA TE - JA... LA LUZ DE - CI - A TO - CAR - TE Ahh..

36 8 $E-7(b5)$ E_{dim} A^7 A... AL VER EN LA MIS - MA HUE - LLA UN E - CO QUE RE - VIEN -

Instrumental 1

Guit-arpeggio D_7 $A-7$ $G-7$ C_7 D_7 $A-7$ $G-7$ C_7

39 8

43 8 D_7 $A-7$ $G-7$ C_7 B^b_{maj7} B^b_7 $G-7/B^b$

Instrumental 2

Trumpet line C/B^b E^b/D^b B^b/A^b F/E^b C/B^b E^b/D^b B^b/A^b F/E^b

47 8

Coro G/D F/C B^b_6 G/D F/C B^b_6

51 8 LOS RA - VOS QUIE - BRAN LA TE - JA... LA LUZ DE - CI - A TO - CAR - TE

57 8 G/D F/C B^b_6 G/D F/C B^b_6 LAS GO - TAS QUIE - BRAN LAS PIE - DRAS... LA LUZ RE - VI - VE EN/LA CAR - NE...

Tema: Haz de Luz

Estructura:

Intro - Estrofa 1 – Estrofa 2 – Coro – Instrumental 1 – Instrumental 2 – Coro

Instrumentación:

Batería – bajo –guitarra – violín –viola –cello-corno-trombón-trompeta

El texto está escrito en verso libre. Quiere decir que su composición es independiente de las reglas de la métrica, aunque se ciñe a otras formas, más leves y discretas, de sonoridad.

Este tema nació primero como una composición visual. El “Haz de luz” o rayo luminoso es la línea imaginaria que representa la dirección por la que la luz se propaga. Una forma en la que se representan es a través de las rendijas en las casas, donde la luz entra en forma de rayo y no hay dispersión. Esta imagen fue el punto de partida de la escritura y sirvió para darle libertad al significado. Este texto es una dedicación al cuidado de uno mismo, a la elevación del ser, al descanso.

La primera construcción armónica se desarrolló en la guitarra. Se estuvo probando con acordes en la tonalidad de B lidio y un balbuceo melódico que encajara. Con esta base, la escritura, la composición rítmica, armónica y melódica se fueron desarrollando conjuntamente. Se quiso complementar el texto, la música y armar una conversación que vinculó a los arreglos orquestales con las ideas que el texto sugería.

Surgió la intención de empezar la introducción y la estrofa uno con movimientos en las cuerdas, luego entrar en la segunda estrofa con los vientos, y partir de ahí, jugar con ambas familias haciendo contrapunto a medida de lo que la canción sugería.

Fue útil usar voicings cercanos entre acordes, las notas de paso facilitaron la comprensión textual. En este ejemplo (fig.k) se ve como al terminar la estrofa, el movimiento armónico de estos tres voicings cercanos acompañan la palabra “levedad”, la rítmica detenida y la voz en ascenso hace más notable a la idea y la intención de este término. Ambas estrofas terminan con esta característica, pues resulta una idea importante en la canción.

Figure k shows a musical staff in 4/4 time. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lyrics are "QUE - DA LA LE - VE - DAD" with hyphens under the words. Above the staff, three chord voicings are indicated: F^{maj7} above the first measure, F/A above the second measure, and B^b_{maj7} above the third measure. The staff ends with a double bar line.

Otra idea notable se refleja al iniciar los instrumentales. Fue interesante continuar la idea del último verso con dos interludios instrumentales. En el primero, la base rítmica (guitarra, batería y bajo) ayudó a conseguir la intención que buscaba según el texto (fig.j). Se compuso movimientos melódicos en vientos y cuerdas con la idea de pregunta y respuesta sobre una base rítmica estable. En el instrumental 2, se creó una atmósfera con todos los instrumentos, acelerando la rítmica y utilizando estructuras constantes³⁷ en la armonía. Se consideró que esta progresión armónica ambigua se complementa con la idea textual que se había mencionado: “un eco que revienta” (fig.j).

Figure j shows a musical staff in 4/4 time. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lyrics are "AL VER EN LA MIS - MA HUE - LLA UN E - CO QUE RE-VIEN - TA" with hyphens under the words. Above the staff, the word "instrumental" is written in a rounded rectangle above the final measure. The staff ends with a double bar line.

Fig.j

³⁷ ³⁷ Las estructuras constantes se refieren a una progresión armónica de tres o más acordes de la misma especie. Robert Rawlins, *Jazzology: The Encyclopedia of Jazz Theory for All Musicians*, (2005). p.131. Consultado el 12 de diciembre, 2019.

Al final toda esta atmosfera se detendría y concluiría en el coro anterior, mucho más suave y sutil como en la introducción.

Al terminar la composición se decidió bajar la tonalidad medio tono a Bb. Se hizo esto para mayor comodidad en la ejecución de los instrumentistas, teniendo menos alteraciones que leer.

Nota: Ver arreglo completo en Anexos

Muestra 2

LA PERFECTA LEALTAD

SANTIAGO COBO

SCORE **INTRO**

SWING B^b $A^b MAJ7(13)$ G^b $E MAJ7(13)$ G^b B^b $A^b MAJ7(13)$ G^b $E MAJ7(13)$ G^b

TENOR

ESTROFA 1

9 SON LA U - NA/Y TREIN - TA/I DOS Y ES - PE - RO

13 CON - SER - VAR LA/U - NI - CA/IN - TUI - CION PREN - DER LAS LU - CES DE/AL FREN - TE

ESTROFA 1A

17 SA - LIR DE LA ZO - NA PAR - CIAL MAR - CHAR CON LA GEN - TE

21 SE - GUIR A LA PER - FEC - TA LEAL - TAD DE CUI - DAR - TE/A VOZ

INTERLUDIO

TROMPETA-TROMBON

25

29 A - TE - SO -

ESTROFA 2

33 - RA - LO MAN - TEN - GA - LO ES - CAN - DA - LO EN - SE - JA - LO MO - DI - FI - CA - LO

38 UH... - UH... - UH... A - LU RES - GUAR - DA - LO NOS LLE - GA - EL RES - PAL - DO

44 UH... - UH... - UH... LA GRA - SA DE LA CA - PI - TAL SE QUE - MA SE QUE - MA... DE/A -

CORO

51 QUI TO - DOS SA - LEN VI - VOS DE/A QUI A - QUEL QUIEN NOS EN - SE - DO

56 EL AR - TE DE MOR - RIR CON EL AR - TE DE A - MAR

INSTRUMENTAL

TROMBON SOLO

61

66

INSTRUMENTAL-FINAL

71

Tema: Perfecta lealtad

Estructura: Through-composed³⁸

Intro – Estrofa 1 – Estrofa 1A - Interludio – Estrofa 2 – Coro – Instrumental 1 -
Instrumental final

Instrumentación: Batería, bajo, guitarra, corno, trombón, trompeta

Una característica de esta composición es la libertad en la estructura, no hay repeticiones. Se podría tan solo decir que tiene su parte textual y después su parte instrumental. El texto está escrito en verso libre y la música tiene el estilo del *swing* originario del jazz.

Este tema nació con una intención protesta, se escribió cuando arrancó el descontento del país en la manifestación de octubre del 2019. La obra es una repercusión de la unión de gente que se desató en ese momento, nació una hermandad y un cuidado recíproco. La idea central del tema es el de: “seguir la perfecta lealtad de cuidarte a vos”, es un canto de libertad y afecto.

Los arreglos están hechos para corno, trombón y trompeta. Terminan las primeras estrofas y llega un interludio que une al trombón y la trompeta con una melodía simple pero fuerte, mientras tanto el corno juega haciendo ruidos, como iniciando una manifestación. La idea era no solo hacer melodías, sino manejar texturas que se alineen a la intención del texto. La armonía que se utilizó es no funcional, hay varios intercambios modales que mantienen

³⁸ ³⁸ **Trough Composed** es una forma musical libre, significa que la obra se compone a lo largo de la composición, es relativamente continua, no seccional, no repetitiva. James Webster, *Haydn's 'Farewell' Symphony and the Idea of Classical Style: Through-Composition and Cyclic Integration in his Instrumental Music*, (Cambridge Studies in Music Theory and Analysis. 2004). p.7

notas comunes en los voicings de la guitarra. En la parte B perduran sujetadas notas pedal en la guitarra y en el trombón, jugando con variaciones en la rítmica y buscando una textura incidente a la intención del texto. De hecho, las palabras también mantienen la terminación “alo” que se podrían figurar como palabras en pedal, ya que sujetan la misma acentuación, ej: “manténgalo, atesóralo, enséñalo, modifícalo...”. Como se muestra en la (fig. k) se mantiene en pedal la melodía de la voz y una de las notas altas en la guitarra, el trombón hace lo mismo mientras juega con la rítmica.

Fig.k

The musical score for Figure k consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "A - TE - SO - RA - LO MAN - TEN - GA - LO ES - CAN - DA - LO EN - SE - ÑA - LO MO - DI - FI - CA - LO". Above the first measure of the vocal line is a box containing the letter "B". The second staff is a guitar line with chords: G^b MAJ⁷, G-7(b.5), E^b-7, G^b/D^b, and C⁷. Performance markings include "SOFTLY" and "ARPEGGIO". The third staff is a bass line with the marking "SOFTLY". The fourth staff is a bass line with the marking "mp". The word "VARIACIONES" is written above the guitar line.

Este efecto también avisa que se acerca un cambio fuerte en el coro, después de tanta repetición. Esta es la idea principal y la conclusión textual: “de aquí, todos salimos vivos de aquí, aquel quien nos enseñó, el arte de morir con el arte de amar”. Hay un juego de contrapunto en la trompeta y el corno, que preparan el final perfecto para iniciar el periodo instrumental.

Esta idea en el coro se termina con un solo de trombón en el instrumental I. Se tuvo la intención de hacer un llamado con este solo, contextualmente es un llamado a la gente a unirse a la manifestación, esto se representó con un llamado al resto de vientos a apoyar la

línea del trombón. El instrumental II se trata precisamente de juntar la trompeta, el corno y el bajo, apoyando y siguiendo al trombón, creando espacialidad y precisión. Al final, el tema termina en un acorde menor formado por el bajo y los vientos.

Conclusión:

Con esta investigación y ejercicio compositivo podemos concluir que es posible identificar elementos que ayuden a complementar el texto y la música, nutriendo así su incidencia en la composición. Estos elementos contrarios pueden ser tanto técnicos a escritura y composición, como a elementos sensoriales e intuitivos.

Los elementos técnicos se refieren a la posibilidad de describir y subordinar la música al texto creando figuras de todo tipo (Armónica, melódica, rítmica, dinámica, etc.). Fue muy utilizado en la música programática, operas, poemas sinfónicos, etc.

Los elementos sensoriales e intuitivos se refieren a encontrar ideas que complementen el texto y la música deshaciéndose de simbolismos literales o descriptivos. Cuando la música intenta subordinarse al texto, se esfuerza por hablar un lenguaje que no es el suyo, quizás perdiendo así su propia esencia. Siendo así, al compositor le será más leal al texto cuanto menos se ofrezca explicitar musicalmente su sentido literal y cuanto más se atenga, en cambio, a la impresión que le insinúa la sonoridad de los primeros versos.

La incidencia se produce en el transcurso de una creación, y repercute en ella alterándola o interrumpiéndola. En el segundo elemento, esta capacidad creadora se siente estimulada por la voluntad que impulsa en él compositor las sensaciones a expresar, o sea, que inciden como un estimulante de su vuelo musical. Este complemento funciona cuando el

compositor se empapa de un determinado ethos poético que le impulse a seguir componiendo de manera casi dominante para su espíritu, al tiempo que defiende su autonomía frente a él. Schoenberg decía que cuando intentaba poner música a un poema, no buscaba simbolismos literales o descriptivos en las palabras, más bien, en un intento arriesgado y solamente guiado por el contacto directo con el sonido del principio, adivinaba todo lo que tiene que seguir de acuerdo a aquel tono.³⁹

Este misterio del cómo y del dónde surge la música siempre despertará la curiosidad en el compositor. Schoenberg decía que el compositor revela la esencia íntima del mundo y expresa la sabiduría más profunda en un lenguaje que su razón no comprende.⁴⁰ Es por esto, que resulta tan ambiguo explicar lo que significa la música solo con palabras.

Recomendaciones:

Es extraviarse intentar traducir a nuestra terminología los detalles de ese lenguaje que la razón no comprende. Toda esa intuición que tienen los compositores al crear una canción tiene que ser reflejada también en el oyente, es necesario llegar a ser intuitivos para escuchar una composición, solo así, podremos entender la intención que el compositor le está dando al texto y a la música.

La inmediatez con que se transmite la música en las personas (esa no razón) permite envolver a las palabras y decir lo que las mismas palabras no logran expresar por sí solas. Esa afinidad entre texto y música es muy importante, y es la razón por la cual la canción llega

³⁹Arnold Schoenberg, *Estilo e idea*, Pg. 29

⁴⁰ Arnold Schoenberg, *Estilo e idea*, pg 25

a ser tan apreciada para nosotros. El desafío en el compositor está en apropiarse de su obra, a tal punto, de no permitirse describir lo que en ella han hecho.

Bibliografía:

- BBC. «La obsesión de la Argentina con los años 90.» *La nación*, 2019: 50-62.
- Cancioneros.com. *Cancioneros de autor*. s.f. <https://www.cancioneros.com/at/902/0/biografia-de-luis-alberto-spinetta#comentaris> (último acceso: 2 de Diciembre de 2019).
- Celi, Sofía. *Contramancha*. 28 de Febrero de 2013.
<https://contramancha.wordpress.com/2013/02/28/sobre-la-afinidad-con-el-texto-arnold-schonberg-y-richard-dehmel/> (último acceso: 05 de Diciembre de 2019).
- Chailley, Jacques. «Cours d'histoire de la musique.» En *Cours d'histoire de la musique*, de Jacques Chailley, 110-127. París: Alphonse Leduc, 1983.
- Diez, Juan Carlos. «Martropia, conversaciones con Spinetta.» En *Martropía, conversaciones con Spinetta*, de Juan Carlos Diez, 370-385. Buenos Aires: Alfaguara, 2006.
- Fubini, Enrico. «La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX.» En *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, de Enrico Fubini, 37. Madrid: Alianza, 1988.
- fundacioncadah. *fundacioncadah*. s.f. <https://www.fundacioncadah.org/web/articulo/la-importancia-de-la-autoexpresion-emocional-en-los-afectados-del-tdah.html> (último acceso: 12 de Diciembre de 2019).
- García, Alegra García. «El velo de Timantes: sobre los límites expresivos del arte, la literatura y la música.» *Mito*, 2014: 260.
- Knighton, Tess, Sergio Pagán, y Stefano Russomanno. «Amor, Tristeza, Deseo.» En *Las Pasiones del Alma*, de Fundación Juan March, 26-42. Madrid: Fundación Juan March, 2015-2016.
- Martínez, Dolores Escobar. *Lenguaje, Música y texto: Análisis de una relación interdisciplinar*. Murcia: Universidad de Murcia, 2013.
- Rofes, Aina Vega. *Revista Laboratorio*. 2012.
http://revistalaboratorio.udp.cl/num6_2012_art6_vega/ (último acceso: 3 de Diciembre de 2019).
- Ruiz, Pablo Martín. «La canción en el tiempo y la voz de Luis Alberto Spinetta.» *Letral*, 2012: 121-123.
- Schoenberg, Arnold. «La Afinidad con el texto.» En *El estilo y la idea*, de Arnold Schoenberg, 142. Barcelona: Idea Books, 2005.

Schopenhauer, Arthur. «Sobre la metafísica de la música.» En *El mundo como voluntad y representación*, de Arthur Schopenhauer, 90-150. Madrid: Trotta, 2016.

Scribd. *Scribd*. 2015. <https://es.scribd.com/document/255776142/Figuralismo> (último acceso: 16 de Noviembre de 2019).

Télam. *Télam Cultura*. 17 de noviembre de 2016.
<https://www.telam.com.ar/notas/201611/170754-el-flaco-spinetta-y-su-poesia-tienen-un-espacio-en-el-ambito-academico.html> (último acceso: 2 de Noviembre de 2019).

Anexos

SCORE

♩ = 80



HAZ DE LUZ

SANTIAGO COBO

TENOR

TRUMPET IN B \flat

HORN IN F

TROMBONE

VIOLIN

VIOLA

CELLO

ELECTRIC GUITAR

ELECTRIC BASS

DRUM SET

T

B \flat TPT.

HN.

TBN.

Vln.

Vla.

Vc.

E.GTR.

E.B.

D. S.

9

T

B \flat TPT.

HN.

TBN.

Vln.

Vla.

Vc.

E.GTR.

E.B.

D. S.

Estrofa 1

9

T

13 8

PA - RE - CI - A QUE VEN - DRI - A UN HAZ DE LUZ

B \flat TPT.

HN.

TBN.

Vln.

Vla.

Vc.

E.GTR.

13

C \flat /B \flat F maj7 B \flat maj7 C \flat /B \flat F maj7 F/A

E.B.

D. S.

13

mf

ARCO *mp* V

HAZ DE LUZ

17 8

T. EL NO SE COM-PLI-QUE LA VI - DA QUE EN/EL FON-DO DE - LA VI-A

B \flat TPT.

HN.

TBN.

Vln.

Vla.

Vc.

E.GTR.

E.B.

D. S.

17

B \flat maj7 *C7/B \flat* *F maj7* *B \flat maj7* *E-7(b5)*

SIMILE *mp*

21 8

T. QUE-DA LA LE - VE - DAD

B \flat TPT.

HN.

TBN.

Vln.

Vla.

Vc.

E.GTR.

E.B.

D. S.

21

E dim *F maj7* *F/A* *B \flat maj7*

SORDINA *mf* *p* *p* *p*

Fill *mf*

4 Estrofa 2

HAZ DE LUZ

25 8

T. DES - PE - DIR - SE SIN HE - RIR - SE UN HAZ DE LUZ

B♭ TPT. *mf*

HN. *p* *mp* *p* *mf*

TBN. *mp* *p* *mp* *p* *mf*

Vln. -

Vla. -

Vc. -

E.GTR. 25

E.B. C7/B♭ Fmaj7 B♭maj7 C7/B♭ Fmaj7 F/A

D.S. SIMILE

29 8

T. A-PAR-TAR-SE DE LA SEN-DA DE ESE YU-GO QUE PRO-FE-SA

B♭ TPT. *mp* *mf* *p* *mf*

HN. *mp* *mf* *p* *mf*

TBN. *mp* *mf* *p* *mf*

Vln. -

Vla. -

Vc. *mf*

E.GTR. 29

E.B. B♭maj7 C7/B♭ Fmaj7 B♭maj7 E-7(b5)

D.S. *mp*

T

33 8 QUE - DA LA LE - VE - DAD

B \flat TPT. *f*

HN. *f*

TBN. *f*

VLN. *f*

VLA. *f*

VC. *f*

E.GTR. *f*

E.B. *E* dim *F* maj7 *F/A* *B \flat* maj7

D. S. *mf* RELLENAR *mf* FILL

Coro

T

36 8 LOS RA - YOS QUIE - BRAN LA TE - JA... LA LUZ DE - CI - A TO - CAR -

B \flat TPT. *mf*

HN. *mf*

TBN. *mf*

VLN. *mf*

VLA. *mf*

VC. *mf*

E.GTR. *mf*

E.B. *G/D* *F/C* *B \flat_6* *G/D* *F/C* *B \flat_6*

D. S. *mf* RELLENAR

T
40⁸ - TE - - - - - AHH.. - A... AL VER EN LA MIS - MA HUE - LLA UN E - CO QUE RE-VIEN -

B \flat TPT.
40

HN.
40

TBN.
40

Vln.
40

Vla.
40

Vc.
40

E.GTR.
40

E.B.
40

D. S.
40

p *mp* *p* *mf* *p*

E-7(b5) E dim A⁷

Instrumental 1

T

B \flat TPT.
45

HN.
45

TBN.
45

Vln.
45

Vla.
45

Vc.
45

E.GTR.
45

E.B.
45

D. S.
45

TA

mf *mf* *mf*

^{1/2} *mf*

D-7 A-7 G-7 C⁷ D-7 A-7 G-7 C⁷ D-7 A-7 G-7

SIMILE

50

T

B \flat TPT.

HN.

TBN.

VLN.

VLA.

VC.

E.GTR.

E.B.

D. S.

50

55

T

B \flat TPT.

HN.

TBN.

VLN.

VLA.

VC.

E.GTR.

E.B.

D. S.

55

61

T

B \flat TPT.

HN.

TBN.

VIN.

VIA.

VC.

E.GTR.

E.B.

D. S.

f

SOFTLY

p

SOFTLY

p

SOFTLY

p

C/B \flat *E \flat /D \flat* *B \flat /A \flat* *F/E \flat* *C/B \flat* *E \flat /D \flat* *B \flat /A \flat* *F/E \flat*

65

T

B \flat TPT.

HN.

TBN.

VIN.

VIA.

VC.

E.GTR.

E.B.

D. S.

C/B \flat *E \flat /D \flat* *B \flat /A \flat* *F/E \flat* *C/B \flat* *E \flat /D \flat* *B \flat /A \flat* *F/E \flat*

Coro-final

HAZ DE LUZ

T
69 8 LOS RA - YOS QUIE - BRAN LA TE - JA... LA LUZ DE - CI - A TO - CAR - TE...
B \flat TPT.
HN.
TBN.
VLN.
VLA.
VC.
E.GTR.
E.B.
D. S.

69

T
74 8 LAS GO - TAS QUIE - BRAN LAS PIE - DRAS... LA LUZ RE - VI - VE EN/LA CAR - NE...
B \flat TPT.
HN.
TBN.
VLN.
VLA.
VC.
E.GTR.
E.B.
D. S.

74

LA PERFECTA LEALTAD

SCORE



SANTIAGO COBO

SWING

Musical score for the introduction of "La Perfecta Lealtad" by Santiago Cobo. The score is in 4/4 time and B-flat major. It features the following parts:

- TENOR:** Rests throughout the introduction.
- TRUMPET IN B \flat :** Melodic line starting on a whole note B \flat in the first measure.
- HORN IN F:** Melodic line starting on a whole note B \flat in the first measure.
- TROMBONE:** Melodic line starting on a whole note B \flat in the first measure.
- ELECTRIC GUITAR:** Chordal accompaniment with a steady eighth-note pattern.
- ELECTRIC BASS:** Bass line with notes: B \flat , A \flat , G \flat , F, E, D \flat , C \flat , B \flat .
- DRUM SET:** Rhythmic accompaniment with a consistent pattern.
- T:** Tenor saxophone part, starting on a whole note B \flat in the fifth measure.
- B \flat TPT.:** Trumpet part, starting on a whole note B \flat in the fifth measure.
- HN.:** Horn part, starting on a whole note B \flat in the fifth measure.
- TBN.:** Trombone part, starting on a whole note B \flat in the fifth measure.
- E.GTR.:** Electric guitar part, continuing the chordal accompaniment.
- E.B.:** Electric bass part, continuing the bass line.
- D. S.:** Drum set part, ending with a fill.

Chord progression for the electric bass part:

B \flat A \flat MAJ⁷⁽¹³⁾ G \flat E MAJ⁷⁽¹³⁾ G \flat B \flat

Dynamic markings include *p*, *mf*, *f*, *mp*, and *mf*.

2 ESTROFA 1

LA PERFECTA LEALTAD

T. SON LA U - NA / Y TREIN - TA / I DOS — Y ES - PE - RO —

B \flat TPT. *mp*

HN. *mf*

TBN. *mp*

E.GTR. *mp*

E.B. $A^{\flat}MAJ^{7(13)}$ B^{\flat} $A^{\flat}MAJ^{7(13)}$

D.S.

T. 13 8 CON - SER - VAR LA / U - NI - CA / IN - TUI - CION PREN - DER LAS — LU - CES DE / AL FREN - TE

B \flat TPT. *mf*

HN. *mf*

TBN. *mf*

E.GTR. *mf*

E.B. B^{\flat} $A^{\flat}MAJ^{7(13)}$ G^{\flat} $E MAJ^{7(13)}$ G^{\flat}

D.S.

ESTROFA 1A

17 8

T SA - LIR DE LA ZO - NA PAR - CIAL MAR - CHAR CON LA GEN - TE

B \flat TPT.

HN.

TBN.

E.GTR.

17

B \flat A \flat MAJ7(13) B \flat A \flat MAJ7(13)

E.B.

D. S.

17

21 8

T SE - GUIR A LA PER - FEC - TA LEAL - TAD DE CUI - DAR - TE/A VOZ

B \flat TPT.

HN.

TBN.

E.GTR.

21

B \flat A \flat MAJ7(13) G \flat E MAJ7(13) G \flat

E.B.

D. S.

21

Fill

INTERLUDIO

25

T

B \flat TPT.

H.N.

T.B.N.

E.G.TR.

E.B.

D. S.

ALEGRO

SORDINA

f

VIBRATO

GLISANDO

ALEGRO

f

B \flat

A \flat

B \flat

A \flat

B \flat

25

29

T

B \flat TPT.

H.N.

T.B.N.

E.G.TR.

E.B.

D. S.

SORDINA

GLISANDO

A - TE - SO -

A \flat

B \flat

A \flat

G \flat MAJ7

mp

29

ESTROFA 2

LA PERFECTA LEALTAD

33 8

T. RA - LO MAN - TEN - GA - LO ES - CAN - DA - LO EN - SE - ÑA - LO MO - DI - FI -

B \flat TPT.

HN.

TBN. SOFTLY VARIACIONES

E.GTR. SOFTLY ARPEGGIO

E.B. SOFTLY G-7(b5) E \flat -7 G \flat /D \flat C 7

D. S. SOFTLY

33

37 8

T. CA - LO UH... - UH... - UHH A - LI RES - GUAR -

B \flat TPT.

HN. mf

TBN.

E.GTR.

E.B. G \flat MAJ7 G-7(b5) E \flat -7

D. S. f mp

37

FILL f mp

41 8

T - DA-LO NOS LLE-GA - EL RES - PAL - DO UH.. - UH.. - UH.. LA GRA -

B♭ TPT.

HN.

TBN.

E.GTR.

E.B.

D. S.

41

mp *mf* *f* *mf*

f *mf*

f *mf*

G^b/D^b C⁷ G^bMAJ⁷ G-7(B5)

46 8

T - SA DE LA CA-PI - TAL SE QUE - MA SE QUE - MA... DE/A -

B♭ TPT.

HN.

TBN.

E.GTR.

E.B.

D. S.

46

f *mf* *mp* *mf*

f *mf* *mp*

E^b-7 G^b/D^b C⁷

CORO

51 8

QUI TO-DOS SA-LEN VI-VOS DE/A - QUI A - QUEL QUIEN NOS EN-SE - ÑO

E.G.T.R. 51

E.B. *f* D-7 B-7(b5)/D B^bMAJ⁷/D

D. S. 51

56 8

EL AR-TE DE MOR - RIR CON EL AR-TE DE A - MAR

E.G.T.R. 56

E.B. B⁷ G-7/B^b G-7(b5)/B^b G-7(b5)/D^b C⁷ D-7

D. S. 56 FILL FILL

INSTRUMENTAL 1

T
 B \flat TPT.
 HN.
 TBN.
 E.GTR.
 E.B.
 D. S.

b1 8
p
 b1
 SOLO
 FILL
mp
f
 b1
 FEELING
mp
 b6 8
 b6
mf
mf
 b6
 B 7 G-7/B \flat G-7(b5)/B \flat G $^{\flat}$ -7(b5)/D \flat C 7 D-7
 FILL

INSTRUMENTAL FINAL

71 8

Musical score for measures 71-74. The score includes parts for Trumpet (T), B♭ Trumpet (B♭ TPT.), Horn (HN.), Trombone (TBN.), Electric Guitar (E.GTR.), Electric Bass (E.B.), and Double Bass (D.S.). The key signature has two flats (B♭, E♭). The time signature is 8/8. The guitar part features chords B-7(b5)/D and B♭MAJ7/D. The double bass part has a rhythmic pattern of eighth notes.

75 8

Musical score for measures 75-78. The score includes parts for Trumpet (T), B♭ Trumpet (B♭ TPT.), Horn (HN.), Trombone (TBN.), Electric Guitar (E.GTR.), Electric Bass (E.B.), and Double Bass (D.S.). The key signature has two flats (B♭, E♭). The time signature is 8/8. The guitar part features chords B7 and G-7/B♭. The double bass part has a rhythmic pattern of eighth notes.

79 8

T

B \flat TPT.

HN.

TBN.

E.G.TR.

E.B.

D. S.

79

ARPEGGIO

G \flat -7(B5)/D \flat C 7 D-7 B-7(B5)/D

SILENCIO

84 8

T

B \flat TPT.

HN.

TBN.

E.G.TR.

E.B.

D. S.

84

B \flat MAJ 7 /D B 7 G-7/B \flat

Musical score for 'LA PERFECTA LEALTAD' featuring the following instruments and parts:

- T.** (Trumpet): Rests throughout the section.
- B♭ TPT.** (B♭ Trumpet): Melodic line with eighth notes and triplets.
- HN.** (Horn): Melodic line with eighth notes and quarter notes.
- TBN.** (Tuba): Bass line with eighth notes and quarter notes.
- E.GTR.** (Electric Guitar): Chordal accompaniment with a treble clef.
- E.B.** (Electric Bass): Bass line with a bass clef.
- D.S.** (Drum Set): Rests throughout the section.

Chord progression for E.GTR. and E.B.:

- Measure 1: $G-7(b5)/B^b$
- Measure 2: $G^b-7(b5)/D^b$
- Measure 3: C^7
- Measure 4: $D-7$